

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Анастасія Кравченко

**КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ
МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ
(СЕМІОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ)**

Монографія

Київ 2020

УДК 785.7 : 78.036]:008(477)"19/20"
К 772

Рецензенти

О. С. Афоніна, доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

О. М. Берегова, доктор мистецтвознавства, професор,
провідний науковий співробітник відділу теорії та історії культури
Інституту культурології Національної академії мистецтв України

І. Л. Бермес, доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри методики музичного виховання і диригування
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

*Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
протокол № 11 від 28 травня 2019 року*

Кравченко А. І.

К 772 Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ –
початку ХХІ століть (семіологічний аналіз) : монографія. Київ :
НАКККіМ, 2020. 300 с.

ISBN 978-966-452-309-4

Монографія присвячена дослідженню специфіки функціонування камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть з точки зору міждисциплінарних теоретико-методологічних позицій культур-семіологічної парадигми сучасного музикознавства. Аналізуються естетичні, семіотичні, інтертекстуальні, інтермедіальні аспекти творення, виконання, інтерпретації та сприйняття камерно-інструментальної музики в контексті особливостей мови, логіки і поетики знаково-сміслової репрезентації художнього тексту. Видання адресовано фахівцям у галузі мистецтвознавства, естетики і культурології, викладачам і студентам навчальних закладів культури і мистецтв та широкому колу читачів, які цікавляться проблемами сучасної музичної культури України.

УДК 785.7 : 78.036]:008(477)"19/20"

В оформленні книги використано муз. твір Р. Хаубенштока-Раматі «Multiple I» (1965)

ISBN 978-966-452-309-4

© А. І. Кравченко, 2020

© Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв, 2020

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА.....	5
-----------------------	----------

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ СЕМІОЛОГІЇ МИСТЕЦТВА ТА МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

1.1. Історіографія аналізу проблем камерно-інструментального мистецтва України: мистецтвознавчі та культурологічні джерела дослідження	13
1.2. Національні традиції камерно-інструментальної творчості: музикознавчий погляд в контексті історії української культури	30
1.3. Інтердисциплінарні аспекти дослідження камерно-інструментальної музики: методологічне значення семіології мистецтва та музичної культурології	56

РОЗДІЛ 2. ФЕНОМЕН КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА НА ЗЛАМІ ТИСЯЧОЛІТЬ: СЕМІОЛОГІЧНІ ВИМІРИ

2.1. Медіальна перспектива мовно-знакової еволюції музичного мистецтва	82
2.2. Семіозис композиторської творчості у камерно-інструментальному мистецтві: інтертекстуальні та інтермедіальні виміри	105
2.3. Естетико-герменевтична концепція ансамблевого виконавства в семіологічному контексті постмодернізму	119

РОЗДІЛ 3. СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА МІЖВИДОВІ ІНТЕРФЕРЕНЦІЇ

3.1. Український камерно-інструментальний ансамбль: жанрові метаморфози на перетині століть	133
3.1.1. Органологічні та естетико-семантичні параметри і функції камерно-інструментальних жанрів	134
3.1.2. Феномен міжжанрової діалогічності в ансамблевій музиці	148
3.2. Інтертекстуальні виміри полістилістичних структур камерно-інструментальної музики сучасних українських композиторів	155
3.3. Інтермедіальні виміри жанрово-стильової форми камерно-інструментального ансамблю	170

РОЗДІЛ 4. ЕСТЕТИКА АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА В КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ УКРАЇНИ НА ПОРУБІЖЖІ ХХ – ХХІ СТОЛІТЬ

4.1. Мізансценічні принципи моделювання естетосфери і топосфери простору ансамблевої комунікації в концертно-фестивальній практиці України	193
4.2. Камерно-інструментальне виконавство України в контексті універсалістичних вимірів постмодерної естетики і семіології	205
4.3. Виконавські поліхудожні проекти у світлі режисерської інтерпретації ансамблевої музики	234
ПІСЛЯМОВА	260
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ	264

ПЕРЕДМОВА

Художньо-артистичні надбання українського камерно-інструментального мистецтва складають невичерпне джерело для досліджень, де відкриваються ті параметри наукового аналізу, що можуть розглядатися як нові дискурси сучасного мистецтвознавчого та культурологічного пізнання. На сьогодні камерно-інструментальне мистецтво як складова загальнонаціональної та регіональної музичної культури України є об'єктом наукових досліджень у розмаїтих теоретико-культурологічних, історико-мистецтвознавчих і музикологічних аспектах (Н. Александрова, В. Андрієвська, Г. Асталош, О. Берегова, М. Герега, О. Грабовська, Ю. Грібіненко, Н. Дика, П. Довгань, І. Єргієв, Г. Жук, Л. Зима, О. Колісник, О. Марценківська, Т. Омельченко, М. Перепелиця, Л. Повзун, І. Польська, І. Савчук, Т. Слюсар, Н. Фещак, А. Чібалашвілі, В. Щепакін, О. Щербакова, Ю. Щербаков та ін.).

Тут камерно-інструментальне мистецтво постає як один з видів музичного мистецтва, феномен музичної культури, складна багаторівнева система значущих компонентів: композиторської та виконавської ансамблевої творчості, музикознавства / мистецтвознавства, фахової музичної освіти, мистецьких організацій, арт-менеджменту, інструментально-матеріальних ресурсів. Ці складові камерно-інструментального мистецтва взаємодіють, доповнюючи один одного, і постійно перебувають у численних системних та позасистемних зв'язках з метою створення, відтворення, сприйняття, розповсюдження, використання, аналізу та оцінки результатів мистецької (композиторської, виконавської, педагогічної, наукової) діяльності в осібній музично-ансамблевій галузі [див.: 140].

Однак аналіз наявних наукових праць засвідчує деяку фрагментарність у дослідженнях українського камерно-інструментального мистецтва в сучасний період його розвитку (кінець ХХ – початок ХХІ століть), що обумовлено, зокрема, відсутністю історичної дистанції, необхідної для об'єктивної теоретичної рефлексії. У зв'язку з цим видається вельми важливим довести обов'язковість, неодмінність не лише історичного підходу у вивченні становлення і функціонування тих чи інших культурно-мистецьких феноменів та особливостей естетичних контурів національної музичної культури. Не менш цінним є розгляд явища в процесі його існування «тут і зараз», через динаміку функціонування у теперішньому часі. Такий погляд немовби із середини, іманентним «крупним планом» має наявні переваги особистого

творчого спілкування автора із безпосередніми носіями культурних практик, що робить подібний підхід до вивчення музичної дійсності сьогодення актуальним і заслуговуючим на теоретичну увагу та наукову значущість.

Хронологічні межі кінця ХХ – початку ХХІ століть охоплюють майже тридцятирічний період – новітній етап історичного розвитку України, позначений трансформацією соціокультурних умов мистецької комунікації та модернізацією техніко-композиційних та естетико-художніх орієнтирів музичної, зокрема і камерно-інструментальної творчості. Відбуваються зміни і в методологічних та теоретико-парадигмальних підходах, коли традиційні мистецтвознавчі дискурси збагачуються філософськими, естетичними, культурологічними, семіотичними концепціями музики, розширюючи предметний і семантичний простір музикознавчої рефлексії. Тому дослідження жанровостильового універсалізму постмодерної музичної творчості як полілогічної «єдності розмаїтого» передбачає синтезування методологій (поліметодологічність) та дослідницьких технологій (міжнауковість) гуманітарних досліджень, у т.ч. й у галузі музикознавства і мистецтвознавства взагалі, в їх зв'язках з іншими науковими дисциплінами, що звертаються до сфери музики.

У світлі міждисциплінарного розуміння сучасного мистецтвознавчого дискурсу, у монографії ставиться завдання проведення комплексного аналізу камерно-інструментального мистецтва України межі ХХ–ХХІ століть із застосуванням інтегративних підходів семіології мистецтва та музичної культурології. Значущість останніх пов'язана із особливою методологічною дієвістю в окресленні спрямованості мовно-знакової (у т.ч. медіальної) еволюції музики на шляху до універсальної, поліфункціональної семіотики, що справляє трансформаційний вплив на розвиток кодомовних форм і змістів камерно-інструментального мистецтва. Семіозис сучасної музики вибудовується у контексті перцептивної, лінгвістичної, дигітальної революцій в культурі ХХ – початку ХХІ століть, що обумовлюють знакові, текстуальні та комунікативні особливості естетосфери мистецтва.

Тож, зважаючи на заявлену теоретичну та практичну доцільність аналізу семіосфери новітньої музики, у монографії звертаємось до семіологічного осмислення специфіки функціонування історико-культурних, інтертекстуальних, інтермедіальних вимірів камерно-інструментального мистецтва України в контексті універсалістичної

парадигми постсучасної музичної культури кінця ХХ – початку ХХІ століть, яка може бути адекватно репрезентована в семіологічному дискурсі.

Так, з точки зору семіології мистецтва в камерно-інструментальній музиці спостерігається тяжіння до жанрово-стильової та міжмистецької інтерференції. Це стає визначальним фактором актуалізації макродіалогу семіотико-культурних шарів музичного тексту в горизонтальних і вертикальних проекціях інтертекстуальних та інтермедіальних зв'язків. Різноманітні варіанти їхніх інтра- та інтерсеміотичних комбінацій (міжжанрових, міжстильових, міжавторських, міжвидових) формують складноструктуровану, багатовимірну, поліперспективну композиційну цілісність сучасних камерно-інструментальних творів, тлумачення яких є неможливим без семіологічного підходу.

Під цим впливом відбувається еволюція виконавських принципів внутрішньо- та зовнішньо-ансамблевої комунікації, що веде до техніко-стилістичної універсальності (у т.ч. полімодальності) виконавсько-артистичного лексикону та, як наслідок, формування новітніх семіологічних та естетико-герменевтичних концепцій камерно-інструментального виконавства, одна з яких і буде представлена у монографії. Разом з тим, дослідження камерно-інструментальної творчості українських ансамблів дозволяє виокремити нові вектори трансформаційного впливу їх режисерсько-генеруючих ініціатив на перебіг процесів освоєння і окультурення сучасного простору художньо-мистецької комунікації. Вони спричинені кодомовним виходом за нормативні межі традиційно-ансамблевих техніко-артистичних, інтерпретаційних та мізансценічних ампуа у ширші поліхудожні, комунікативно-рольові, акустично-просторові та герменевтичні контексти ансамблевої взаємодії.

Відтак, наукова новизна дослідження розкривається у ході введення авторської концепції інтермедіальності до музикознавчого дискурсу, обґрунтування логіки, поетики і семіології творчого процесу у базових світоглядно-культурних, художньо-естетичних та семіотичних підходах до аналізу камерно-інструментальної музики. Зокрема, семіологічний аналіз пов'язаний із реалізацією інтертекстуальних та інтермедіальних принципів моделювання структурно-сислової цілісності ансамблевих композицій та дискурсивно пов'язаних із цим музично-виконавських проблем перцептивного, комунікативного та герменевтичного характеру, що насичені інтерпретаційними формами і змістами. Семіологічний підхід до аналізу камерно-інструментальної музики є пріоритетним.

З вдячністю маємо зазначити, що проблематика даної монографії досліджувалася у докторантурі Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Тож, користуючись нагодою, висловлюємо глибоку подяку академіку Василю Гнатовичу Чернецю – ректору НАКККіМ за доброзичливе ставлення та усебічну підтримку діяльності молодих науковців Академії. Виражаємо повагу і вдячність до колег з наукової частини та кафедри культурології та інформаційних комунікацій НАКККіМ в особі їх керівників: професора Луцького Максима Георгійовича, проректора з наукової роботи та міжнародних зв'язків, професора Герчанівської Поліни Евальдівни, завідувача кафедри культурології та інформаційних комунікацій, доктора культурології Денисюк Жанни Захарівни, завідувача відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності Академії за надану допомогу на етапі підготовки монографії до видання. Щиро дякуємо шановним рецензентам монографії професорам Афоніній Олені Сталівні, Береговій Олені Миколаївні та Бермес Ірині Лаврентіївні за виявлену увагу і підтримку нашої наукової праці. Особливу вдячність автор монографії висловлює науковому консультанту, професору Володимиру Анатолійовичу Личковаху без конструктивної критики, творчих настанов і порад якого дане дослідження не могло би бути реалізованим.

Звичайно, нашу дослідницьку роботу постійно надихала «жива музика» камерно-інструментального мистецтва, інспіруюча до роздумів про композиторську творчість і виконавство українських митців – Валентина Сильвестрова, Євгена Станковича, Мирослава Скорика, Альони Томльонової, Людмили Юріної, Алли Загайкевич, Асматі Чібалашвілі, Національного ансамблю солістів «Київська камерата», фортепіанного дуету «Oleyuria», «Duo Violoncellissimo» та багатьох інших.

Anastasiia I. Kravchenko

**INSTRUMENTAL CHAMBER ART OF UKRAINE.
LATE XX - EARLY XXI CENTURIES
(SEMIOLOGICAL ANALYSIS)**

SUMMARY

Artistic achievements of the Ukrainian instrumental chamber art are an inexhaustible source for research, which opens the parameters of scientific analysis that can be considered as new discourses of modern art and cultural knowledge. Today, instrumental chamber art as a component of the national and regional music culture of Ukraine is the object of scientific research in various theoretical and cultural, historical, art, and musicological aspects (N. Alexandrova, V. Andrievska, G. Astalosh, O. Beregova, M. Gerega, O. Grabovska, Y. Hribinenko, N. Dyka, P. Dovhan, I. Yergiev, G. Zhuk, L. Zyma, O. Kolisnyk, O. Martsenkivska, T. Omelchenko, M. Perepelytsia, L. Povzun, I. Polska, I. Savchuk, T. Slyusar, N. Feshchak, A. Chibalashvili, V. Shchepakin, O. Shcherbakova, Y. Shcherbakov, etc.).

Instrumental chamber art appear as one of the types of musical art, a phenomenon of musical culture, a complex multilevel system of significant components: compositional and performing ensemble work, musicology / art history, professional music education, art organizations, art management, instrumental resources. These components of the instrumental chamber art interact, complementing each other, and are constantly in numerous systemic and non-systemic relationships to create, reproduce, perceive, disseminate, use, analyze, and evaluate the results of artistic (compositional, performing, pedagogical, scientific) activities in a separate music and ensemble industry [see: 140].

However, the analysis of available scientific works shows some fragmentation in the study of the Ukrainian instrumental chamber art in the modern period of its development (late XX – early XXI centuries), which is based on the lack of historical distance required for objective theoretical reflection. In this regard, it seems very important to prove the necessity, the inevitability of not only the historical approach in the study of the formation and functioning of certain cultural and artistic phenomena and features of the aesthetic contours of national musical culture. The consideration of the phenomenon in the process of its existence "here and

now" is vital because of the dynamics of functioning in the present. This view, as if from the inside, has an immanent "close-up" of the author's personal creative communication with the direct bearers of cultural practices, which makes such an approach to the study of today's musical reality relevant and deserving of theoretical attention and scientific significance.

The chronological boundaries of the late XX – early XXI centuries cover almost thirty years – the latest stage of the historical development of Ukraine, marked by the transformation of socio-cultural conditions of artistic communication and modernization of technical-compositional and aesthetic landmarks of music while including instrumental chamber art. There are changes in methodological and theoretical-paradigmatic approaches, when traditional art discourses are enriched with philosophical, aesthetic, cultural, semiotic concepts of music, expanding the subject and semantic space of musicological reflection. Therefore, the study of genre and style universalism of postmodern musical creativity as a polylogical "unity of diversity" involves the synthesis of methodologies (polymethodology) and research technologies (interdisciplinary) of humanities research, including and in the field of musicology and art history in general, in their relations with other scientific disciplines that address the field of music.

In the light of interdisciplinary understanding of modern art discourse, the monograph aims to conduct a comprehensive analysis of the instrumental chamber art of Ukraine at the turn of the XX–XXI centuries using integrative approaches of semiology of art and music culturology. The significance of the latter mentioned ones is connected with special methodological efficiency in outlining the direction of linguistic-symbolic (including medial) evolution of music on the way to universal, multifunctional semiotics, which has a transformational influence on the development of code-language forms and contents of the instrumental chamber art. The semiosis of modern music is built in the context of perceptual, linguistic, digital revolutions in the culture of the XX – early XXI centuries, which determine the symbolic, textual, and communicative features of the aesthetic sphere of art.

Therefore, by giving the stated theoretical and practical feasibility of analyzing the semiosphere of modern music, the monograph refers to the semiological understanding of the specifics of the functioning of historical and cultural, intertextual, intermedial dimensions of the instrumental chamber art of Ukraine in the context of the universalist paradigms of the

postmodern musical culture of the late XX – early XXI centuries, which can be adequately represented within a semiological discourse.

Thus, from the perspective of the semiology of art in the instrumental chamber music, there is a tendency to genre-style and inter-artistic interference. The mentioned issue becomes a determining factor in the actualization of the macrodialogue of semiotic-cultural layers of the musical text in the horizontal and vertical projections of intertextual and intermedial connections. Various modifications of their intra- and intersemiotic combinations (inter-genre, inter-stylistic, inter-author, interspecific) form a complex, multidimensional, multi-perspective compositional integrity of the modern instrumental chamber works, the interpretation of which is impossible without a semiological approach.

Under the mentioned influence there is an evolution of performing principles of internal and external ensemble communication, which leads to technical and stylistic universality (including polymodality) of performing and artistic lexicon and, as a consequence, the formation of the latest semiological and aesthetic-hermeneutic concepts of the instrumental chamber performances, one of which will be presented in the monograph. At the same time, the study of the instrumental chamber creativity of Ukrainian ensemble members allows us to identify new vectors of transformational influence of their directing and generating initiatives on the processes of development and domestication of modern space of artistic and artistic communication. They are caused by the code-language going beyond the normative boundaries of traditional ensemble technical-artistic, interpretive, and *mise-en-scène* roles in broader polyartistic, communicative-role, acoustic-spatial, and hermeneutic contexts of ensemble interaction.

Thus, the scientific novelty of the study is revealed during the introduction of the author's concept of intermediality to musicological discourse, substantiation of logic, poetics, and semiology of the creative process in basic worldview-cultural, artistic-aesthetic and semiotic approaches to the analysis of the instrumental chamber music. In particular, semiological analysis is related to the implementation of intertextual and intermedia principles of modeling the structural and semantic integrity of ensemble compositions and discursively related musical-performing problems of perceptual, communicative, and hermeneutic nature, saturated with interpretive forms and meanings. The semiological approach to the analysis of instrumental chamber music is a priority.

We should note with gratitude that the issues of this monograph were studied in the doctoral program of the National Academy of Management of Culture and Arts. Therefore, we would like to take this opportunity to express our deep gratitude to the academician – Vasyl Chernets, the Rector of NAMCA, for his friendly attitude and comprehensive support for the activities of young scientists of the Academy. We express our respect and gratitude to colleagues from the scientific part and the Department of Cultural Studies and Information Communications of NAMCA through the prism of their leaders: Professor Maxim Lutsky – Vice-Rector for Research and International Relations, Professor Polina Gerchanivska – Head of the Department of Cultural Studies and Information Communications, Doctor of Cultural Studies – Zhanna Denisyuk, Head of the Scientific and Editorial Activities Department of the Academy for the assistance provided at the stage of preparation of the monograph for publication. We sincerely thank the esteemed reviewers of the monograph, Professors Olena Afonina, Olena Beregova, and Iryna Bermes, for their attention and support of our scientific work. The author of the monograph expresses special gratitude to the scientific consultant, Professor Volodymyr Lychkovakh, this research could not be introduced without constructive criticism, creative guidelines, and advice of the one.

There is no doubt, our research work was constantly inspired by the "live music" of the instrumental chamber art while encouraging reflection on the composition and performance of Ukrainian artists – Valentin Silvestrov, Eugene Stankovich, Myroslav Skoryk, Alyona Tomlyonova, Lyudmila Yurina, Alla Zagaykevych, Asmati Chibalashvili, National Soloists Ensemble "Kyiv Camerata", piano duet "Oleyuria", "Duo Violoncellissimo" and many others.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ СЕМІОЛОГІЇ МИСТЕЦТВА ТА МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

1.1. Історіографія аналізу проблем камерно-інструментального мистецтва України: мистецтвознавчі та культурологічні джерела дослідження

В останні десятиріччя у вітчизняному музикознавчому дискурсі виокремлюється тенденція суттєвої активізації розробки *камерно-ансамблевої проблематики*, що раніше, за спостереженнями І. Польської, «не перебувала на авансцені музично-теоретичної думки і належала до акцидентальних, периферійних її галузей» [233, 29]. У зв'язку із цим склалася ситуація, коли накопичення емпірико-фактографічних даних про композиторську і виконавську камерно-інструментальну творчість України значно випередило їх науково-фактологічне, теоретичне пізнання, як у галузі мистецтвознавства, так і культурології.

З огляду на це, поглиблюється необхідність вивчення даного виду музичного мистецтва у комплексний, а не вибірково-оглядовий спосіб. Це викликає потребу ретельного опрацювання вже існуючих досліджень та класифікації їх типів у різних аспектах проблематики, існуючої методології та хронології задля виявлення наявних прогалин. Актуальним є віднайдення необхідних критеріїв подальшого аналізу артефактів ансамблевої творчості України, висвітлення композиторських та музично-виконавських здобутків вітчизняних митців в ансамблевій галузі та окреслення перспективних векторів осягнення теорії та історії камерно-інструментального ансамблю і, в цілому, ансамблевого мистецтва.

Як культурно-мистецький феномен та багатоконпонентна система, камерно-інструментальне мистецтво України знаходить своє осмислення у музикознавчих дослідженнях як спеціального, так і загального спрямування. В них підіймаються ті чи інші питання функціонування і взаємодії композиторської творчості, виконавства, музично-педагогічної ансамблевої школи, діяльності мистецьких організацій, арт-

менеджменту та використання інструментально-матеріальних ресурсів в ансамблевій галузі.

До загальних теоретичних досліджень належать праці панорамного характеру, де висвітлення питань камерно-інструментального мистецтва не є основним предметом наукового осмислення, а стає однією зі складових більш загальної мистецтвознавчої проблематики. Наявні тут дані про ансамблеву творчість, зазвичай, не піддаються всебічному розгляду та докладно не систематизовані, а отже представлені оглядово. Натомість, у спеціальних музикологічних працях здійснюється аналітична проекція загальних теоретичних і методологічних положень на конкретний матеріал камерно-інструментальної творчості, осмислення специфіки якої носить поглиблений, адресний характер.

Як у спеціальних, так і в загальних дослідженнях, вивчення камерно-ансамблевої проблематики здійснюється на національному, регіональному, біобібліографічному рівнях у аспектах історії, теорії та практики композиторського і виконавського (зокрема, музично-педагогічного) камерно-інструментального мистецтва.

Серед зазначених вище предметних сфер дослідження камерно-інструментального мистецтва вирізняються праці з історії та теорії жанрової еволюції, присвячені конституюванню цілісного погляду на функціонування окремих камерно-інструментальних жанрів у «морфологічній системі» (О. Соколов) української музики. Так, у вітчизняній науці сформовано історико-музикознавчий погляд на динаміку розвитку національних інваріантів ансамблевих жанрів в окремі культурно-історичні періоди. Серед яких: сюїта (П. Довгань [71]), скрипкова соната (Т. Омельченко [216]), фортепіанне тріо (Л. Волкова [46]), струнний квартет (Н. Фецак [289]), які розглядаються крізь призму їх типологічного, структурно-семантичного та виконавського аналізу.

Так, приміром, у дослідженні П. Довганя [71] здійснюється типологізація національних зразків жанру камерно-інструментальної сюїти (у сольному та ансамблевому її вияві) та висвітлюються особливості взаємодії барокових, романтичних, імпресіоністичних і фольклорних тенденцій у процесі їх формування в українській музиці протягом ХХ століття. Окрім структурно-семантичного вивчення, жанри української камерно-інструментальної музики піддаються й виконавсько-інтерпретаторському аналізу. Зокрема, Т. Омельченко обирає предметом свого дослідження жанр сонати для скрипки і фор-

тепіано в творчості українських композиторів 70–90-х років минулого століття. Авторка має на меті не тільки визначення принципів фактурно-жанрової організації тематизму в творах зазначеного періоду, але й надає цілісне уявлення про хронологію розвитку жанру скрипкової сонати протягом всієї історії його існування в українській музичній культурі [216].

Дослідження іншого жанру – українського фортепіанного тріо 1970–80-х років, а саме, шляхів його оновлення у зв'язку із розширенням фактурних, техніко-конструктивних та виражальних можливостей, а також пов'язаних із цим виконавських проблем, входить до кола дослідницьких інтересів Л. Волкової [46]. Значна увага музикознавців також прикута до питань генезису ансамблевих жанрів у глобальному контексті взаємодії європейських, національних та регіональних музичних традицій. Зокрема, на сьогоднішній день проведено комплексні історико-жанрові дослідження львівської камерно-інструментальної сонати (Т. Слюсар [261]).

Окремі твори української ансамблевої музики також потрапляють у аналітичний дискурс спеціальних історико-жанрових досліджень західноєвропейської камерно-інструментальної традиції.

Приміром, у дисертаціях М. Карапінки та Л. Зими камерні опуси українських композиторів (В. Бібіка, Г. Гаврилець, Ю. Гомельської, С. Зажитька, Ю. Іщенко, Б. Лятошинського, В. Сильвестрова, В. Степурка, А. Томльонової) «вписані» у контекст дослідження еволюції жанрових парадигм сонати для альту і фортепіано та фортепіанного квінтету від доби європейського бароко до межі ХХ–ХХІ століть [109; 89]. Крім того, вивчаються жанрові моделі кларнетового тріо у європейській музиці (А. Пришляк [241]), а також фортепіанного ансамблю за участю мідних духових від Ренесансу до сьогодення (А. Комар [123]). Цілісне осмислення питань виконавсько-інтерпретаторського характеру у контексті жанрового генезису фортепіанного дуету в європейській музиці, де фігурують кілька композицій вітчизняних авторів (Ю. Іщенко, Б. Фільц та ін.), здійснене у працях О. Щербакової та Ю. Щербакова [322; 321]. Еволюцію квартетної творчості, починаючи від віденських класиків до другої половини ХХ століття (зокрема, і на матеріалі опусів В. Сильвестрова), простежує С. Павлишин [222].

Окремі відомості про камерно-інструментальні твори українських митців розпорошені також у музикознавчих дослідженнях загального спрямування, що безпосередньо не торкаються камерно-ансамблевої проблематики, але в них підіймаються питання еволюції тих чи інших

жанрів інструментальної музики в їхній історичній динаміці (М. Борисенко, О. Курчанова, А. Мельник, В. Метлушко, І. Тукова, К. Чеченя [34; 159; 188; 189; 281; 309]).

Як показує наш історіографічний аналіз, проблематика історико-жанрових музикознавчих досліджень повсякчас перетинається з історико-стильовою, що є суттєвою і невід'ємною складовою осмислення еволюційного культурно-мистецького поступу як у Європі, так і в Україні. Адже перетікання процесів жанротворення відбувається на тлі та у взаємообумовленості з процесами стилеутворення в музиці, коли «притаманні кожному жанру особливості музики одночасно слугують втіленням і національного стилю, і стилю історичного» [204, 70]. Тож, у залежності від зміщення дослідницького ракурсу, можна вирізнити групу праць, де увага вчених, насамперед, спрямована на досягнення історико-стильової (та / або історико-стилістичної) ситуації у жанровому контексті української камерно-інструментальної музики.

Так, у науковому доробку українських музикознавців розкриваються питання широкого спектру, пов'язані із *проблемами стилю і стилістики* у перетині ансамблевої композиторської творчості та виконавства.

Серед них, дослідження явища музичної полістилістики в ансамблевій музиці (Ю. Грібіненко [59]), виокремлення спільних та відмінних стильових тенденцій творчості різних регіональних шкіл у загальнонаціональному контексті розвитку камерно-інструментального мистецтва (Г. Андрієвська, Н. Дика [4; 69]), розгляд суто стилістичних аспектів виконавської практики ансамбліста, особливостей стилістично-тембральної еволюції ансамблевих партій та виражальних засобів конкретних інструментів (Г. Асталош, Є. Басалаєва, [14; 22]), а також визначення специфіки мовно-стильової самобутності авторського «почерку» на матеріалах камерно-інструментальної музики окремих українських митців та її виконавсько-інтерпретаторського втілення (Н. Александрова, І. Боровик, М. Герега, О. Дімінця, О. Колісник, А. Луніна [2; 37; 51; 70; 121; 175]) тощо.

Наприклад, явище музичної полістилістики з позицій теорій гіпертексту та інтертекстуальності досліджує Ю. Грібіненко на матеріалі камерно-інструментальної творчості українських (В. Сильвестров, Ю. Гомельська) і деяких зарубіжних композиторів (Б. Тищенко, Г. Уствольська, А. Шнітке). Тут, на основі аналізу композиційних прийомів цитації, алюзії, колажу, стилізації, автором запропонована типологічна класифікація музичної інтертекстуальності, її текстологіч-

них, естетико-аксіологічних та художніх ознак у контексті зіставлення з гіпертекстовим рівнем музичної семантики й свідомості [59].

Виявлення стильової специфіки та компаративне зіставлення тенденцій камерно-інструментальної творчості регіональних композиторських і виконавських шкіл України 1960–80-х років здійснює Н. Дика [69]. Натомість, суто стилістичні аспекти виконавської практики ансамбліста висвітлюють Є. Басалаєва (особливості стилістично-тембральної еволюції фортепіанної партії в камерно-інструментальній творчості композиторів-«шістдесятників») та Г. Асталош (дослідження виражальних засобів фортепіано в камерно-інструментальних ансамблях М. Скорика, Є. Станковича, В. Сильвестрова останньої третини ХХ століття) [22; 14].

Серед наявних біобібліографічних досліджень згадаємо наукову працю О. Колісник «Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної творчості Євгена Станковича» [121], де особлива увага приділяється визначенню рис інтонаційної специфіки, семантичного наповнення композиційної архітекtonіки та ладо-гармонійної мови творів камерно-інструментальної музики композитора. На цій основі систематизовано стильові тенденції в різні періоди творчості Є. Станковича.

Виконавсько-стилістичну аналітику камерно-фортепіанної творчості Б. Лятошинського (передвоєнного та повоєнного періодів) надано у дослідженні М. Гереги «Камерно-інструментальні (з фортепіано) ансамблі Б. Н. Лятошинського: деякі питання музично-виконавської інтерпретації» [51]. Тут міститься аналіз кількісно невеликих жанрових моделей ансамблю (від дуету до квінтету) з виокремленням їх виконавсько-функціональних домінант, а також підіймаються питання декодування художньо-сміслових значень і балансу об'єктивного та суб'єктивного у процесі виконавської інтерпретації композицій цього видатного українського митця.

Крім того, дослідження української камералістики (зокрема і щодо творчості українських діаспорян) повсякчас поповнюються окремими біобібліографічними розвідками А. Драгана, О. Зав'ялової, М. Мимрика, Р. Мисько-Пасічник, Л. Кияновської, А. Кравченко, Л. Назар-Шевчук, А. Рогашко, Д. Харитонової, І. Чернової, Н. Яковчук [73; 85; 191; 192; 112; 130; 207; 247; 294; 306; 326] та ін.

Варто також відмітити, що камерно-інструментальна музика почасти потрапляє у біобібліографічні праці панорамно-оглядового спрямування. Серед них, приміром, дослідження композиторської, фольклористичної та музикознавчої спадщини З. Лиська (В. Сивохіп

[258]), рис модернізму в музиці М. Рославця (О. Коменда [125]), біографічних, світоглядних і стилістичних аспектів творчості В. Костенка (І. Беренбейн [29]), узагальнюючо-контрапунктичного формотворення як категорії музичного мислення Ю. Іщенка (А. Гуренко [64]), жанрово-стилістичних особливостей та художньо-образної організації творів І. Ковача (Ю. Грицун [58]), специфіки індивідуального стилю та жанрового наповнення творчості Є. Станковича (Є. Сіренко [260]), динаміки оновлення баянного репертуару В. Зубицького (Г. Голяка [53]). Здебільшого тут розглядаються питання загальної періодизації та жанрово-стильової характеристики музичної (зокрема і ансамблевої) творчості українських композиторів без виокремлення пріоритетних жанрових сфер.

Окрім спеціальних досліджень, питання композиторського і виконавського стилю та музичної стилістики підіймаються й у працях загального спрямування, де серед широко представленого жанрового розмаїття також фігурують деякі зразки камерно-інструментальної творчості українських митців. У зіставленні із загальним масивом різножанрової музики, діапазон залученої ансамблевої творчості, що аналізується у цих працях, як правило, не є значним. Однак наявні тут дані позитивно впливають на розвиток музикознавчої думки з камерно-ансамблевої проблематики.

Згадаємо, приміром, дисертаційні праці І. Єргієва (жанрово-стильові та стилістико-виражальні трансформації сучасної баянної музики [79]), Д. Андросової (мінімалізм як стиль-напрямок і стиль-мислення в композиторській і виконавській практиці [7]), О. Городецької (стильова специфіка академічної, неофольклорної та авангардної течій в українській музиці 60-х років ХХ ст. [54]), Є. Харченко (інтертекстуальне прочитання стилю, жанру та інтонації в сольній ансамблевій та симфонічній музиці України ХХ ст. [295]), З. Ядловської (історико-стильові та стилістичні принципи розвитку композиторського та виконавського скрипкового мистецтва України 60–80-х років ХХ ст. [324]), К. Майденберг-Годорової (інтерпретативно-стильові принципи сучасних алеаторно-сонористичних композицій [177]), О. Гоблик (стильові та жанрові інтерпретації інципіту «Ave Maria»: від канонічної до світської інструментальної музики [52]), Н. Пилатюк (українські скрипкові транскрипції крізь призму стилістичних та соціально-психологічних аспектів творчості [226]) та ін.

Аналіз окремих українських камерно-інструментальних композицій можна зустріти також у теоретико-музикознавчих розробках,

що поряд з іншими музичними прикладами фактологічно підкріплює та ілюструє певні теоретичні положення. Серед них, наприклад, дослідження художньої цілісності як універсальної естетичної категорії мистецтва і чинника змістового моделювання музичних композицій (Б. Сюта [277]), музичної моторності як категорії музикознавства (О. Суббота [270]), явища і поняття варіантності як музичної універсалії (О. Верба [42]), модальності як специфічної якості тембрових властивостей (М. Денисенко [67]), мобільності структур інструментального звукоутворення (В. Мужчиль [200]) тощо.

Утім, незважаючи на очевидне домінування класичних музикознавчих стратегій у дослідженні камерно-інструментального мистецтва України, спостерігаємо процеси поступової *інтеграції художньо-мистецьких та філософсько-культурологічних позицій* наукового осягнення ансамблевої спадщини в музиці. Використання сучасним музикознавством інтердисциплінарних методологічних можливостей новітньої гуманітаристики набуває особливої актуальності. Навіть «стає показовою довіра до суб'єктивних чинників творчого процесу, уявлення про музику і культуру як про феномени цілісної психологічної природи, зацікавленість зміненими станами свідомості як самоцінними «знаками»-артефактами інших вимірів реальності» [254, 18–19].

Так, розширення спектру проблемного поля музикознавства повсякчас спрямовується до синтезу *мистецтвознавчих і культурологічних* векторів, що актуалізуються у ході розгляду камерно-ансамблевої творчості як культурно-мистецького феномену, однієї зі складових національної художньої культури. При цьому превалює *системний погляд* на функціонування камерно-інструментального мистецтва в соціокультурному середовищі, який розкриває принципи взаємодії та балансу його структурних компонентів (композиторська і виконавська творчість, музично-педагогічна ансамблева школа, інструментально-матеріальні ресурси, мистецькі організації та арт-менеджмент) та розгалужені взаємозв'язки з іншими видами і жанрами мистецтв.

Приміром, у доробку українських вчених останніх років студіюється питання *семіотичного впливу* полілогу мистецтв на характер сучасних процесів жанротворення та знаково-технологічної універсалізації композиторської лексики. А також фігурують питання дослідження специфіки інтерпретації новітніх полісеміотичних творів камерно-інструментальної музики.

Зокрема, українська вчена і композиторка А. Чібалашвілі розглядає функціонування синтезу мистецтв у національній художній

культури. У роботі «Концептуальний синтез у сучасній українській художній культурі (на матеріалах камерної музики)» [310] дисертантка здійснює типологізацію явища синтезу мистецтв за специфікою його проявів у внутрішньо-, зовнішньовидовій та рівноправній площинах. Крім того, як практик музичної творчості детально описує існуючі технології взаємодії музики і малярства, літератури, театральності, числової символіки та комп'ютерно-цифрових можливостей на прикладах з камерної творчості О. Безбородька, А. Загайкевич, С. Зажитька, А. Карнака, В. Рунчака, Л. Сидоренко, М. Шоренкова та ін.

У іншій біобібліографічній праці «Театральність у нетеатральних музичних жанрах творчості Кармелли Цепколенко» [225] М. Перепелиця досліджує дві жанрові доміанти реалізації творчого потенціалу композиторки – камерно-інструментальну та симфонічну. Тут розкривається феноменологічне значення явища театральності у жанровому, стилістичному, формотворчому, програмно-контекстуальному аспектах моделювання творів сучасного українського мистецтва.

У дисертаціях загального спрямування камерно-інструментальна музика поряд з іншими жанровими сферами також стає предметом дослідження у контексті *інтеграції мистецтвознавчого та культурологічного аналізу*.

Серед них, наприклад, праці О. Ущипівської (етико-філософські та культурологічні виміри відображення пейзажності в музиці українських композиторів ХХ ст. [285]), Т. Бондарчук (дослідження системних стилістичних та образно-змістових взаємозв'язків різних видів мистецтв доби постмодернізму [32]), М. Максименко (синтетичність, мультиграфічність мистецтва перформансу в культурно-інформаційному континуумі сьогодення [180]), І. Ракунової (технології електронної музики А. Загайкевич [245]), О. Гуркової (дослідження музики І. Карабиця, зокрема, явища інструментального театру в контексті жанрово-стильових та соціокультурних тенденцій доби [65]), Д. Жалейко (сутність феномену кітча та його трансформація у творчості В. Сильвестрова [80]) та ін.

Так, відмітимо дослідження І. Ракунової, що було здійснене на матеріалах, здебільшого, ансамблевої творчості відомої української авторки та виконавиці електронної музики – Алли Загайкевич. Праця надає уявлення про розвиток сучасних композиторських технологій електронної музики, а саме: методів алгоритмічної композиції, електронного синтезу звуку та його обробки в реальному часі. Окрім суто практичних аспектів, зазначимо про певні музикознавчі «прогалини»,

які, на думку І. Ракунової, все ще потребують поглибленого розгляду. Так, вчена вважає доцільним подальшу розробку методології досліджень електронної музики, приведення до єдиних стандартів строкатої термінологічної бази, визначення стильових особливостей електронних творів та їх місця у загальній структурі жанрової ієрархії тощо. У цьому зв'язку маємо констатувати, що наразі деякі з цих питань досі не отримали вичерпних «відповідей». Зокрема, залишаються недостатньо висвітленими явища електроакустичного та аудіовізуального синтезу у ансамблево-виконавському мистецтві України з точки зору їх онтологічного і феноменологічного значення на шляху формування постсучасної естетики ансамблевої культури.

Мистецтвознавчі та філософсько-естетичні вектори в їх єдності також актуалізуються у дослідженнях з *культурологічної регіоніки*, де відбувається осмислення культурно-історичної специфіки мистецького середовища та художніх явищ, локалізованих у межах окремих топосів спільного національного культурного ландшафту. Головним предметом теоретичних розвідок з культурологічної регіоніки стає дослідження історичних закономірностей і динаміки розвитку того чи іншого краю, духовного та культурно-мистецького життя етносів і субетносів, а також розкриття стильових основ регіональної музичної культури та специфіки функціонування різних видів мистецтв у регіональній художній культурі (О. Васюта, С. Виткалов та ін.).

Разом з тим, в таких працях особливо підкреслюється значення творчої діяльності видатних композиторів, виконавців, науковців, педагогів, громадських діячів – рушіїв регіональних і загальнонаціональних культурно-мистецьких процесів, що стали «кураторами» цілих секторів української культури. На основі вивчення їх діяльності здійснюється реконструкція мистецького життя краю від аматорства до професіоналізму, зокрема, і в контексті розвитку камерно-інструментальної галузі також. Зважаючи на те, що студіювання камерно-ансамблевої творчості у регіональних вимірах розпочалося відносно нещодавно, ці дослідження досі не вирізняються розмаїтістю своєї географії. Однак спостерігається тенденція поступового її розширення у контексті створення концепції «синергетики регіональних ідентичностей» (О. Яковлев [325]) в культурі України.

На сьогоднішній день у дослідженні камерно-інструментального мистецтва найбільш розвинений, комплексний регіональний підхід сформовано вченими львівської школи, які присвятили свої розвідки

рідному для них культурно-мистецькому осередку Галичини [82; 105; 193; 255 та ін.].

У дисертаційних працях В. Андрієвської та Т. Слюсар [4; 261] презентовані дослідження камерно-інструментального мистецтва Львова у широкому спектрі теоретико-композиторської, виконавської та освітньо-педагогічної проблематики. Зокрема, починаючи від формування ретроспективного погляду на історичний генезис ансамблевих жанрів (у взаємодії європейських, національних та регіональних музичних традицій) і до аналізу естетико-стильових тенденцій у камерно-інструментальній творчості композиторів східногалицької школи ХХ століття (С. Людкевича, В. Барвінського, Н. Нижанківського, М. Колесси, Р. Сімовича, З. Лиська, В. Витвицького, А. Солтиса, Т. Маєрського, А. Нікодемівича, Д. Задора, В. Флиса, М. Скорика, В. Камінського, О. Криволапа, О. Козаренка, Ю. Ланюка, Б. Фроляк та ін). Предметом регіональних досліджень також стає виконавська галузь ансамблевого мистецтва Галичини. Зокрема, О. Грабовська вивчає сучасне камерно-інструментальне виконавство Львова, аналізуючи як історичні закономірності та етапи професіоналізації мистецької освіти, так і особливості місцевої концертно-виконавської практики кінця ХХ століття [56].

Донедавна камерно-інструментальну творчість Донеччини можна було вважати малодослідженою, але з появою дисертаційної праці А. Утіної «Камерно-інструментальна творчість донецьких композиторів: жанрово-стильові тенденції» [284] ця лакуна значно заповнена. Авторка типологізує за принципами структуроутворення жанрові моделі камерно-інструментального ансамблю з доробку О. Некрасова, С. Мамонова, О. Скрипника, В. Івка, Є. Петриченка, Є. Мілки та інших донецьких митців 60-х років ХХ – початку ХХІ століть.

Із сучасних світоглядних позицій теорії та історії культури у регіональному контексті комплексного дослідження проблематики камерно-інструментального мистецтва Одеси (симбіоз композиторської творчості, ансамблевого виконавства, музикознавчої думки та виконавсько-педагогічної школи) знаходяться й деякі з попередніх праць автора даної монографії [див. прим.: 140], матеріали яких не використовуються у презентованому дослідженні, але слугують ще одним прикладом наукових розробок музично-культурологічної регіоніки.

Паралельно варто зазначити, що окремі відомості про камерно-інструментальну композиторську і виконавську творчість побіжно потрапляють у регіональні дослідження загального музикознавчого

спрямування. Тут досить часто аналітичним матеріалом слугує творчість однієї з регіональних мистецьких шкіл або міститься їх компаративний аналіз як складових спільнонаціональної культурної цілісності.

Так, деякі дані про побутування ансамблевої музики в тих чи інших регіонах України надано у наукових розвідках Р. Стельмашука (естетичні і стильові ознаки галицького музичного модернізму [267]), О. Пилатюк (питання інтерпретаційних засад першовиконання музичного твору на матеріалах діяльності композиторсько-виконавських творчих тандемів львівських митців [227]), О. Шаповалової (циклічні форми інструментальної музики Донеччини [312]), В. Щепакіна (щодо впливу чеських традицій музикування на культуру Заходу, Центру і Півдня України наприкінці XVIII – початку XX ст. [319]) та ін. Ці дослідження також поглиблюють усвідомлення закономірностей функціонування регіонального камерно-інструментального мистецтва України в розмаїтих аспектах теоретичного, історичного музикознавства та музичної культурології.

Дані пошукові обрії, що спрямовані на аналіз конкретних музично-структурних та інтерпретаційних параметрів композиторської і виконавської творчості, також вельми ефективно збагачуються теоретичними принципами *філософії музики та музичної естетики*. Останні передбачають не тільки, власне, музикознавчий аналіз (жанрово-стильової палітри, фактурних, техніко-конструктивних та виражальних можливостей і пов'язаних із цим проблем виконавсько-інтерпретаційного характеру), але й висвітлення питань духовного життя та світоглядно-естетичних інтенцій творчості видатних митців. Саме цей контекстний та еволюційний погляд на українську камерно-інструментальну музику, що протягом історичного розвитку своїх жанрово-семантичних якостей зберігає «генетичний жанровий код – смислове ядро камерності як спрямованості до вищої духовної сфери» [229, 103], і робить філософсько-естетичний підхід до вивчення музичної культури минулого та теперішнього особливо актуальним.

Згідно з цими позиціями та на основі розроблених філософсько-методологічних засад дослідження природи художнього мислення митців, образно-змістового та музично-виражального рівнів композицій, твори камерно-інструментального мистецтва України розглядаються у дисертаціях О. Берегової, І. Савчука [28; 253], біобібліографічних дослідженнях Р. Варнави, Д. Канєвської, О. Марценківської [39; 104; 184] та ін.

Так, серед нечисленних спеціальних досліджень камерно-інструментального мистецтва України, які стосуються даної проблематики, виокремимо дисертаційну працю О. Берегової «Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х рр. ХХ сторіччя» [28]. В ній на основі розроблених філософсько-методологічних засад дослідження «нової» музики подається не тільки авторський погляд на стильову камерно-інструментальну та камерно-вокальну палітру окресленого періоду, але й висвітлюються питання духовного життя та світоглядних і чуттєво-естетичних інтенцій творчості постмодерних композиторів (В. Сильвестров, О. Козаренко, К. Цепколенко, О. Щетинський, Г. Гаврилець, І. Щербаков та ін.). Їхні творчі інтенції віддзеркалюються у художньому просторі композицій під дією когнітивних механізмів самовираження, самоусвідомлення через твір у філософських вимірах проблематики: «людина і буття», «людина і надбуття», «людина і природа», «людина і Всесвіт у передчутті Апокаліпсису», «метаморфози гри» та «катастрофа стосунків людини і суспільства» [див.: там само].

Продовжує дослідження філософських ідей в ансамблевій музиці І. Савчук, який у монографії «Камерна музика 1920-х в Україні: Спроба філософського осмислення» [253] висуває завдання концептуальної переоцінки музичних досягнень вітчизняних та польських композиторів (Б. Лятошинського, І. Белзи, Ю. Кофлера, З. Кассерна), які в зазначений період працювали у Центрі та на Заході України. У ході аналізу панівних тенденцій національного та спільноєвропейського модернізму автором підкреслюється значення філософського осмислення феномену екзистенціального в музиці, а також специфіки втілення його іманентних проявів на образно-змістовому та музично-виразовому рівнях камерної творчості.

Доповнюють зріз історіографії досліджень камерно-інструментального мистецтва України й біобібліографічні праці, де проблематика вивчення камерно-інструментальної творчості здебільшого виходить за межі традиційного музикознавства у сферу філософсько-естетичного осмислення розмаїтих вимірів духовного і соціального життя видатних митців.

Приміром, О. Марценківська у процесі вивчення фортепіанної та камерно-інструментальної музики Б. Лятошинського обґрунтовує вплив на його композиторське мислення віднайдених рис культурологічної концепції «панслов'янізму», які, на думку дослідниці, визначили характер індивідуально-творчого переосмислення пізньо- та

неоромантичних традицій і специфіку музичної мови Б. Лятошинського у (полі)стильових та виразових аспектах [184].

У дослідженнях загальної біобібліографії українських митців феномени музичної творчості, зокрема і камерно-інструментальної, також аналізуються крізь призму філософсько-світоглядних аспектів творчого мислення і композиторської діяльності.

Так, творчість В. Барвінського першої половини ХХ століття розглядається у працях таких науковців, як: Г. Жук (стилістика і світогляд композитора на перетині західноєвропейських і національних музичних традицій та індивідуального стилю на матеріалах віолончельної творчості, у т.ч. ансамблевої [83]), Л. Назар (вивчення музичної спадщини композитора у контексті особливостей українського менталітету як основи національного стилю [206]). Розгляд ментальних кодів та психологічних портретів В. Барвінського та Б. Лятошинського здійснює Р. Варнава з метою пізнання «образу автора» [39], натомість Д. Канєвська комплексно вивчає філософсько-естетичні, соціально-психологічні, концептуально-драматургічні та жанрово-стильові аспекти творчості Б. Лятошинського [104]. У згаданих працях, поряд з іншими жанровими сферами, міститься й аналіз камерно-інструментальних опусів з композиторського доробку.

Відтак, безсумнівно, що всі ці філософсько-естетичні та культурологічні погляди на українську камерно-інструментальну музику, що йдуть від усвідомлення самої природи творчого мислення модерних та постмодерних митців, і роблять подібний підхід до вивчення музичної творчості особливо актуальним і таким, що потребує поглиблення, зокрема в музичній естетиці та семіології музики.

Розглянувши зріз національних, регіональних, біобібліографічних досліджень камерно-інструментального мистецтва України у різноманітних аспектах їх проблематики треба зазначити, що паралельно із поглибленням проблемного поля, спостерігається і поступове розширення їхніх *хронологічних меж*.

Наявні в Україні наукові праці із зазначеної проблематики можна класифікувати за хронологічними критеріями у декілька основних груп. Серед них наукові розвідки, автори яких мають на меті дослідження українського камерно-інструментального ансамблю впродовж тривалих історичних періодів, наприклад, його функціонування у кінці ХІХ та протягом ХХ століть (Т. Слюсар) або лише ХХ століття (В. Андрієвська, П. Довгань). В інших – обираються більш вузькі хронологічні межі, задля детального аналізу перехідних культурно-

мистецьких процесів і явищ. Перебіг останніх пов'язаний із знаковими історичними та соціокультурними трансформаціями, що викликає необхідність розгляду камерно-інструментальної творчості у контексті дослідження біобібліографії окремих періодів життєтворчості конкретних мистецьких персоналій.

Приміром, увага деяких вчених спрямована на вивчення камерно-інструментальної композиторської творчості та виконавства 20-х років ХХ століття – етапу відродження національної культури в умовах т.зв. «більшовицької українізації» (М. Гергега, І. Савчук). Інтенсивного осмислення набуває мистецтво доби українського «шістдесятництва» (Є. Басалаєва), включно з характером впливу його культуротворчого потенціалу на ансамблеву творчість наступних десятиліть – 1960–80-х (Н. Дика), 1960–2014-х років (А. Утіна). Також музикознавці досліджують камерно-інструментальну музику періодів останньої третини ХХ століття (Г. Асталощ, Т. Омельченко), 1970–80-х років (Л. Волкова), 1980–90-х років (О. Берегова) та кінця ХХ – початку ХХІ століть (О. Грабовська, А. Чібалашвілі). Крім того, питання українського камерно-інструментального мистецтва цих та деяких інших хронологічних відтинків фрагментарно потрапляють і в музикознавчі дослідження загального спрямування.

Втім, незважаючи на поступове розширення хронологічних меж, є очевидною наявність т.зв. «білих плям» у вивченні камерно-ансамблевої проблематики. Попередній історіографічний аналіз наукових праць засвідчує, зокрема, брак досліджень українського камерно-інструментального мистецтва в сучасний період його розвитку на межі ХХ–ХХІ століть [див.: 344].

У цьому контексті, важливим джерелом і чинником культурологічного та мистецтвознавчого осмислення історико-культурних і жанрово-стильових вимірів камерно-інструментального мистецтва та, загалом, осягнення філософсько-естетичної, культурологічної та мовно-текстологічної ситуації в камерно-інструментальній музиці, зокрема і періоду кінця ХХ – початку ХХІ століть, є дослідження матеріалів «авторської концептуалізації» (за Т. Калімуліною [103]).

Здебільшого це джерела, що носять музично-публіцистичний характер, – епістолярно-мемуарна спадщина сучасних композиторів і виконавців-ансамблістів, систематизовані зібрання статей, листів з приватних архівів, опубліковані бесіди-інтерв'ю, анотації концертних програм тощо. Дані матеріали утворюють індивідуальний дискурс автокоментарів з розшифровкою філософсько-естетичних позицій

творчості, програмних, інтерпретаторських ідей, загалом, художніх інтенцій композиторського і виконавського мислення, а також спостережень щодо оточуючого культурно-мистецького середовища.

Так, наприклад, вводять дослідника у світ сучасної української музики та наближають до об'єктивних параметрів усвідомлення композиторського та виконавського задуму конкретних творів мистецтва діалоги М. Нестьєвої з В. Сильвестровим [259], А. Луїної з плеядою українських митців – З. Алмаші, Г. Гаврилець, Л. Грабовським, С. Зажитьком, О. Кивою, Є. Станковичем, В. Степурком [172; 173], інтерв'ю О. Найдюк [208; 209; 210], творчі бесіди авторки даної праці [94; 95; 96] та ін. В них міститься вербальна автоінтерпретація філософсько-естетичних програм їхньої творчості та процесу художнього моделювання композицій, що конкретизує їх основні структурно-сміслові вузли.

Крім того, сучасна музична публіцистика постійно збагачується матеріалами інтерв'ю, творчих нарисів, рецензій концертних і фестивальних програм, що розміщуються у різноманітних друкованих та Інтернет-виданнях.

Серед них, культурологічні просвітницькі тижневики, науково-популярні журнали і веб-портали про культуру і суспільство, такі як: «Слово Просвіти», «Українська музична газета», «Музика», «Musica Ukrainica», «Маяк», «Music-review Ukraine», «Machine Room», «Kyiv Daily», «Хрещатик», «ІNший Kyiv», «День» та ін. Всі вони є не тільки популярними сітігайдами, але й спеціалізуються на рецензуванні культурно-мистецьких подій міського життя та висвітленні актуального стану музичної культури у багатоманітні її академічних і неакадемічних проявів: «new complexity», «new simplicity», електроакустика, композиційна електроніка, імпровізаційна та laptop-музика тощо.

Безсумнівно, з огляду на проблематику нашого дослідження, цінним фактографічним джерелом щодо перебігу академічної музичної практики сьогодення є також публіцистичні журнали і газети українських мистецьких вишів. Наприклад, щоквартальна газета «Музичний вісник» (Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової), а також «Акцент» і «Dominanta» (Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського) та інші новітні видання ненаукової музичної періодики вищої школи України.

Доповнюють цей зріз джерел наявні авторські теоретичні тексти, лекційні програми українських композиторів і виконавців ансамблевої музики. Зокрема, згадаємо дисертаційне дослідження і лекції

К. Цепколенко з викладом авторської методики «сценарної розробки» музичного матеріалу [303]), а також численні відкриті лекції, семінари і дискусії за участю інших українських митців. Наприклад, лекції В. Степурка, Л. Грабовського [57], «Бесіди про головне» з Вікторією Польовою та Олегом Безбородько на мальовничій галявині Національного заповідника «Софія Київська», менторські зустрічі з А. Загайкевич, презентації О. Щетинського, а також авторські Інтернет-блоги і дайджести (приміром, такі як «Svyazalamuzyka» Вадима Йовича) та ін.

Вкупі з науковою літературою (національний, регіональний, біобібліографічний рівень) дані джерела закладають адекватний фундамент дослідження світогляду і творчого (кодомовного, філософського, міфопоетичного, художньо-музичного) мислення композиторів та виконавців у його ментально-емоційній та естетичній цілісності.

Отже, у підсумку зазначимо, що камерно-інструментальне мистецтво у всій різноманітності духовних та матеріальних складових є невід'ємною частиною музичної культури України, що стає об'єктом національних, регіональних, біобібліографічних досліджень у вимірах історичної, філософсько-естетичної, культурологічної, мистецтвознавчої, музикознавчої проблематики.

Дослідження *історичного* спрямування, що здебільшого представлені регіональнознавчими розвідками, тяжіють до осмислення передумов становлення, закономірностей та періодизації розвитку камерно-інструментального мистецтва України від аматорства до професіоналізму з урахуванням соціокультурних, політичних, освітньо-мистецьких процесів відповідної доби. *Мистецтвознавчі* праці орієнтовані на висвітлення динаміки функціонування камерно-інструментального мистецтва як багатоланкової системи. *Музикознавчі* розвідки пов'язані, насамперед, із аналізом композиторської (жанру, стилю, форми, змісту) та виконавсько-інтерпретаторської (герменевтичні стратегії, техніко-артикуляційні, інтонаційні, художньо-виразні виконавські засоби) лексики у їх єдності та відповідності тому чи іншому історико-культурному контексту. *Культурологічний* вектор аналізу камерно-ансамблевої проблематики представлено у дослідженнях національних та регіональних процесів культуротворення та їх безпосередніх рушіїв – конкретних творчих персоналій. Натомість у роботах, де здійснюється виокремлення духовного, інтелектуального і світоглядно-естетичного потенціалу творчої особистості, дослідження жанрово-стильових, мовно-інтонаційних зв'язків європейських, національних, регіональних традицій камерно-інструментального мистецтва та особливостей автор-

ського почерку композиторів, сповнюється тих чи інших *філософсько-естетичних* акцентів.

Встановлена тенденція поступового збільшення кількості праць філософсько-культурологічного та естетико-мистецтвознавчого спрямування, а також їхнього синтезування, що має важливе значення для відтворення цілісної картини національної музичної культури. Адже «вихід» за власні категоріальні межі у міждисциплінарну зону спільної проєкції наукових ідей, доповнює фактологію ансамблевої композиторської творчості, виконавства та педагогіки надзвичайно важливими теоретичними положеннями та концептуальними деталями.

Однак, незважаючи на тяжіння музикознавства до залучення інтердисциплінарних можливостей сучасної гуманітаристики та попри наявність окремих праць, де поліметодологічні принципи вельми успішно були застосовані щодо аналізу музичних феноменів класичного і не-класичного камерно-інструментального мистецтва України, теоретико-методологічний потенціал системно-семіотичних досліджень та філософсько-естетичної, культурологічної думки залишається недостатньо задіяним у вивченні сучасної музики. Наразі аналіз спеціальної літератури виявляє домінування класичних музикознавчих стратегій дослідження історико-жанрових, -стильових та -стилістичних аспектів вітчизняної камерно-інструментальної творчості, часто без використання не-класичних і постне-класичних дискурсивних підходів і категорій.

У зв'язку із цим, теоретико-методологічні пошуки виводять науковців на рівень поглибленої культурологічної та естетико-філософської рефлексії у розробці новітніх параметрів дослідження камерно-інструментального мистецтва, що передбачає застосування інтегративних підходів на основі синергії наявних музикознавчих традицій та сучасних інтердисциплінарних можливостей наукової інтерпретації «старої» та «нової» музики. Відтак, не підлягає сумніву доцільність розробки системної дослідницької моделі, що дозволила б сформувати комплексний погляд на розвиток камерно-інструментального мистецтва України, зокрема з позицій культурологічного музикознавства та семіології мистецтва в контексті новітньої поліметодології.

1.2. Національні традиції камерно-інструментальної творчості: музикознавчий погляд в контексті історії української культури

Протягом історії свого розвитку взаємопов'язані гілки композиторської, музично-виконавської та музично-педагогічної майстерності ансамблевого камерно-інструментального мистецтва України пройшли вірцевий за своєю інтенсивністю шлях професіоналізації від аматорства до академізму в непересічних (зокрема, і не завжди сприятливих) культурно-історичних умовах своєї невинної еволюції. Сформована на перехресті східно- і західноєвропейських культурно-мистецьких течій (у т.ч. музичного авангарду) та впливів регіональних етнокультурних явищ, мовно-інтонаційна специфіка української камерно-інструментальної музики є джерелом розуміння її семіозису в сучасний період розвитку. Відтак становлення національних традицій камерно-інструментальної творчості, що складають міцну підоснову функціонування даного виду мистецтва в культурному середовищі України на межі ХХ–ХХІ століть, потребує досягнення своєї історичної динаміки та художньої специфіки.

Порівняно зі стадіями зародження та поступового удосконалення зразків камерно-інструментального ансамблю до рівня еталонної жанрової якості в західноєвропейській творчості, досвід опанування зазначених жанрів в українській музиці мав свої характерні особливості. Перш за все, вони увиразнюються на тлі зіставлення культурно-історичних етапів жанрової еволюції в загальноєвропейській та національній музичній практиці.

Звертаючись до генезису і закономірностей жанротворення у західноєвропейській музичній традиції, важливо зазначити, що на ранніх етапах семіотичного становлення музичних родів і жанрів, зокрема, й камерно-інструментальних, спостерігалася своєрідна *доцентрова* тенденція – «шлях від домінування вільної варіантності крізь різноманітні проміжні форми релятивності із поступовим виникненням та подальшим посиленням елементів константності до стабільної константності» [234, 5]. Цей етап усталення адекватної форми жанру, його нормативних органологічних параметрів, формування прозорих ієрархічних міжжанрових зв'язків та, одночасно, кордонів, – тобто семіотичної кристалізації окремих жанрових стандартів та жанровотипологічної системи в цілому, – припав на добу Класицизму в західноєвропейській музиці.

Надалі з кожною культурно-історичною епохою все більш відчутним ставало тяжіння до зворотної, т. зв. *відцентрової* динаміки. Відбувалися поступові органологічні зміни у структурі жанрів камерно-інструментальної музики та їх варіантне тлумачення залежно від відповідного стильового, стилістичного, мовно-знакового контексту. Таким чином, рухаючись чим ближче до сучасної доби, за безупинного розширення та оновлення техніко-композиційної палітри можливостей, історично сформовані *семіотичні схеми жанротворення* потроху втрачали свою класичну усталеність і «прозорість», інтегруючись в модерний і постмодерний семіозис культури ХХ – початку ХХІ століть.

Стосовно української музики варто підкреслити, що у порівнянні з західноєвропейською практикою, хід історичного становлення інструментальних ансамблевих жанрів перетікав не синхронно. Внаслідок недостатньо сприятливих обставин для розвитку національного професійного музичного мистецтва загалом, і глибокої вкоріненості в народно-пісенні джерела та хорові (зокрема, і партесні) традиції вокально-ансамблевої творчості, зокрема, опанування камерно-інструментальних жанрів розпочалося із деяким «запізненням».

Вчені одностайно констатують, що на теренах вітчизняного культурно-мистецького простору регулярне звернення композиторів до камерно-інструментальної музики спостерігається починаючи лише від кінця ХІХ століття. Тобто, припадає на той час, коли у Західній Європі камерно-інструментальний ансамбль, перетнувши соціокультурні та художньо-естетичні «кордони» епох пізнього Середньовіччя, Відродження, Бароко, віденського Класицизму, дістався до доби пізнього Романтизму (творчість Йоханеса Брамса, Сезара Франка, Едварда Гріга, Яна Сібеліуса та ін.).

Разом з тим, починаючи від 20-х років ХІХ століття, доволі інтенсивно культивувався камерно-ансамблевий інструменталізм і в творчості представників східноєвропейської російської композиторської школи. Тут на кінець ХІХ століття різноманітні за кількісно-якісними параметрами своєї органології жанри камерно-інструментальної музики увійшли до мистецького доробку Олександра Аляб'єва, Михайла Глінки, Мілія Балакірева, Олександра Бородіна, Петра Чайковського.

Отже, на тлі тих жанрово-стильових зразків камерно-інструментального ансамблю, що були вже напрацьовані у творчості композиторів іншонаціональних музичних осередків, видається, що українська музика неначе надолужувала (стрімко і в стислі терміни) загальноєв-

ропейську школу, засвоюючи та у власний спосіб творчо переосмислюючи її попередньо надбані здобутки.

У процесі студіювання хронології освоєння камерних жанрів сформувався доволі сталий дослідницький погляд на періодизацію розвитку українського композиторського камерно-інструментального мистецтва. Його динаміка практично збігається із загальними контурами поступу національної музично-освітньої професіоналізації в інструментальній галузі. Так, спираючись на аналіз трансформації жанрово-стильової естетики камерно-інструментального ансамблю, Г. Асталош наводить п'ять базових стадій його еволюції, а саме:

- кінець XIX – початок XX століття (вироблення зразків камерно-інструментального ансамблю у професійній композиторській творчості українських митців);
- 20–30-ті роки XX століття (проникнення пізньоромантичної естетики в український камерно-інструментальний ансамбль);
- 30–50-ті роки XX століття (формування симфонізованих зразків ансамблевого жанру, синтезування етнокультурних та академічних джерел в камерно-ансамблевій творчості);
- 60–70-ті роки XX століття (апробація техніко-конструктивних прийомів європейських модерністів / авангардистів у вітчизняній камерно-інструментальній музиці);
- 80–90-ті роки XX століття (виокремлення самобутніх авторських мовно-інтонаційних комплексів і стилетворчих концепцій, розвій стильового багатоманіття у творах українського камерно-інструментального мистецтва) [див.: 14, 74–75].

Разом з тим, уточнює важливі аспекти хвилеподібного розвитку вітчизняного камерно-інструментального мистецтва Т. Омельченко, зазначаючи про: істотні зрушення у цій галузі у 1910–20-х роках (поява значного масиву ансамблевих творів, чому посприяли супутні процеси професіоналізації композиторської, виконавської творчості та профільної освіти); наступне зниження інтересу до камерного музикування у 1930–50-х роках внаслідок переорієнтації частини митців на монументальні жанри вокально-хорової та оркестрової музики; поновлення інтересу до «камерності нової якості» у 1960–70-х роках та подальше розширення жанрових горизонтів у наступні десятиліття [216, 47–55].

Однак, незважаючи на традиційне ведення «офіційної» хронології щодо послідовного залучення камерно-інструментальних жанрів до професійного музичного обігу, починаючи від кінця XIX століття

(а саме від доробку Миколи Лисенка – класика української музики), варто підкреслити, що окремі ансамблеві композиції на вітчизняних теренах з'явилися набагато раніше – ще останньої третини XVIII століття.

В цей час розквіту духовної музики талановиті музиканти – вихідці з українських земель, які здобували вищу освіту в Західній Європі та опісля перебували, головним чином, на придворній службі в столиці Російської імперії, спричинилися до створення історично перших (віднайдених на сьогоднішній день) ранньокласичних зразків такого світського жанру як камерно-інструментальний ансамбль.

Мова йде про Сонату для скрипки та чембало (у III частинах) Максима Березовського (1745–1777 рр.), що була написана за кордоном у 1772 році в місті Піза. Згідно спостережень дослідників, зокрема, М. Степаненка, цей циклічний твір великої форми увібрав інтонаційні звороти західноєвропейської (італійської) та східноєвропейської (української народної) музики та, одночасно, поєднав у собі витончений психологізм, ліризм, пристрасність і віртуозність. Все це достеменно «передає відчуття повноти життя, пафос утвердження людської особистості – якості, принципово новаторські у вітчизняному музичному мистецтві XVIII ст.» [268, 303].

Так само, наприкінці XVIII століття доволі активною працею в жанрах камерно-інструментального ансамблю відзначився і Дмитро Бортнянський (1751–1825 рр.), який, отримавши музичну освіту в Італії, по поверненні обійняв посаду при дворі великої княгині Марії Федорівни та писав музику на її замовлення. Ансамблевий доробок композитора, що частково вважається втраченим, включає твори для різних інструментальних складів: дуету, квартету, квінтету, септету [див.: 202, 41]. Вони позначені прозорістю фактури, наспівністю мелодики і витонченою граціозністю, близькими до стилю класиків віденської школи (зокрема, В. А. Моцарта). Разом з тим, науковці зауважують, що в музичній мові Д. Бортнянського істотно помітними стають і етнонаціональні елементи. В деяких ансамблевих композиціях «музика насичена інтонаціями української селянської ліричної пісні та пісні-романсу, а також ритмами народних танців (особливо козачка)» [15, 36].

Згодом, услід окреслених вище ранньокласичних зразків українського камерно-інструментального ансамблю великої форми, у 20-х роках XIX століття з друку (м. Дрезден) вийшов твір Іллі Лизогуба (1787–1867 рр.) під нестандартною для сьогоднішнього сприйняття

назвою – «Соната для фортепіано з акомпанементом віолончелі». За даними музикознавців, ця тричастинна композиція являє собою перший з відомих натепер прикладів «рецепції романтичної моделі жанру національною музичною свідомістю» [261, 42].

У цій сонаті вбачаються «відгомони» західноєвропейської естетики, а саме, музики пізніх класиків (Л. Бетховен) та ранніх романтиків (Ф. Шуберт), а також ремінісценції на творчість М. Глінки, що оригінально поєднуються з інтонаційними зворотами українських пісень романсового типу. До того ж, партії інструментів є паритетними, тобто несуть рівномірне технічне і змістове навантаження у моделюванні загальної лірико-романтичної образності, у т.ч. передачі «інструментального "співу"» [128, 95] основних тем. На жаль, решта ранньоромантичних зразків ансамблевих сонат або інших камерних жанрів великої форми, що цілком ймовірно могли б належати І. Лизогубу, не збереглися до нашого часу (як майже і весь музичний спадок даного композитора).

Загалом, щодо творчості М. Березовського, Д. Бортнянського та І. Лизогуба – композиторів, які перебували біля витоків формування національного професійного камерно-інструментального мистецтва, – варто підкреслити значущість їх мистецьких надбань. Останні пов'язані з належним тлумаченням специфіки жанру камерно-інструментального ансамблю.

На відміну від ансамблевих творів типу «соло з акомпанементом» специфіка камерної музики, передусім, виявляється у наступному: тяжінні до рівноправного (або почергово рівномірного) розподілу техніко-змістового навантаження між різними ансамблевими партіями у контексті загальної єдності музичного цілого; розвитку партій тих інструментів, що раніше традиційно мали другорядне чи акомпануюче значення в ансамблі (клавір, віолончель та ін.), додавання їм елементів концертної віртуозності; поступовому відступі від модифікаційно-варіантної практики виконання «ad libitum» у бік однозначної фіксації виконавсько-ансамблевого складу; введенні розмаїття інструментальних поєднань на основі клавіру; зверненні до великих циклічних форм (зокрема, сонатної) тощо.

Тож, з одного боку, наслідування М. Березовським, Д. Бортнянським та І. Лизогубом традицій європейської музики (що виявилось у тотожному розумінні жанрової специфіки камерно-інструментального ансамблю та засвоєнні розвинених на той час жанрово-стильових моделей і техніко-композиційних принципів складання

музичних текстів), а з іншого боку, – втілення образно-інтонаційної характерності пісенних та інструментальних мотивів з народної творчості, робить внесок цих митців у генезу українського камерно-інструментального ансамблю непересічним.

Побіжно в українській творчості кінця XVIII – першої половини XIX століть з'являлися дрібні інструментальні п'єси салонного типу – соло з акомпанементом або твори малої форми для ансамблевих складів. Вони, переважно, являли собою аранжування, фантазії чи варіації на теми з авторської чи народної української та зарубіжної (зокрема російської) музики. Тут композитори намагалися зіставляти, ритмоінтонаційно і фактурно розвивати відомі мелодії за допомоги інструментальних засобів камерної музики. Хоча подібні твори і були позначені до певної міри строкатістю музичного матеріалу (внаслідок неостаточно переосмислених класичних і народних традицій), однак вони були впізнаваними, «близькими» за своїм художньо-образним змістом, а відтак ставали загальнодоступними з точки зору їх розуміння слухачською аудиторією різного рівня культурно-мистецької обізнаності.

Прикладом слугують такі композиції, як: обробка з варіаціями пісні «За долами, за горами» для квартетного складу Гаврила Рачинського; «Концертна фантазія» для фортепіано та скрипки Йосипа-Домініка Витвицького за мотивами опери М. Глінки «Жизнь за царя» («Иван Сусанин»); «Фантазія» ор. 11 для віолончелі в супроводі фортепіано Аркадія Голенковського на теми як козацької, так і народно-побутової українських пісень (*Fantaisie sur Deux chansons de la Petite Russie*: № 1 «Ой на горі, та й жінці жнуть», № 2 «І учора горох, і сьогодні горох»); Дві мазурки для віолончелі з акомпанементом фортепіано Андрія Голенковського («*Souvenir de la Petite Russie*», *Deux masurques*, видання 1839 р.) та деякі інші ансамблеві п'єси, у т.ч. анонімних авторів, призначені здебільшого для домашнього музикування.

Ці мистецькі шукання композиторів-аматорів або напіваматорів, які часто-густо послуговувалися у своїй творчості наявним музично-тематичним матеріалом з академічної або народно-інструментальної творчості, також закладали підоснови становлення українського камерно-інструментального ансамблю. Вони ніби неквапливо «підштовхували» еволюцію національного музичного мислення до подолання нерівномірності розвитку духовних / світських, вокальних / інструментальних, сольних / ансамблевих жанрів у вітчизняній музиці того часу.

Процеси інтенсифікації вітчизняної композиторської творчості та знайомство з композиціями західноєвропейської класики водночас сприяли поступовому підвищенню рівня камерно-інструментальної виконавської культури. Так, наявні музикознавчі розвідки засвідчують інтерес до ансамблевого виконавства, що поволі зростає протягом періоду кінця XVII–XIX століть. Утворювалися інструментальні ансамблі-«капелії» [268, 294] при греко-католицьких храмах, корпусах військової служби, міських муніципалітетах, закладах освіти [див. докладніше: там само, 291–302]. Збереглося чимало згадок про влаштування музичних салонів у садибах аристократії, таких як київський приміський маєток князя Ф. Г. Голіцина, де на межі XVIII–XIX століть камерні твори звучали «іноді зранку до ночі», як пише Т. Шеффер [316, 354].

Примітно, що на той час велика кількість ансамблевого (у т.ч. західноєвропейського) репертуару цілеспрямовано колекціонувалася та перебувала у нотних фондах домашніх бібліотек української знаті. Так, О. Я. Шреєр-Ткаченко, вивчаючи музичний побут українських поміщицьких маєтків кінця XVIII – першої половини XIX століть, з'ясувала, що в нотному зібранні бібліотеки родини Розумовських основне місце займала саме камерно-інструментальна музика. Тут містилося «понад 500 дуетів для різних складів, близько 600 інструментальних тріо, до 480 квартетів для струнного або мішаного складу, велика кількість квінтетів, секстетів, септетів, октетів для найрізноманітніших ансамблів, сонат для різних інструментів соло або камерних ансамблевих сонат – також понад 200» [318, 189].

Така чимала домашня добірка творів може опосередковано свідчити і про загальний стан розвитку камерно-інструментального виконавства в Україні на той період. Оскільки подібні нотні колекції, безсумнівно, укладалася заради потреб практичного виконавства, це демонструє високий ступінь прихильності шанувальників музичного мистецтва до камерної класики.

На підтвердження цього виступають також численні свідоцтва про діяльність напіваматорських / напівпрофесійних колективів у середовищі міської інтелігенції, приміром, Харкова у середині XIX століття. Зокрема йдеться про музикування сімейного квартету (скрипка, альт, віолончель, фортепіано) в оселі професора П. І. Сокальського, напівдомашні камерні виступи студентської молоді під орудою викладача Сокмейєра, музичні ранки у вчителя Вільчека, виступи аматорських гуртків у

домівці піаніста М. Д. Дмитрієва та інші приватні музичні ініціативи в різних українських містах [див.: 316, 352–354].

Паралельно посилювався і запит щодо налагодження мистецьких контактів представників української інтелігенції з іноземними митцями, адже зацікавлення місцевих музикантів повсякчас «підживлювалося» концертними виступами іноземних колективів.

Так, В. Щепакін пише про діяльність чеських музикантів-ансамблів в Україні впродовж ХІХ та на початку ХХ століть, які відіграли стимулюючу роль у підвищенні культурно-музичної обізнаності слухацької аудиторії Галичини, Слобожанщини, Одещини, Київщини. Серед них автор згадує як гастролуючі колективи, так і запрошених на роботу до України митців (родина Нерудів, родина Рачеків, К. Бабушка, Ф. Воячек, В. Зеленка, Й. Карбулька, Я. Коціан, Ф. Кучера, Ф. Кребс, Й. Перман, Ф. Ступка, І. Тедеско, М. Франк, О. Шевчик, Ф. Шипек). Ці фахівці провадили освітню діяльність в Інститутах шляхетних дівчат, регіональних осередках Імператорського російського музичного товариства, пізніше консерваторіях або мали приватну практику. Разом з тим, вони організували на місцях ансамблеві колективи, а відтак і концерти камерно-інструментальної музики. Як зауважує В. Щепакін, на той час такі ансамблі, як: «Шевчик-квартет», Одеський чеський квартет, «Чеський» та «Празький» квартети та ін. були досить знані на українських теренах [див.: 319].

Починаючи від середини ХІХ та на початку ХХ століть вельми плідними результатами у розвитку камерно-інструментального виконавства була позначена діяльність регіональної мережі музичних товариств. Останні засновувалися як творчі спілки митців-професіоналів та аматорів задля розповсюдження музичної освіти та піднесення музичного життя українських міст.

Приміром, досліджуючи концертно-організаційну роботу Галицького Музичного Товариства у Львові (1838–1939 рр.), Т. Мазепа відмічає, що члени цього товариства приділяли значну увагу виконанню камерної музики. У періоди стабільної роботи кожного концертного сезону влаштовувалися від 4-х до 12-ти літературно-музичних ранків і вечорів, де звучала камерно-інструментальна музика (за ініціативою артистичного директора товариства Кароля Мікулі, який перебував на цій посаді протягом 1858–1887 рр.). Пізніше готувалися спеціальні квартетні вечори та концерти «на вшанування доктора Ю. Маліновського», в репертуарі яких переважала камерна музика в оригіналі та аранжування симфонічних творів для ансамблевих скла-

дів (протягом 1887–1898 рр. за керівництва директора Рудольфа Шварца) [176, 21–23]. З 1899 року ці традиції концертного виконання камерно-інструментальної музики і надалі підтримувались наступними керівниками Галицького Музичного Товариства – Мечиславом та Адамом Солтисами, аж до реорганізації цього об'єднання радянською владою у 1939 році. За схожим принципом працювали й інші музичні товариства в різних культурно-мистецьких центрах українських регіонів (Київ, Чернігів, Харків, Полтава, Житомир, Катеринослав, Одеса, Херсон).

Безперечно, надпотужним стимулом розвитку українського камерно-інструментального мистецтва стала поява на початку ХХ століття вищої ланки професійної музичної освіти – консерваторської, що надала інституалізованого змісту цій галузі (львівський Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка, 1903 р.; Одеська та Київська консерваторії, 1913 р.). Хоча витoki історії функціонування класів камерного ансамблю у навчальних закладах різного освітнього рівня і власності (державної / приватної) – пансіонах, гімназіях, музичних школах, училищах та інших музичних інституціях при регіональних музичних товариствах сягають, як було вже зазначено, ХІХ століття.

Упродовж тривалого часу тут працювали як місцеві, так і іноземні музиканти, зазвичай сполучаючи викладання сольного інструменту та ансамблевих дисциплін (до слова, концертмейстерський і камерний клас були тоді об'єднані). Паралельно закладались основи національного дитячого і студентського навчально-педагогічного репертуару. Як приклад, наведемо Струнний квартет (1928) Леоніда Лісовського (1866–1934 рр.) та інші його композиції, що створювалися переважно з дидактичних міркувань. Або згадаємо збірки обробок народних пісень для фортепіанного дуету Василя Витвицького (1905–1999 рр.), які «апелюють до етногенетичної пам'яті, розвивають дитячу емоційну сферу» [291, 29] тощо.

Опісля, з утворенням на цій первинній базі навчальних закладів вищої музичної освіти, кращі мистецькі кадри поповнили лави педагогічного складу перших українських консерваторій. Так само, як і власні наукові, навчальні, зокрема, і нотні фонди консерваторських бібліотек (включаючи зібрання творів камерно-інструментальної музики) формувалися на основі об'єднання ресурсів попередньо існуючих установ нижчої ланки та надходжень з приватних колекцій [напр., див.: 92].

Безсумнівно, що розбудова вищої виконавсько-педагогічної школи камерно-інструментального ансамблю на ранніх етапах була пов'язана зі значним обсягом не тільки творчо-педагогічних, але й організаційно-методичних зусиль. Однак, навіть за цих умов, культурно-освітня громада відзначала інтенсивну музично-просвітницьку діяльність, розгорнуту силами професорсько-викладацького складу та студентської молоді консерваторій.

За спогадами сучасників, які наводить І. Царевич, описуючи історію становлення кафедри камерного ансамблю у Київській консерваторії [див.: 301], запит на пропагування саме камерно-інструментальної музики був доволі високий. Наприклад, відомо, що Рейнгольд Глієр – другий директор Київської консерваторії (1914–1920 рр.), залюбки музикував у камерному ансамблі, виконуючи партію другої скрипки. Значна увага приділялася популяризації музики не тільки знаних іноземних класиків, але й п'єс молодих українських композиторів. У цьому зв'язку І. Царевич згадує ряд прем'єр, що відбулися у 1920-х роках, серед яких: Тріо № 1 Бориса Лятошинського (ансамбль професорів консерваторії – Г. Беклемішева, С. Вільконського, Д. Бертє), Віолончельна соната Віктора Косенка (у виконанні І. Козлова та Я. Фастовського) та ін. [там само, 497].

Природно, що така артистична підтримка з виконавської реалізації щойно написаних композицій надавала чималі імпульси українським авторам творити надалі, примножуючи свої мистецькі надбання у камерно-інструментальних жанрах, та зважуватися на сміливі художньо-музичні експерименти (недарма камерний ансамбль іноді називають «творчою лабораторією» української музики).

Разом з тим, нерідко і самі композитори ставали першовиконавцями як власних п'єс, так і творів своїх колег – найближчих попередників та сучасників. Наприклад, згадаємо Миколу Лисенка – музично-громадського діяча, композитора, педагога, фольклориста, диригента, піаніста та вправного ансамбліста [див.: 202, 177–180] або публічну постать Станіслава Людкевича – доктора музикології, композитора, фольклориста, музичного редактора, педагога та диригента [там само: 186–188] та ін.

На той час подібний універсалізм художнього самовираження був, без перебільшення, рушійною силою розвитку усього освітньо-мистецького сектору культури. Перебування «у керма» розбудови та налагодження культурно-освітніх процесів справжніх ентузіастів і професіоналів, що сполучали громадську, просвітницьку, освітянську,

наукову, виконавську та композиторську практики, безсумнівно, мало комплексне, галузеутворююче значення і для камерно-інструментального мистецтва. Особливо, на ранніх стадіях формування української композиторсько-виконавської та музично-педагогічної ансамблевої школи.

Хоча з поглибленням професіоналізації зазначених вище сфер інтелектуально-творчої діяльності їх диференціація поступово все більше увиразнювалася, однак і дотепер тенденції загальному мистецького універсалізму знаходять своє яскраве виявлення у творчості окремих особистостей та відіграють позитивну, подекуди, основоположну роль в еволюції камерно-інструментального мистецтва України і музичної культури в цілому.

Щодо розвитку української композиторської школи, як вказувалося раніше, систематичне звернення до жанрів камерного ансамблю розпочалося лише наприкінці ХІХ століття. Відтоді і до сьогодні хід історичного розвитку українського камерного ансамблю віддзеркалює спільну динаміку освоєння жанрової, стильової, програмно-тематичної палітри як композиторами, так і виконавцями камерно-інструментальної музики [див.: 135].

У цьому зв'язку неможливо оминати увагою фундатора української національної школи професійного музичного мистецтва – Миколу Лисенка (1842–1912 рр.), творчість та просвітницька діяльність якого надала суттєвого художньо-інтелектуального поштовху для розвитку та майбутнього піднесення ключових музичних галузей, зокрема і камерно-інструментальної. 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.» [91, 296].

У своїй композиторській творчості М. Лисенко акумулював етнохарактерні джерела, крім того синтезуючи національні та західно-європейські мовно-інтонаційні традиції в ансамблевій музиці. Приміром, це знайшло яскраве відображення у Струнному квартеті (1868), Струнному тріо (1869), Фантазії на дві українські народні теми для скрипки і фортепіано (версія для флейти і фортепіано, 1872–73 рр.), Елегійному капричіо (1894), Елегії до дня роковин смерті Т. Шевченка (1912) – обидва для скрипки і фортепіано та деяких інших камерно-інструментальних п'єсах. Водночас, як художній керівник мистецьких проєктів та піаніст-ансамбліст Микола Лисенко

активно концертував, пропагуючи твори класичної та романтичної ансамблевої музики у лавах створеного ним наприкінці 70-х років XIX століття камерно-інструментального ансамблю (у складі: О. Шевчик, І. Солуха, О. Косухін, В. Алоїз).

Як і у М. Лисенка, у творчій спадщині галицького митця Станіслава Людкевича (1879–1979 рр.) – справжнього «національного романтика» (за висловом Т. Слюсар [262, 42]) жанр камерно-інструментального ансамблю не став провідним, проте він також зумів проникливо відчувати і передати його жанрову специфіку. Повсякчас композитор дбав про увиразнення паритетності ансамблевих партій, зокрема, фактурно-технічне удосконалення і мелодичний розвиток партії фортепіано, наповнюючи її індивідуально-образним змістом.

Разом з тим галицький композитор культивував те унікальне сполучення національного та спільноєвропейського, що стало характерною рисою української музики і культури, в цілому. В його ансамблевих творах відображення національного колориту (використання прямих і прихованих цитат, алюзій на мотиви народної творчості) зазвичай поєднується з романтичною стилістикою та поліфонічними прийомами підголоскового типу. Наприклад, згадаємо «Ноктюрн» для скрипки, віолончелі та фортепіано (1914), «Чабарашка» для скрипки і фортепіано (1920), Варіації на народні теми для скрипки і фортепіано (1949). Паралельно в своїй камерно-інструментальній творчості С. Людкевич також розвивав принципи узагальненої програмної музики. Відмітимо, що останні знайшли не тільки практичне, але й теоретико-аналітичне опрацювання в його музикознавчих працях, головно, у докторській дисертації на тему «Програмна музика», що була захищена у Віденському університеті (1908).

У доробку наступного композитора і виконавця-піаніста, випускника Празької консерваторії – Василя Барвінського (1888–1963 рр.) – камерно-інструментальна музика складає досить солідну частку. В колі його інтересів перебували як ансамблеві мініатюри програмного змісту («Сумна пісня» для скрипки і фортепіано, 1910), так і розгорнуті композиції класичних складних форм з елементами концертності (Фортепіанне тріо *es-moll*, 1911; Струнні квартети, 1912 та 1935 рр.; Соната для віолончелі та фортепіано, 1926). Зокрема, В. Барвінський одним із перших в українській музиці XX століття виявив тяжіння до творення великих за кількісними параметрами ансамблів (Фортепіанний секстет, 1915 та ін.).

Тут сповна розкрився витончений творчий «почерк» митця, що оригінально 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 за спостереженнями дослідників, «уперше в історії розвитку жанру камерного ансамблю в українській музиці відтворив образ музикування гуцульських народно-інструментальних капел "троїстих музик"» [5, 47].

У зрілий період творчості не оминув композитор і теми суб'єктивно-філософського характеру, що майстерно були передані у Фортепіанному квінтеті g-moll (1953–1963 рр.). Робота над цим твором розпочалася у таборах Мордовії, куди В. Барвінський був засланий разом із дружиною – піаністкою Наталією Барвінською за, начебто, зв'язки з українською дивізією «Галичина» (пізніше був реабілітований). Як відомо з особистого листування і спогадів сучасників, незважаючи на важкі умови утримання, проблеми зі слухом і часткову втрату пам'яті, у таборі В. Барвінський зумів організувати концерт у жіночій зоні (задля побачення зі своєю жінкою), а також написав кілька творів. Зокрема і згаданий Фортепіанний квінтет, над створенням якого автор працював час до часу у таборах і завершував вже після звільнення подружжя у 1958 році та повернення на Батьківщину [див.: 313]. Дана композиція неодноразово потрапляла у поле зору дослідників музичної спадщини В. Барвінського (С. Павлишин, В. Андрієвська, Г. Асталаш та ін.). І не тільки у зв'язку з трагічними життєвими обставинами, у яких квінтет був написаний, а найперше через філософсько-світоглядну глибину його змістового наповнення, що була втілена за допомоги композиторської майстерності взірцевої якості.

Серед інших західноукраїнських композиторів продовжувачем неоромантичної лінії в камерно-інструментальній музиці виступив Адам Солтис (1890–1968 рр.), який отримав ґрунтовну вищу музичну освіту в Берліні. Згадаємо такі його твори, як: Соната для скрипки і фортепіано (1925), Сюїта на польські народні теми (1931–1935), Сюїта для струнного квартету і арфи, «Танок» для дерев'яних духових і валторни (обидва – 1953) та ін.

Яскравою самобутністю власного стилю вирізнявся Микола Колесса (1903–2006 рр.). Хоча основні акценти у творчості цього компо-

зиторів і не припадали на камерно-інструментальну музику, однак йому вдалося створити оригінальні зразки ансамблевих творів (прикладом, Фортепіанний квартет, 1930), де переплітаються виражальні можливості бойківського, лемківського, гуцульського фольклору з модерними «відкриттями» музичної мови ХХ століття – стилістикою необароко, неокласицизму, неоромантизму та ін.

Зазначимо, що на теренах центральної частини українських земель значною мірою розвитку камерно-інструментальної композиторської та виконавської творчості посприяв Віктор Косенко (1896–1938 рр.) – композитор, викладач та піаніст-ансамбліст. У стильовому та образно-тематичному сенсі музика В. Косенка є близькою до рис західноєвропейського та східноєвропейського (російського) романтизму. Прикладом, у його програмному творі «Мрії» для дуету скрипки і фортепіано оп. 4 № 1 дослідники вбачають алюзійні натяки на однойменну фортепіанну п'єсу Р. Шумана «Марення» (рос. «Грези»). Обидві композиції сповнені «емоційної конкретики вічної екзистенційної константи мрії, що проявляється у романтичних пориваннях душі людини до високих ідеалів, до якої б епохи вона не належала» [113, 30]. Ця романтично-вишукана піднесеність притаманна не тільки творам узагальнено-програмного типу, але й непрограмним композиціям В. Косенка – Сонаті для віолончелі і фортепіано (присвячена віолончелісту В. Коломойцеву, 1923), «Класичному тріо» (1927) та ін. Яскравий мелодизм цих ліричних опусів виявляється одночасно близьким як до емоційно-насичених зворотів романтичного стилю, так і народно-пісенних інтонацій, хоча напряму до цитування фольклорних джерел композитор не звертався.

Крім того, В. Косенка характеризують як автора, якому притаманне глибинне («із середини») розуміння виконавської специфіки жанрів камерно-інструментального ансамблю. Подібно М. Лисенку, В. Косенко став ініціатором створення та художнім керівником камерно-інструментального ансамблю (Житомир, 1918 р.). Ядро цього колективу складало фортепіанне тріо: скрипка (В. Скороход) – віолончель (В. Коломойцев) – фортепіано (В. Косенко). Однак ансамбль, принагідно, мав змогу кількісно варіювати свій склад у бік розширення за рахунок запрошених музикантів. Таким чином, репертуар ансамблю був доволі обширним за кількісно-якісними параметрами та охоплював різні історико-стильові епохи, включаючи і новостворені композиції самого автора та його найближчих колег.

У зв'язку із цим маємо констатувати, що багата виконавська практика, безумовно, мала вплив на формування індивідуального композиторського стилю В. Косенка. Адже цей усесторонній підхід в оволодінні тонкощами композиторського та виконавського фаху значною мірою обумовив успішну реалізацію європейських жанрових моделей камерно-інструментального ансамблю, зокрема, сонат концертного зразка в українській музичній культурі.

Як бачимо, починаючи від 20-х років ХХ століття робота у жанрах камерно-інструментальної музики стає одним з важливих чи, навіть, провідних напрямів творчої самореалізації для багатьох українських композиторів.

Серед них і Борис Лятошинський (1895–1968 рр.) – митець різнобічного обдарування, який працював у широкому жанровому діапазоні. Його інноваційні ідеї посприяли еволюції української музики, у т.ч. і в камерно-інструментальній галузі. Примітно, що попри наявність юнацьких робіт «доконсерваторського» періоду (зокрема ранніх фортепіанного і струнного квартетів, 1913–1914 рр.) та 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 [300, 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.

Водночас основний внесок Б. Лятошинського у розвиток камерно-інструментального ансамблю в Україні пов'язаний з розкриттям потенціалу симфонічно-оркестрового, драматургійного мислення у порівняно невеликих за масштабами циклічних формах камерної музики (Соната для скрипки і фортепіано, 1926; «Український квінтет», 1942). Як пише А. Калениченко, аналізуючи Сонату для скрипки і фортепіано, набутий індивідуальний «психологічно-експресивний» стиль Б. Лятошинського є бездоганим з точки зору майстерного оволодіння модерною лексикою (імпровізаційність, аперіодичність, поліритмічність, політональність, хроматизація музичних структур)

та наскрізної симфонізації у розвитку тем, що ведуть до утвердження високих ідеалів у конфліктно-драматичній боротьбі [102, 275].

Також, як наголошують музикознавці, новацією Б. Лятошинського стало те, що інтертекстуальність його авторської манери, екстраполювалась не тільки на мовно-стилістичну площину, але й на жанрову та формотворчу. Оскільки саме у його творчості семіотична стратегія інтертекстуального мислення була вперше в українській музиці спрямована до «осмислення проблеми інструментальної музичної форми як драматичного процесу прирощення нових смислів» [295, 93] та розкриття інтертекстуальних можливостей зіставлення жанрових структур. Як приклад, наведемо Тріо № 1 для віолончелі, скрипки і фортепіано (1922), присвячене дружині Маргариті Царевич та ін.

У міжвоєнний період, окрім зазначених вище митців, доволі інтенсивною працею у різних жанрах камерно-інструментальної музики вирізнялися такі композитори, як: Михайло Скорульський (приміром, Фортепіанний квінтет на українські теми, 1920; Фортепіанне тріо *Cis-dur*, 1924), Пилип Козицький (Варіації на тему народної купальської пісні для струнного квартету, 1925), Валентин Борисов (Квартет № 1 «Юнацький», 1926), Нестор Нижанківський (Фортепіанне тріо *e-moll*, 1928), Микола Вілінський (Соната для скрипки і фортепіано, 1929), Костянтин Данькевич (Струнне тріо, 1930), Микола Коляда (Фортепіанний квінтет, 1930), Дмитро Клебанов (Квартет № 3 «Романтичний», 1932), Валентин Костенко (Струнний квартет № 5, 1939) та багато інших українських митців.

Нерідко композитори писали свої твори із розрахунку на виконавсько-технічні можливості певних колективів. У результаті зростання обопільних процесів композиторсько-виконавської співпраці, у першій половині ХХ століття (особливо, починаючи від 1920-х років) спостерігалася поява низки молодих ансамблевих колективів, що поступово «накопичували» камерно-інструментальний репертуар закордонного та національного «походження» (приміром, згадане Тріо В. Косенка, родинне тріо Гуммеля та ін.).

Серед них були і ансамблі, що отримали статус державного значення, такі як засновані у Харкові колективи – Український державний квартет імені Ж. Вільома (з 1920–50-ті рр., у першому складі: 1 скрипка В. Гольдфельд, 2 скрипка О. Старосельський, альт А. Свірський, віолончель Е. Пржекутський), Квартет імені М. Леонтовича (з 1925–50-ті рр., С. Бружаницький, М. Левін, Є. Шор, І. Гельфандбейн, художній керівник – А. Нездатний) та Українське державне тріо

(1927–1941-ті рр., скрипка О. Ілевич, віолончель Л. Тимошенко, фортепіано М. Полевський).

У репертуарі цих ансамблів, окрім західноєвропейської та російської музики, перебували твори багатьох українських композиторів – К. Данькевича, П. Козицького, В. Косенка, В. Костенка, Б. Лятошинського, П. Сениці, А. Філіпенка, А. Штогаренка, Б. Яновського та ін. Активно пропагувалися і камерно-інструментальна творчість харківських композиторів – В. Борисова, Д. Клебанова, М. Тіца. Стабільна, багаторічна виконавська діяльність цих українських ансамблів була позначена високим рівнем за якісно-кількісними показниками загально-музичного професіоналізму та концертно-гастрольної інтенсивності. На користь останнього свідчить, наприклад, те, що Квартет імені М. Леонтовича протягом перших п'яти років своєї діяльності мав 2 гастрольних турне Україною, дав понад 460 концертів, серед яких 7 квартетних циклів музики українських композиторів, 7 вечорів української музики у Москві тощо [див.: 314; 315].

Примітно, що виконавська діяльність деяких камерно-інструментальних колективів в Україні повністю не припинилась навіть у часи Другої Світової війни. Зокрема, аналіз тогочасної львівської періодици (1941–1944 рр.), проведений Т. Фішер, висвітлює, що впродовж окупаційних років у Львові було зорганізовано біля 700 музичних заходів, програми яких здебільшого були камерними (камерно-вокальними та камерно-інструментальними). Як виявляється, цьому посприяла і та обставина, що музикантам надавали у користування головно невеликі, камерні зали. Тож, у намаганнях нечисельної творчої еліти налагодити музичне життя окупованого міста, на цих концертах, окрім зразків австро-німецької музичної культури, за найменшої нагоди виконувалася і українська музика. Звучали камерно-інструментальні твори В. Барвінського, В. Витвицького, В. Косенка, С. Людкевича, Н. Нижанківського, Р. Сімовича та інших вітчизняних композиторів у виконанні тріо під керівництвом Р. Савицького, струнного квартету під орудою В. Цісика та інших місцевих артистів (зокрема, й музикантів-аматорів) [див.: 290, 73–74].

Незважаючи на те, що війна майже вщент зруйнувала або серйозно дестабілізувала розвиток цілих галузей економічного та соціокультурного життя і, безумовно, поглибила й до того відчутні негативні наслідки неодноразово застосовуваних репресивних утисків щодо української інтелігенції (обмеження свободи самовираження, гальмування видавництва та знищення музичних творів, вимушений від'їзд

мистецьких кадрів за кордон тощо), зі встановленням миру творча діяльність у сфері музично-академічного мистецтва України потроху почала відновлюватися.

Поступово поживавлювалося ансамблеве виконавство, з'являлися нові камерно-інструментальні колективи. Приміром, такі як відомий Квартет імені М. Лисенка, що був утворений 1951 року та працює і донині (у первинному складі: перша скрипка – О. Кравчук, друга скрипка – А. Сікалов, альт – Р. Гураль, віолончель – Л. Краснощок). Музикантам цього квартету, за оцінками музичних критиків, вдалося створити численні зразки еталонної виконавської інтерпретації ансамблевих творів, багато з яких були виконані вперше. Серед них, як засвідчує аналіз, проведений Ю. Чемерис, і твори українських композиторів. Зокрема, присвячені та спеціально написані для цього колективу квартету В. Губаренка, О. Зноско-Боровського, І. Карабиця, Є. Станковича, В. Сильвестрова, А. Філіпенка та ін, що активно пропагувалися на національній та міжнародній сценах (більше 50 прем'єр) [305, 192–198]. За роки концертно-гастрольної діяльності репертуарний діапазон Квартету імені М. Лисенка охопив понад 250 творів близько 120 композиторів різних стильових епох та мистецьких шкіл, що свідчить не лише про неоціненний «внесок у розвиток української камерної музики, але і в закріплення дружніх відносин між країнами світу» [там само, 196].

Щодо камерно-інструментальної творчості вітчизняних композиторів у повоєнні роки, то в цей час очікувано домінували образи патетичного, героїчного характеру. Більш відчутним стало тяжіння до реалістичних форм художнього вираження, унаочнення образного змісту в програмних композиціях. Паралельно не втрачала актуальності і фольклорна лінія. Адже тут використання фрагментів з етнонаціональним колоритом задля втілення ідей національної свідомості, народної гідності, міжкультурного діалогу, братерства, життєствердження стало доволі розповсюдженим прийомом, що був притаманним художній культурі в цілому.

Так, проблематика лірико-філософських роздумів стала важливою світоглядною складовою творчості Іллі Польського (1924–2001) – харківського композитора і викладача, який близько 50-х років ХХ століття розпочав свою професійну кар'єру. В зазначені роки, як згадує музикознавець і донька композитора – Ірина Польська [див.: 235, 11–12], в його камерно-інструментальній музиці превалювали образи сповідальної суті, тематика історичної пам'яті, воєнного лихоліття,

дружнього єднання заради подолання життєвих труднощів. Прикладом слугують такі твори, як Струнний квартет № 1, Соната для скрипки і фортепіано (обидва – 1947) та ін.

Аналогічна проблематика торкнулася й камерно-інструментальної творчості багатьох інших українських композиторів: Аркадія Філіпенка (Струнний квартет № 2, 1948), Михайла Тіца («Дума» для віолончелі та фортепіано, 1954), Дмитра Клебанова (Струнний квартет № 4, 1946), Андрія Штогаренка (Фортепіанне тріо «Молодіжне», 1961), Ігоря Шамо (Фортепіанне тріо, 1947), Ігоря Асєєва (Поема-соната для віолончелі і фортепіано, 1950) та ін.

Разом з тим маємо відмітити, що низка дослідників зауважують про наявність деяких рис програмної заангажованості та ілюстративності в окремих музичних творах радянського періоду. Зокрема, вказується на обертання програмно-художніх образів у вузькому колі типових (офіційно санкціонованих) сфер: героїко-драматичної (переважно, революційного змісту) та сільсько-побутової. Саме вони, найчастіше, використовувалися задля оспівування панівної ідеології того часу та заклику до колективного єднання трудящих навколо неї [див.: 312, 56–57]. Серед творів подібної програмно-змістової репрезентативності можна згадати струнні квартети М. Тіца «Про 1905 рік» (1956) та І. Шамо «Дружба народів» (1955).

Наступна стадія розвитку української музичної культури у 1960–70-х роках пов'язана з початком кристалізації нової художньо-естетичної концепції в музиці. Зазначений хронологічний період, що знаходиться у своєрідній точці «золотого перетину» ХХ століття, являє собою важливий етап на шляху сходження до новітньої парадигми музичного мистецтва. Саме авангардні шукання в музиці заклали в її підґрунтя принцип темброво-звукової множинності, що надалі посприяло формуванню концепції теоретичної нескінченності ресурсів музичного висловлювання.

Не зупиняючись докладно на розгляді феномену «шістдесятництва» в українській культурі загалом (з посиланням на ряд ґрунтовних досліджень вітчизняних вчених: М. Поповича, О. Петрової, М. Копиці, О. Зінкевич, О. Козаренка, С. Волкова, О. Овчарук, О. Городецької, Г. Файзуллої та ін.), перейдемо до характеристики тих особливостей еволюції музичного мислення, що складають національне «обличчя» українського музичного авангарду і неофольклоризму 60–70-х років ХХ століття.

З одного боку, спостерігалася значна реорганізація музичної лексики, завдяки експериментуванню з новими для української музики радянського часу конструктивними прийомами і техніками європейського музичного письма – додекафонією, алеаторикою, сонористикою, атональною, «конкретною» музикою, алгоритмічними методами композиції тощо. З іншого боку, – доповнила ці процеси «нова фольклорна хвиля» у вітчизняній музиці, коли набули значної модернізації принципи опрацювання фольклорного матеріалу та відбулося переосмислення його художньо-естетичних функцій в музичних композиціях, у т.ч. камерно-інструментальних.

Зазначимо, що національний музичний авангард 1960–70-х років, який презентують Валентин Сильвестров, Леонід Грабовський, Віталій Годзяцький, Святослав Крутиков, Володимир Загорцев та деякі інші композитори, став унікальним явищем української культури. Цей пласт творчості, у порівнянні з західноєвропейськими зразками, вирізняється тим, що у композиціях вітчизняних авторів технологічність авангардної музичної мови «несподівано солідаризується із засадничими принципами національного музичного мислення <...>, резонує з високою "ученістю", "любомудрієм" давньоукраїнської музики», як пише О. Козаренко [118, 1].

На нашу думку, подібний синтез в українському варіанті музичного авангарду (а пізніше, і постмодерну) дозволив митцям реалізувати у своїх новаторських композиціях масштабні задуми з глибинним духовно-філософським підтекстом, незважаючи на технологічність і, в окремих випадках, навіть, умоглядну конструктивність музичної лексики і семіотики. Недарма, рясніють філософсько-поетичними метафорами нариси вітчизняної музичної критики щодо характеристики творчих портретів авангардистів-«шістдесятників» та образного змісту композицій цих років. Мовиться про «музику сфер», «космічну», «галактичну» музику В. Сильвестрова, «метафізичність» звукової краси творів Л. Грабовського тощо [див.: 172].

Так, згадаємо презентацію камерно-інструментального циклу-триптиху «Драма» (1970–71 рр.) В. Сильвестрова (1937 р.н.) – представника на той час неформального київського авангардного осередку. Даний цикл складається із двох дуетних сонат і тріо (скрипка, віолончель, фортепіано), які за змістовим наповненням цілком солідаризуються з загальною програмною назвою. Адже, по-перше, у триптиху присутні емоції трагічного спектру, а, по-друге, цикл є зразком інструментального театру, що вражає своєю експресивністю, імпровіза-

ційністю, видовишно-артистичними ефектами, тембро-сонористичними знахідками. Останні забезпечуються шляхом використання додаткових перкусійних предметів, аксесуарів, зокрема, таких нетрадиційних, як сірники тощо.

Дещо пізніше, на піку технічного вдосконалення, «вигострення» авангардної лексики, семіотичної модифікації індивідуального стилю привели В. Сильвестрова до поворотної динаміки. А саме, до поступової мінімізації засобів художнього вираження, насичення музичної тканини «повітрям», дрібними інтонаційними деталями, «дихаючими» паузами, більш «прозорою» фактурою. Приміром, музика Квартету № 1 для двох скрипок, альту та віолончелі (з посвятою ансамблістам Квартету імені М. Лисенка, 1974), на думку С. Павлишин, викликає паралелі з неоавангардною течією мінімалізму [221, 17]. Хоча, загалом, В. Сильвестров так інтерпретує естетико-філософську програму власної творчості того часу: «В авангардний період я надавав своїм творам натурфілософський семантичний підтекст. <...> У мене було піфагорійське ставлення до музики <...>. Це давало можливість на рівні знакової символіки опанувати світ» [цит. за: 172, 590].

Піфагорійські принципи логіко-математичної вивіреності музичного мислення та експериментування з виконавськими складами характерні також для камерно-інструментальної творчості В. Загорцева (наприклад, «Об'єми» для кларнета, саксофона-тенора, труби, скрипки і фортепіано, 1965; «Фантазія» для арфи, віолончелі та перкусії, 1971), В. Годзяцького («Веселі витівки» – сюїта для 4-х віолончелей, 1962; «Домашні скерцо» для побутових предметів / 2-х перкусійників та фортепіано, 1964–65 рр.) та, особливо, Л. Грабовського («Гомеоморфії» для двох фортепіано, 1968–69 рр.). Останній згаданий композитор повсюдно застосовує техніку випадкових чисел у рамках власного алгоритмічного методу композиції, залишаючись вірним йому і до сьогодні [див.: 57].

Інтерес до професійного оволодіння, вдосконалення та мікшування різних стилів музичного письма західноєвропейського ґатунку не оминув і Євгена Станковича (1942 р.н.). Дослідниця еволюції жанру віолончельної сонати в українській музиці В. Сумарокова, вичерпно аналізуючи його Сонату № 3 для віолончелі та фортепіано (1971), зазначає про широке використання низки додекафонно-пуантилістичних прийомів, серійних формул у звуковисотній побудові основних тем, модальної та розширеної тональної техніки, перемінного метроритмічного малюнку тощо [271, 34].

Водночас, ці ж авангардні принципи музичної семіотики від 60-х років ХХ століття виявилися дотичними до неофольклорної хвилі, збагативши наявні підходи роботи з фольклорним матеріалом. Це надало можливість не тільки транслювати в композиціях академічного мистецтва певні ладо-інтонаційні фольклорні пласти (оригінальні або стилізовані), але й поєднувати їх з авангардним музичним «словником» ХХ століття. Тим самим, це дозволило сконцентрувати звукоформули національної автентичності у нових осучаснених формах музичного висловлювання.

За таких умов, для одних композиторів виражальні ресурси народної музики стали основою їх індивідуального стилю, для інших – виявилися опосередкованим (хоча і не менш значущим) джерелом урізноманітнення авторської кодомовної палітри. Тим не менш, незважаючи на ступінь реального заглиблення чи асоціативного наближення до фольклорних витоків, вони слугують увиразненню звукової етнонаціональної ідентичності та на генеральному рівні розкривають філософію національного звукообразного, інтонаційного мислення. У цьому зв'язку згадаємо як критики і шанувальники захоплюються етно-фольклорною аутентикою музики Мирослава Скорика, кордоцентризмом як «кодом-геном» музики Євгена Станковича та ін. [див.: 172].

Так, у камерно-інструментальних творах М. Скорика (1938–2020) – одного з найяскравіших представників неофольклоризму в українській музиці, повсякчас отримують додаткові модифікації ті принципи, що властиві народно-пісенній і -танцювальній музиці (переважно, з 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, Соната для скрипки і фортепіано, 1963; фортепіанне тріо «Речитатив і Рондо», 1969 та ін.).

У подібний спосіб і Є. Станкович послуговується ресурсами народної творчості у своїй «неофольклорній характеристичній сюїті» (за класифікацією П. Довганя [71, 55]) – триптиху «На верховині» для скрипки і фортепіано (1972). Зокрема, композитор переосмислює інтонаційні елементи з традиційних обрядових (весільних і поховальних), танцювальних (коломийка) та колискових пісень, одночасно сполучаючи архаїчні пласти з сучасними прийомами «монтажної» техніки музичних шарів [там само, 82–84].

Паралельно продовжувалося вже звичне для української музики опрацювання фольклорного матеріалу представників слов'янського і неслов'янського ареалу у його поєднанні з академічними традиціями складання гомофонно-гармонічної та поліфонічної музики. Серед таких творів «Вірменські замальовки» для струнного квартету (1960) Андрія Штогаренка (1902–1992) або Струнний квартет № 1 Олександра Рудянського (1935 р.н.). Остання композиція була докладно проаналізована А. Утіною, яка зазначає про широке цитування та адаптацію оригінальних мелодій зі збірки «1000 пісень казахського народу» в інтонаційній будові основних тематичних ліній цього квартету, а також про використання прийомів, що тембрально імітують гру на кобизі – національному казахському інструменті [284, 79–84].

Також означений хронологічний період знаменує черговий етап розвитку поліфонічних прийомів, адаптування поліфонічних форм у типологічних структурах камерно-інструментального ансамблю та відродження старовинних барокових жанрів. Приміром, Струнний квартет (1972) Сергія Мамонова (1949 р.н.) вирізняється використанням поліфонічної техніки задля усебічного розвитку рівнів музичного матеріалу. Ще далі, у русло стилістики необароко, заглиблюється у своїй камерно-інструментальній творчості В. Сильвестров. Аналізуючи його Фортепіанний квінтет (1969), Л. Зима зазначає про творче переосмислення традицій храмової музики, наявність дзвонних відгомонів, проникнення деяких риторичних фігур, а саме теми Хреста у моделювання інтонаційних комплексів квінтету тощо [89, 139–140].

Поряд з цими новаціями у 1960–70-ті роки спостерігаємо й надалі побутування неокласичних та неоромантичних тенденцій у ансамблевій музиці. Наприклад, згадаємо п'єси Андрія Штогаренка (1902–1992) такі як: «Балада» і «Жартівливий марш» для віолончелі та фортепіано (1963). Або неокласичну Сонату № 3 для скрипки і фортепіано (1968) Олександра Красотова (1936–2007), де розгортання музичного матеріалу здійснюється у невпинній діалогічній взаємодії партій. Тут чергуються епізоди моторно-механістичного та ліричного змісту, а також вводяться енергійні джазові ритмоформули, що вимагають від виконавців особливої вправності та реакції на музичні репліки партнера [див.: 323, 67].

Варто зазначити, що деякі з неоромантичних камерно-інструментальних творів цього періоду вирізняються оригінальними ідейними концепціями, що виходять за межі музичного мистецтва. Наприклад, сюїта Юрія Іщенка (1938 р.н.) під програмною назвою

«Акварелі» для скрипки і фортепіано (1971) промовисто апелює до музично-живописних синестетичних кореляцій. Програмність узагальненого типу та використання звукописної техніки імпресіонізму неухильно спрямовує уяву слухацької аудиторії до живописних асоціацій. Однак ця композиція цікава наявністю прихованого від більшості реципієнтів семіотичного аспекту міжмистецьких зв'язків, що відкриває нові обрії їх нешаблонної взаємодії в творах української камерно-інструментальної музики. Річ у тім, що композитор розташував дев'ять частин сюїти «Акварелі» особливим чином, а саме за принципом почергового збігу їх тонального плану зі схемою розташування кольорової палітри. Відтак, тільки незначна частина сприймачів, які володіють вродженим музично-кольоровим слухом, спроможні ідентифікувати присутність тієї площини інтервидових семіотичних зв'язків, які згідно із сучасною культурологічною та мистецтвознавчою термінологією можна охарактеризувати як інтермедіальні.

У наступні, 80-ті роки ХХ століття 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, у процесах подальшої індивідуалізації самобутніх композиторських стилів, а також презентації нестандартних жанрово-стильових моделей камерно-інструментального ансамблю в українській музиці. Прикладом може слугувати камерно-інструментальні твори Євгена Мілки, такі як Соната для віолончелі та фортепіано з ударними (1982), де нормативні тембральні якості музичних інструментів піддаються розширенню завдяки сонористичним «плямам», що створюють медитативну атмосферу. А також його ж Соната для скрипки і фортепіано (1986), жанрова форма фіналу якої є нетиповою для сонатного циклу, натомість, виявляється притаманною жанру пасакалії, що продукує ефект нібито перебування одного жанру в іншому.

До того ж, протягом усіх цих років не згасала результативна композиторсько-виконавська співпраця, що стала джерелом натхнення для багатьох митців. Особливо плідною діяльністю у різних регіональних центрах, починаючи від 1960-х до кінця 1980-х років, відзначилися філармонійні камерно-інструментальні колективи, такі як: квартет «Кантабіле» у складі І. Ремешило – Б. Борковський – Т. Ремешило – В. Третяк (Львів), фортепіанне тріо В. Новиков – А. Мельникова – В. Пономарьова (Київ), фортепіанне тріо М. Зінгерс – С. Шустер – В. Саксонський (Одеса). Безумовно, окрім філармоній,

не менш високого рівня художньо-виконавської майстерності ансамблі концентрувалися в українських консерваторіях. Серед них, згадаємо Тріо та Струнний квартет Львівської консерваторії (Л. Крих – Л. Цьокан-Савицька – Р. Залеська та О. Деркач – В. Каськів – З. Дашак – Х. Колеса, відповідно), фортепіанне тріо Київської консерваторії (О. Горохов, В. Червов, В. Сечкін), фортепіанне тріо Харківського інституту мистецтв (Г. Куперман, Й. Гайда, В. Лозова).

Разом з тим, неабияким виконавським авторитетом користувалися наступні камерно-інструментальні ансамблі: «Київське тріо» як продовжувач класичних традицій фортепіанного тріо В. Косенка (у складі М. Будовський – М. Кравцов – Д. Юделевич), родинний ансамбль «Київські смички», який активно пропагував ансамблеве музикування на пленері (О. Криса – Б. Которович – Б. Криса – О. Которович), фортепіанне тріо «Українські акварелі», що відзначилося співпрацею з багатьма українськими композиторами (В. Боровик – Е. Ідельчук – І. Боровик), а також унікальне за своїм складом тріо скрипка – флейта – клавесин, що відроджували автентичні традиції камерно-інструментального виконавства (А. Баженов – А. Коган – Н. Магометбекова) та багато інших колективів, творчі засади діяльності яких детально розглянуто, зокрема, у дослідженні Н. Дикої [див.: 69].

У межах даного аналізу національних традицій камерно-інструментальної творчості в контексті історії культури неможливо оминати і діяльність композиторів з української діаспори, переважно, у країнах Західної Європи або Північної Америки. Йдеться про тих митців, які у ХХ столітті внаслідок різних історичних, життєвих обставин емігрували за кордон (Л. Грабовський, В. Грудин, В. Балей, В. Витвицький, Г. Лапшинський, С. Туркевич-Лукіянович, Ф. Якименко та ін.) або були народжені за кордоном у сім'ях вихідців з України (Л. Мельник, Д. Семенген, О. Павук та ін.).

У загальному масиві їх композицій камерно-інструментальна музика займає важливе місце та охоплює широкий жанрово-стильовий і програмно-тематичний діапазон. Серед них знаходимо і класичні цикли, такі як програмна Сюїта для фортепіанного тріо В. Витвицького у IV частинах: «Спомин», «Інтерлюдія», «Колискова», «Фінал» (1965). Ця сюїта була написана у американський період творчості композитора та, як зауважує О. Андрієвська, стала «квінтесенцією стилю митця» [6, 59]. Або згадаємо твори, що вирізняються експериментальністю у варіюванні ансамблевих складів, такі як «Мініатюри» для флейти, гобоя, ударних і фортепіано Ігоря Соневицького, де нешаблонне прочитання

поезії Лесі Українки та відтворення її образів у музичній символіці «виносить слухача за межі повсякденного буття у сфери міфічного» [55, 75].

Загалом оцінюючи генеральну панораму та основні тенденції камерно-інструментальної творчості композиторів-діаспорян другої половини ХХ століття Л. Назар зазначає про цілковиту їх суголосність загальноукраїнським і світовим процесам у пошуках способів відтворення української мовно-інтонаційної аури та органічного її включення у світовий музично-звуковий контекст [див.: 205].

У підсумку зазначимо, що на основі систематизації результатів існуючих музикознавчих досліджень та подальшого розширення обріїв мистецтвознавчого та культурологічного аналізу було з'ясовано, що впродовж історії свого розвитку українське камерно-інструментальне мистецтво формувалось у світлі культурної взаємодії західно- та східноєвропейських (зокрема національних, етнокультурних) жанрово-стильових і мовно-інтонаційних традицій. Динаміка та хронологія композиторського і виконавського освоєння жанрів камерно-інструментальної музики засвідчує не тільки послідовну апробацію наявних жанрових моделей, інструментальних поєднань та палітри художньо-естетичних, стильових (від класики до авангарду), програмних тенденцій, але й генерування власних національних жанрово-стильових зразків камерно-інструментального ансамблю. Останнє є наслідком відбиття особливостей традиційно-національного музичного мислення у ході стильового та жанрово-типологічного становлення української музики.

Тож, констатуємо, що на кінець ХХ століття наявні творчі здобутки камерно-інструментального мистецтва України, з одного боку, яскраво доповнюють пишнobarвну картину вітчизняної та загальноєвропейської музичної культури багатьма цінними, з точки зору своєї мистецької вартості, ансамблевими зразками. А з іншого боку, – відкривають шлях до постмодерну («постсучасності») та дискурсивної кристалізації його семіологічної та естетико-герменевтичної концепції в музиці щодо знаково-технологічної універсалізації композиторської та виконавської лексики на межі ХХ–ХХІ століть.

1.3. Інтердисциплінарні аспекти дослідження камерно-інструментальної музики: методологічне значення семіології мистецтва та музичної культурології

На перетині ХХ–ХХІ століть триває оновлення методологічних програм та понятійно-категоріальної системи гуманітарних наук, що, на думку М. Кагана, безпосередньо пов'язано із перебудовою мислення сучасних учених «на принципах міждисциплінарно-системно-синергетичного розуміння наукової діяльності у ХХІ столітті» [101, 13]. У площині інтегрування наукових позицій суміжних дисциплін, що відкриває нові інтердисциплінарні підходи до осмислення закономірностей життє- та культуротворчості індивідууму, а також розгалужених питань оточуючого його соціально-історичного та художнього середовища, проходить і формування новітніх засад культурології та мистецтвознавства. Останнім часом вчені ставлять низку дискусійних запитань, пов'язаних із розробкою універсальних для гуманітаристики категорій пізнання онтології, феноменології, естетики та семіології культури і мистецтва. Зокрема, триває обговорення перспектив еволюції та методологічного удосконалення музикознавства як сфери «синтетичного» знання [201, 84], що має відображати цілісну картину музичного буття в сучасних теоретичних дискурсах.

Зважаючи на стрімкість трансформації сучасного культурно-мистецького простору та естетико-художніх орієнтирів музичної творчості, дослідницький музикологічний інструментарій (як і розроблені за його застосування класифікації / систематизації тих чи інших явищ музичного мистецтва) піддається перегляду і доповненню. Досить продуктивні на свій час дослідницькі методи і підходи «класичного» музикознавства на сьогодні не виявляються вичерпно досконалими. Особливо щодо аналізу нинішніх культурних і художньо-естетичних умов музичної творчості у ситуації розгортання все більш оригінальних форм композиторського і виконавського самовираження та розширення спектру інтрасеміотичних та інтерсеміотичних проєкцій (структурно-композиційних, художньо-виражальних, образно-сміслових, сюжетно-номінативних).

Дослідження новочасних контекстів і процесів постмодерністського композиторського творення, виконавської інтерпретації, естетичного синтезу, проблем синестезії та психології сприйняття диктують постійний пошук нових інтегративних способів їх теоретико-методологічного осягнення. Зокрема, впровадження *семіологічного аналізу*,

який поєднує семіотику мистецтва з вивченням кодомовних процесів художньої творчості, виконавства, інтерпретації і сприйняття. На основі семіологічного дискурсу зароджується формування холістичної дослідницької моделі, що дозволила б скласти цілісний погляд на розвиток сучасного музичного мистецтва крізь синергійну призму наявних музикознавчих традицій та модернізованих інтердисциплінарних підходів наукової інтерпретації «нової» та «новітньої» музики.

Водночас, окреслення перспективних векторів поліметодологічної спрямованості еволюції музикознавства, його т. зв. «екстравертивного розвитку» (за О. Самойленко [254]), має важливе значення й у дослідженні камерно-інструментального мистецтва. Наразі усвідомлюється потреба у комплексному розкритті історико-культурних передумов і закономірностей розвитку, а також знаково-сміслових, естетико-світоглядних, культур-герменевтичних аспектів його функціонування у постсучасному культурному середовищі України і світу.

У зв'язку із цим, перед нами постає необхідність звернення у контексті сучасної музикології до більш широкого та синергетичного в методологічному плані синтезу. А саме, апелювання до *семіологічного* та *естетико-культурологічного шляхів* осмислення камерно-ансамблевих феноменів музичної творчості, їх знаково-конструктивного та змістового наповнення.

Так, актуалізація лінгвоестетичної та семіотичної теорій в музикознавстві здобуває особливу методологічну значущість у розвитку концепції знаково-сміслових систем в музиці. *Методологічний ґрунт семіологічної парадигми* аналізу останньої закладено у наукових працях з мовно-музичної компаративістики і комунікації, де за допомоги лінгвсеміотичних, семасіологічних дослідницьких підходів розкриваються основи семіотичного розуміння природи музичних знаків, мови, мовлення і мислення в їх дискурсивній єдності.

Оскільки побудова розмаїтих «лінгвоцентричних» моделей інтерпретації музики як своєї мови і мовлення завжди виходить із дискусій щодо конкретизації поняття художньо-музичного знаку, його значення та смислу, на сьогодні музикознавча думка спрямована, передусім, на з'ясування природи *семіосфери та семіозису в музиці*. Здійснюється осягнення специфіки генетично притаманних музиці семіотичних кодів, механізмів та перцептивно-комунікативних принципів їх структурно-сміслового розгортання у текстовому просторі культури та подальшого декодування-усвідомлення в процесі інтер-

претації та рецепції (М. Арановський, Б. Асаф'єв, О. Афоніна, М. Бонфельд, О. Капічіна, О. Козаренко, Ю. Лотман, С. Шип та ін.).

Одні дослідники вважають, що «музична мова є незнаковою семіотичною системою» [11, 103]. Інші – виокремлюють знак як функціональний елемент музичної мови, художній символ, що наділений певними морфологічними властивостями і смислом, який «складається зі значень та психічно-розумових реакцій (образів, відношень), що викликані формою знаку і обставинами (контекстом) його застосування» [317, 39]. Треті, навіть, припускають можливість тлумачення музичної інтонації як знаків–копій, знаків–індексів та знаків–символів (за Ч. Пірсом), виявляючи наявність міфологічних архетипів в музичних структурах [див.: 106]. Четверті – навпаки, зазначають, що окремий музичний знак взагалі не може розглядатися як диференційований елемент музичного висловлювання, а тільки як «знак-твір». Наголошується на тому, що «музичне мовлення як вид художнього мовлення опосередковане на рівні субзнаків, що мовний рівень в цьому мовленні відсутній, що в художній творчості знак – це єдність мови / мовлення, зафіксована в цілісному, завершеному творі мистецтва» [33, 68]. П'яті вважають, що «музичним знаком може бути будь-який сегмент звучання або тексту (окремого твору, доробку автора, чи загальноартистичного дискурсу), який вирізняється з-поміж інших та перебуває з ними у взаємних реляціях (синтагматичних, парадигматичних), що породжують його семантику» [119, 13].

У цьому плюралізмі теоретичних поглядів на сутність природи і дефініції музичного знаку спостерігаємо поступове розширення семіологічних тлумачень його семантичного поля, адже так чи інакше знакова природа музики, її творення, виконання і сприйняття потребує інтерпретації та розуміння в естетико-семіологічному і герменевтичному дискурсах. Зокрема, це сприяє осягненню інтертекстуальної природи семіотичних структур та гіпертекстових вимірів розгортання змістів, де «перетинається та нейтралізується множинність висловлювань, що взяті з інших текстів» [157, 46].

На сьогодні семантико-семіотичні дослідження явища *інтертекстуальності* в художній творчості є невід'ємною складовою сучасних мистецтвознавчого і культурологічного дискурсів, історичним першоімпульсом, «мотором і привілейованим об'єктом» [там само, 7] яких стала література (Р. Барт, У. Брайх, М. Бахтін, Г. Денисова, Ж. Деррида, Ж. Женетт, І. Ільїн, Ю. Крістева, В. Міловичов, М. Пфістер, Н. Пьєге-Гро, І. Смірнов, Н. Фатєєва, В. Чернявська та

ін.). Із виникненням в літературознавстві постмодерністської концепції інтертекстуальності, що безпосередньо пов'язано з ім'ям французької дослідниці Юлії Крістевої, були висловлені численні думки щодо конкретизації даної дефініції та уточнення *основних положень семіології* [21].

Згідно з останніми, «культурно-семіотичний феномен» інтертекстуальності (В. Чернявська [307, 117]) різні дослідники розглядають як акт «пермутації текстів» (Ю. Крістева [157, 46]), «механізм метамовної рефлексії» (Н. Фатєєва [286, 38]), «пристрій, за сприяння якого один текст здійснює перезапис іншого тексту» (Н. Пьєге-Гро [243, 48]).

Естетика інтертекстуальності в контексті семіології мистецтва нерідко уявляється як «мозаїка, калейдоскоп, головоломка, писання, що нагадує збірку деталей чи бриколаж» [там само, 151]. Оскільки з точки зору операціональних процедур інтертекст вибудовується за допомоги введення прийомів стилізації, імітації, алюзії, ремінісценції, пародії, контрафактури та ін., тобто, тих «процедур текстотворення, в основі яких – взаємодія та взаємні перехрещення "чужих" текстів» [190, 112]. Саме це і визначає специфіку інтертекстуальності, прийоми якої у своїй сукупності є підосновою унікального міжтекстового способу генезису тексту та постулювання авторського світовідчуття «крізь складну систему відносин опозицій, ідентифікацій та маскування з текстами інших авторів» [286, 20], що являє собою «діалог з певною чужою смисловою позицією» [307, 203].

У ході семіологічної розробки даної проблематики, зважаючи на багатоманітність семіотичної природи функціонування інтертекстуальності у текстовому просторі художньої творчості в постмодерністському дискурсі, було виділено декілька типологічних класифікацій інтертекстуальних зв'язків, які складають «поле» семіології.

Зокрема, розрізняють: інтертекстуальність, паратекстуальність, метатекстуальність, гіпертекстуальність, архітекстуальність (Ж. Жетт [81]); реконструктивну та конструктивну, діахронічну та синхронічну, квазідіахронічну та квазісинхронічну інтертекстуальність (І. Смірнов [263]); прототипічну та типологічну інтертекстуальність (В. Чернявська [307]); читацьку, авторську, дослідницьку інтертекстуальність, автоінтертекстуальність (Н. Фатєєва [286]) та ін. Відтак, *семіологічний дискурс інтертекстуального аналізу* за різними ступенями модифікацій та векторами спрямованості міжтекстових зв'язків став поліметодологічно поширеним. І не тільки у літературознавстві.

Успішно «запозичила» та адаптувала постструктуралістські, постмодерністські дослідницькі підходи до інтертекстуального аналізу семіотики художніх творів музикознавча наука. Адже у ході дослідження способів структурно-сміслового моделювання музичних композицій стало очевидним, що відомі бартівські тези на кшталт того, що будь-який текст є інтертекст, який нагадує «тканину», а «метафорою ж Тексту – є мережа» [20, 419], виявилися рівноцінно актуальними не тільки для літератури, але й для музики, інших видів мистецтв та культури в цілому.

В подальшому, із розвитком концепції музичної полістилістики, що набула свого обґрунтування з огляду на позиції теорії інтертекстуальності (М. Арановський, І. Коханик, В. Холопова та ін. [9; 11; 129; 298]), відстеження випадків стилізації, свідомого чи несвідомого введення композиторами у власні музичні тексти матеріалів альяційного, ремінісцентного характеру, прямих або прихованих музичних цитат / квазіцитат стало звичним предметом музикознавчих досліджень. До того ж, виокремлення конкретних стилістичних прийомів, за допомоги яких реалізується інтертекст у внутрішньомузичній площині, одночасно дозволило розвинути положення теорії семіотичних систем в музиці з позицій семіології, музичної естетики та культурологічного мистецтвознавства.

З одного боку, тут почали домінувати полістилістичні вектори розуміння семіотики музичної інформації, де музичний стиль тлумачиться як семіотичний об'єкт, а розмаїті мовні кореляції у поєднанні контрастних стилістичних елементів розглядаються як полістилістичне, інтертекстуальне зіткнення семіотичних просторів різних музично-історичних епох, стилів, жанрів, тем. У цьому контексті, зокрема, було досліджено й *генезу й сучасні знакові форми національної музичної мови* (т. зв. українського «мово-стилю») як семіотичної системи на етапах розвитку її передстилю, стилю та мета- / над-стилю (О. Козаренко [119]).

З іншого боку, розвиток семіотичної, в т.ч. інтертекстуальної теорії в музиці набув герменевтичного напрямку та зімкнувся з теорією пам'яті (М. Лобанова [168], Н. Гуляницька [61]). Адже накопичений у ході музично-історичного розвитку масив культурно-історичної, музично-семіотичної та жанрово-стильової пам'яті дослідники розглядають як символічний інтертекстуальний, музично-діалоговий простір комунікації мовно-знакових кодів, культурно-мистецьких

феноменів та творчих персоналій різних мистецьких шкіл, країн, історико-стильових епох, що має культурологічне значення.

У цьому зв'язку варто підкреслити, що дослідження з проблем *семіозису музичних знаків* та їх комунікативних властивостей поступово виходять за семіотичні обрії музики у більш широкі контексти семіології як метанауки, що розповсюджує свій дискурс на знаково-смысловий універсум культури, понад те, – на «ціннісно-смысловий універсум» взагалі (С. Кримський [156]). У цьому статусі семіологія набуває філософсько-методологічного характеру, виступаючи дослідницьким полем всіх наук, які вивчають знаково-символічні системи, процеси їх творення і сприйняття (від мови і літератури до математики й інформатики). Всюди, де є феномен мови і знаково-смыслового дискурсу, виникає семіозис і власна семіосфера, які з методологічних позицій семіології досліджують лінгвістика, літературознавство, мистецтвознавство, культурологія, естетика. З'являються і суміжні дисципліни: лінгвокультурологія, лінгвоестетика тощо.

Зокрема, в сучасній естетиці камерно-інструментальних форм музичної творчості поряд із широким застосуванням різноманітних видів інтрасеміотичних «текстуальних інтеракцій» (Ю. Крістева) спостерігається тяжіння й до взаємодії семіотики музичної та позамузичної інформації. Тому осмислення міжвидових принципів мовно-знакової комунікації вкупі із розгортанням дискусії з приводу виявів «текстової гетерогенності», «полікодовості» (В. Чернявська), інтер-, полідискурсивності (В. Міловидов), феномену «подвійного кодування» в мистецтві (О. Афоніна), можливості / неможливості «перекодування» чи «перекладу» художніх знаків або текстів, зокрема і музичних, з однієї семіотичної системи в іншу (С. Шип) має перспективи значно розширити дослідницькі межі *семіології художньо-музичної творчості та сприйняття* й екстраполювати їх на наш аналіз камерно-інструментальної музики.

У контексті вивчення цих питань здобувають актуальність ті методологічні підходи, що зрідка або ніколи досі не апробувалися на матеріалах музичної творчості. Так, у семіологічному дискурсі, на наше переконання, набуває особливої актуальності *інтермедіальний аналіз*, що включає в себе і культурологічні сенси.

Зазначимо, що на сьогодні без залучення підходів і категорій теорії інтермедіальності практично неможливо уявити лінгвістично-літературознавчі дослідження, особливо західної наукової школи. В них проблема інтермедіальності постає як центральна, а саме така, що

пов'язана з осмисленням процесів функціонування, взаємодії та інтерпретації палітри культурно-знакових кодів у художній творчості, семіотиці мистецтва і культури взагалі.

Незважаючи на те, що процеси виокремлення інтермедіального дискурсу з компаративістських і семіотичних студій було розпочато в останній третині ХХ століття, однак звернення до цієї проблематики має давнє коріння [див.: 132].

Приміром, у дискусіях класиків філософії, естетики і мистецтвознавства окремі аспекти художнього видоутворення, що згодом увійшли до концепції інтермедіальності, розглядалися крізь призму питань класифікації видів мистецтв (Аристотель, Леонардо да Вінчі), їхньої ієрархії (Г. В. Ф. Гегель) та взаємодії – оберненості поезії і живопису (Симонід, Плутарх, Горацій), поєднання поезії і музики (Дж. Броун), визначення меж живопису і поезії (Г. Е. Лессінг, І. Франко), синтезу видів мистецтв у пластиці (Ф. Шеллінг) та оперній музиці (Р. Вагнер) тощо. В ХХ столітті це успадковане коло питань отримує надалі свій розвиток у лоні мистецтвознавчої компаративістики, текстологічних і семіотичних дослідженнях з порівняльно-типологічного аналізу видів мистецтв, їх відповідності, взаємовпливу і синтезу, програмних, інтертекстуальних зв'язків, рецептивної естетики тощо (Т. Адорно, Р. Барт, Ж. Дельоз, Ф. Гватарі, О. Вальцель, К. С. Браун, Ю. Лотман, М. Бахтін, Ю. Крістева, В. Михальов, Л. Чабак та ін.).

Згодом, починаючи від 70–80-х років ХХ століття, спостерігається поступова автономізація теоретико-методологічних засад інтермедіальності як самостійної концепції та дослідницького напрямку мово- та літературознавства. Основоположну роль у цьому процесі відіграли західноєвропейські науковці, особливо, німецької та шведської літературознавчих шкіл (St. P. Scher, A. A. Hansen-Löve, J. Bruhn, S. Bruhn, C. Clüver, L. Elleström, J. Fornäs, J. E. Müller, W. Wolf та ін.). Дані вчені у ході дослідження конструктивних, виражальних і смислотворчих аспектів моделювання художньо-естетичної цілісності творів літератури виявили новий вимір міжмистецьких зв'язків – *інтермедіальний*, та розвинули відповідну теорію у контексті семіотики, запропонувавши новий ракурс осмислення сполучень медіа.

Торуючи свій шлях в сучасній гуманітаристиці, концепція інтермедіальності пройшла кілька стадій від метафоричного ужитку понять до їх категоризації, а також видотипологічної диференціації власного

предметного поля. До слова, музика в нього увійшла не відразу, оскільки розробка теорії «медіа як повідомлення» (М. Маклюен [179, 9]) була, насамперед, спрямована на розв'язання проблем цифрової культури та масових комунікацій. Поштовхом до розвитку теорії інтермедіальності стало розширене семіотичне тлумачення базового терміну теорії комунікації – «медіа», що вийшло за межі традиційного його використання і охопило надзвичайно широкий спектр художніх і нехудожніх явищ в культурному просторі соціуму.

На базі семіотичного розуміння природи музики як носія знаково-символічної інформації, застосування терміну медіа стало можливим і щодо її мови (так само, як і щодо мов інших видів мистецтв, а також будь-яких знакових систем в культурі взагалі). Подальші медіальні перспективи музичного мистецтва відкрила поява численних художньо-музичних текстів гетерогенної структури, що демонстрували органічне «поєднання різних типів інформації (текст, зображення, анімація, графіка, звук)» [287, 3]. Відтак, із активізацією наукового осмислення художніх стратегій «текстової гібридизації» (С. Ліхачов [163, 53]) на межі ХХ–ХХІ століть відбувається поступове входження музики до інтермедіального дискурсу в контексті семіології культури.

Як засвідчують розвідки зарубіжних науковців [329; 360] термін «інтермедіальність» було уперше введено у 1983 році А. Ханзен-Льове. У ході дослідження зв'язків літератури та образотворчого мистецтва у російському символізмі цей науковець застосував згадану дефініцію за аналогією та у відносно еквівалентному значенні до поняття «інтертекстуальність» [338]. Пізніше виникли автономні від суміжних понятійних сфер літературознавчої текстології та семіотики тлумачення інтермедіальності. І вже сучасними науковцями інтермедіальність розглядається як «комунікативно-семіотичне явище, що ґрунтується на комбінації принаймні двох медіальних форм артикуляції» [355, 52], «розуміється як певний місток між медіавідмінностями, що заснований на медіальній подібності» [336, 12] та у широкому сенсі означає «будь-яку трансгресію кордонів між різними медіа» [362, 2–3].

Одночасно, в західній науковій думці триває процес розробки видо-типологічної специфіки інтермедіальності, яка, в залежності від характеру міжвидових зв'язків у культурі, отримує відповідні наукові класифікації, що «апелюють до відносин різних медіа, медіальної взаємодії та інтерференції» [354, 50]. Не вдаючись зараз до детально-

го аналізу їх подібності та відмінності, достатньо згадали типології інтермедіальних зв'язків, розроблені С. П. Шером (відкрита / пряма або закрита / непряма інтермедіальність [358; 359]), В. Вольфом (екстра- та інтракомпозиційна інтермедіальність, інтермедіальна транспозиція, референція, трансмедіальність, плюрімедіальність, контекстуальна / текстуальна інтермедіальність [363; 364; 365]), Є. Шрьотером (синтетична, формальна або трансмедіальна, трансформаційна, онтологічна [360]), І. Раєвськи (інтермедіальність як транспозиція, комбінація медіа або посилання [354]) та ін.

Враховуючи ґрунтовність проблематики, яка порушується у працях вищезазначених науковців (від розробки методології інтермедіального аналізу та класифікації типів інтермедіальної взаємодії до становлення концепції *теорії та історії інтермедіальності*), уявляється, що даний напрямок досліджень є одним із найперспективніших не лише у західній, а й вітчизняній мистецтвознавчій, естетичній та культурологічній науці на сьогоднішній день.

Починаючи від 90-х років ХХ століття, теорія інтермедіальності та супутні їй некласичні та постнекласичні підходи й категорії семіотики увійшли до термінологічного та методологічного апарату східноєвропейської, зокрема і української, гуманітаристики.

Інтенсивну апробацію методології інтермедіального аналізу у практичній площині досліджень семіосфери художньої літератури спостерігаємо у роботах українських (О. Андрущенко, О. Калашникової, В. Мацапури, А. Мацюк, В. Просалової, О. Рубінської, Л. Синельникової, Н. Сподарець, Е. Шестакової) та російських вчених (І. Борисової, І. Ільїна, А. Сидорової, О. Тімашкова, Н. Тішуніної, В. Чуканцової та ін.). У своїх роботах науковці декларують, що «інтермедіальний погляд дозволяє системно репрезентувати складні процеси міжсеміотичних кореляцій, адже концентрує увагу не тільки на учасниках комунікації (будь-то мистецтво, наука або культура в цілому), але й на механізмах їх взаємодії, а також її наслідках [292, 81].

Зацікавленість українських науковців демонструє проведена на базі Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна міжнародна конференція «Поетика інтермедіальності в літературі ХІХ–ХХІ століть» (3–5 жовтня 2013 р.), що виявила стан теоретичного опрацювання ряду питань з цієї проблематики. Серед них, приміром, питання інтермедіального аналізу у системі теорії та методології сучасної філології, диференціації видів мистецтв та їх синтезу, розгляд явищ інтермедіальності та інтертекстуальності в художній літературі

(екранізація літературних творів, відеопоезія тощо), проблем культурних комунікацій у світлі інтермедіальності (і даний перелік питань не є повним).

Крім того, в останнє десятиліття в просторі вітчизняної науки розгляд специфіки інсценізації літератури в семіотичному просторі інших медіа (і навпаки, вплив інших медіа на літературу) здійснювався в монографії В. А. Просалової «Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури» [242] та колективній монографії, виданій на пошану 90-річчя академіка НАН України Д. С. Наливайка під назвою «Література на полі медій» [167].

Зважаючи на це, є очевидним, що філологічні науки та літературознавство претендують тут на лідерство як провідні галузі знань у вітчизняній гуманітаристиці з питань удосконалення концепції інтермедіальності, що цілком відповідає західним тенденціям. Водночас, варто звернути увагу на те, що розробка проблем інтермедіальності в мистецтвознавстві і культурології з точки зору семіології достатньо ґрунтовно торкнулася лише лінгвістично-літературознавчої сфери.

Системно-дослідницька наполегливість мистецтвознавців у розгортанні теорії інтермедіальності, відкритті та всебічній деталізації семіологічного розмаїття її смислових аспектів дотепер практично оминала музичну галузь мистецтва та музикознавчого знання. Хоча варто наголосити, що дискусія щодо можливості існування в музиці інтермедіального рівня міжмистецьких зв'язків та правомірності й доцільності застосування *терміну «медіа» щодо музики* підіймалася неодноразово у західній гуманітаристиці. З цього приводу, наприклад, пише Вернер Вольф: «На мій погляд, необхідно проаналізувати "повідомлення", що передаються медіально, не тільки з точки зору референтного контенту посилань, а й з точки зору інших видів контенту, наприклад виражального змісту, щоби мати можливість включити, наприклад, музику у визначення медіа» [362, 2].

Продовжуючи цю слушну думку, додамо, що існує потреба не тільки у виявленні особливостей взаємодії смислів, образності, виражальності у міжвидовій площині, але й в урахуванні *семіотичної специфіки* художньо-знакових кодів музики та інших мистецтв, їх інформаційно-комунікативного значення в культурі.

Адже у ході семіотичного дослідження музичних композицій нами була помічена суттєва мовно-знакова різниця. А саме, між творами синтетичних видів мистецтв, де експліцитна мультисеміотична комбінація різновидових елементів утворює цілісність нової худож-

ньо-естетичної якості (наприклад, драматичний театр, опера, балет) від творів з моносеміотичними комбінаціями, де знакові коди інших видів мистецтв імпліцитно підпорядковані, ніби «розчинені» у семіотиці музичної інформації. Зокрема, і дослідження Ларса Еллестрьома підтверджують необхідність аналізу матеріальних (речовинних), сенсорних, часо-просторових та семіотичних модальностей [336, 14] як складових, невід'ємно притаманних різним медіа і музиці також.

Зважаючи на те, що *семіотична природа музики* надто відрізняється за знаково-смісловими способами структурування інформації, її дослідження з інтермедіальних позицій дало би змогу науковцям остаточно розв'язати дискусійні питання щодо наявності або відсутності механізмів функціонування знакових кодів неспоріднених видів мистецтв на системно-структурному рівні організації музичної інформації.

Однак, перед тим потребують теоретико-методологічного розв'язання кілька важливих завдань. Адже наразі є очевидним, що літературознавче тлумачення як самої дефініції, так і концепції інтермедіальності не може носити універсального значення, що розповсюджувалося б на всю семіосферу мистецтва (у т.ч. і на музику). Неможливо також у зворотній спосіб цілком аплікувати на музикознавчий ґрунт типологічні принципи інтермедіальних літературно-музичних кореляцій. Існує також потреба в диференціації специфіки функціонування інтермедіальності в текстовому просторі музичних композицій від зовнішньо-суміжних, але внутрішньо-відмінних механізмів синтезу або взаємодії мистецтв, явищ музичної інтертекстуальності, інтердискурсивності тощо.

Отже, на сьогодні залишається актуальним завдання удосконалення наявних та віднайдення нових методологічних підходів (зокрема, семіологічного) у дослідженні реалізації принципів інтермедіальності в семіотиці музики та їх широкої апробації на емпіричному матеріалі, зокрема і творів камерно-інструментального мистецтва.

У цьому контексті серед небагатьох існуючих на сьогоднішній день досліджень західних науковців, культурологічною універсальністю вирізняються роботи представників шведської семіологічної школи: Матса та Єнса Арвідсонів, Вальтера Бернхарта, Магнара Брейвіка, Нільса Холгера Петерсона, Йохана Стенстрьома. Саме ці науковці першими стали на шлях розробки питань *музичної семіотики та інтермедіальності* в історико-культурній, світоглядній та медіальній перспективі [див.: 333]. Зокрема, Матс Арвідсон у своїй монографії з

трансмедійних семіотичних структур [328] аналізує розгалужені екстра- та інтракомпозиційні інтермедіальні зв'язки між мовами різних знакових систем, а саме музики і поезії, літератури, малярства, кіно. Автор вважає, що музиці також притаманні медіальні властивості та висуває тезу про інтермедіальність музичної культури в цілому, як системи, що виходить за межі звукової природи своїх первинних ознак і, постійно перетинаючи кодомовні кордони різних видів мистецтв, набуває все більше інтерактивних якостей [див.: там само].

Щодо праць українських музикознавців зазначимо наразі про відсутність спеціальних семіотичних досліджень теоретичного або практичного аспектів спрямованості мовно-знакової еволюції музики в бік проникнення у сферу інтермедіальності в культурі. Однак уявляється, що окремі розвідки українських музикознавців, естетиків і культурологів потенціально мають «виходи» на окреслену проблематику з-за меж міждисциплінарної компаративістики. Вони сприяють розширенню кордонів естетико-семіотичного аналізу та, хоча і на «праінтермедіальному» (І. Борисова [35; 36]) рівні, але значно наближають до усвідомлення *інтермедіальної специфіки семіозису музичної творчості*.

Серед них, приміром, дослідження О. Афоніної з проблем кодів культури та художніх прийомів «подвійного кодування» в мистецтві (зокрема, і в семіотиці сучасної музичної творчості), де, як зазначає авторка, функціонують численні «історико-культурні візуальні, аудіальні, вербальні знаки-символи з подвійним чи більше трактуванням, інтерпретацією та варіюванням» [16, 286]. Інтенсивно піддаються теоретико-культурологічній та естетичній рефлексії мистецтвознавчі поняття і категорії з різних видів візуальних мистецтв (О. Кодьєва, Ю. Легенький, О. Пушонкова, С. Стоян, І. Яковець та ін.).

Зокрема, у дослідженні О. Кодьєвої [117] з'ясовується місце і значення категорії зображального у понятійній системі культурології та висувається гіпотеза про універсальність зображального начала у загальних процесах культуротворення. Її концепція розподілу балансу змістовно-усталеного та змістовно-динамічного, зображального і виражального у різновидових художніх структурах відкриває нові шляхи поглибленого дослідження мистецьких артефактів. Це стосується й феноменів незображальних видів мистецтв (статичних і динамічних). В них «"ефемерність" звуку, думки, які вимагають знакової прив'язки у вигляді нотних знаків та літер» [там само, 24] налаштовує радше на метафоричне використання, а не наукове обґрунтування

зображальних властивостей звукових чи словесних (тобто артикульованих, неречовинних) носіїв художньої образності та інформації.

Паралельно висвітлення культурологічного та естетичного обсягу цих питань триває в музикознавстві. Так, наприклад, досліджуються «складні процеси перетворення "позамузичного змісту" в музичний» (М. Арановський [11, 124]), вивчаються вербально-музичні кореляції у комунікативних практиках (О. Безбородько, Ю. Поплавська-Мельниченко [24; 239]), обґрунтовується звукозображальний потенціал музики у площині відтворення просторово-плерних ефектів та структурно-семантичних «кліше» пейзажності (І. Довжинець, О. Ущипівська [72; 285]), розглядаються принципи «золотого перетину» в музиці (Т. Каблова [99]), з'ясовується сутність поняття «музична метафора» (О. Д'ячкова [75]), а також категорії пластичності з точки зору її упредметнення в аудіально-музичному просторі (В. Колоней [123]).

Прагнення до культурологічного осмислення музичних жанрів, що неодноразово перетинали видові кордони свого первинного виникнення (наприклад, елегія, поема в літературі, малярстві, кіно, музиці), демонструють наукові праці О. Курчанової та Н. Пастеляк [159; 223]. Принципи програмно-тематичної репрезентативності в музичній естетиці фортепіанно-дуетних композицій (т. зв. «музичні портрети», «музичне дитинство», «музична казка», «музична батальність», «музична географія», «музична флора і фауна») аналізуються О. Щербаковою [322]. Спираючись на аналітичний матеріал з творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть, Є. Пахомова пропонує розгалужену класифікацію синтетичних і синестезійних конфігурацій в музиці: просторово-візуальних (ландшафт, об'єм, площина, фактура, земне тяжіння, політ, геометрична фігуративність, графічні знаки), просторово-рухомих (танець, рух, хода), просторово-чуттєвих (тактильний, колористичний, світлоносний), екфрастичних (жанри, техніки, твори: малюнок, пейзаж, пастораль, пастель, акварель, графіка, колаж, монументальне, декоративно-прикладне мистецтво) [224] та ін.

Щодо цього огляду міжвидових зв'язків зазначимо, що відображення у вітчизняному музикознавстві категорій і понять зображальних і незображальних (вербальних) видів мистецтв майже не носить інтермедіального підґрунтя, адже є більш орієнтованим на розкриття питань діалогу культур і синтезу мистецтв у композиційних та інтерпретативних феноменах музичної творчості. Ці погляди, хоча, і наб-

лижають до *семіологічного розуміння культурологічної складової явища інтермедіальності в музиці*, проте не розкривають її глибоку семіотичну сутність.

Так, з одного боку, виявлення програмно-тематичних інтенцій творчості композиторів, зображально-риторичної експресії у взаємодії художніх образів, а також психологічних аспектів сприйняття мовних і зображальних аналогій в музиці, що здійснюється у цих працях, лише опосередковано веде до усвідомлення інтермедіальної складової поетики і семіотики творчої свідомості митців. Але з іншого, – музикознавчий аналіз варіантів художньо-семіотичних комбінацій, компаративне зіставлення та дещо поезисне ототожнення стилістичних прийомів (що мають різновидове походження та спосіб матеріального втілення, однак викликають схожий перцептивний ефект), фактично, констатує тільки наявність міжмистецької взаємодії та систематизує її типологічні прояви, як правило, за зовнішніми, експліцитно представленими ознаками.

Такий підхід робить дещо спрощеним хід аналітичного, а тим паче, семіологічного осмислення проблем творення, інтерпретації та розуміння новітніх музичних композицій, зокрема і художньо-музичної, перформативної, мистецько-медійної спрямованості. Адже характер внутрішніх міжмистецьких зв'язків, а саме йдеться про наявність чи відсутність «зашифрованого» введення в музичну знакову систему функцій і прийомів інших медіа (семіотичних кодів інших видів мистецтв), не розкривається.

Дослідження саме цих імпліцитних інтермедіальних процесів у музиці, тобто тих, що безпосередньо не пов'язані з реальною позамузичною дією – демонстрацією зображень, світловізуальних ефектів, вимовлянням словесних речитацій, здійсненням пластично-хореографічних рухів тощо, досі вітчизняними вченими не проводилися. Зокрема, й на матеріалі камерно-інструментальної творчості в її мета музичних горизонтах також.

Водночас, наявні методологічні настанови класичного музикознавства й не надавали вповні такої можливості. Адже виокремлення інтермедіальних зв'язків потребує більш глибокого естетико-культурологічного «занурення» в семіозис музичної творчості. Це передбачає некласичну і постнекласичну дослідницьку рефлексію в інтерсеміотичній площині взаємодії різних знакових кодів, з урахуванням усіх їх можливих культурних проєкцій, мовних і текстових кореляцій у площині семіології та музичної культурології. Тож, наразі

українське мистецтвознавство вимагає нових шляхів осягнення складної знаково-сислової природи сучасної музики, зокрема і художньо-емпіричного матеріалу з камерно-інструментальної творчості.

На наше переконання, одним із цих шляхів є *інтермедіальна стратегія* мистецтвознавчих досліджень. Остання цілком відповідає базовим засадам оновлення методологічної програми музикознавства з інтердисциплінарних позицій наукового синтезу, в т.ч. через семіологічний дискурс.

Обґрунтування впливу феномену інтермедіальності у розмаїтті його семіотичних проєкцій на розвиток сучасного музичного мистецтва України з точки зору семіологічного дискурсу дозволило б затвердити наше уведення *культурсеміотичної концепції інтермедіальності* в музикознавство. Однак треба відмітити, що вирішення цих перспективних завдань, спрямованих на остаточне доведення методологічної придатності інтермедіального підходу щодо структурно-композиційного та естетико-культурологічного аналізу музичних артефактів, потребує розробки типології інтермедіальних зв'язків у музиці. Останнє, безсумнівно, є одним з чільних завдань нашого дослідження [див.: 138].

Відтак, у концептуальному вигляді всі ці аспекти вивчення інтермедіальності можуть бути узагальнені у контексті *семіології* – метатеорії знаково-сислових систем та їх функціонування в культурі, зокрема і в музичному мистецтві, – а також у контексті *музичної культурології*.

Щодо останньої зазначимо, що універсальний музичний «словник», який має потенційну здатність до інтерпретації широкого кола культурно-знакових кодів, одночасно демонструє можливість втілення багатой палітри художньо-сислових і культурних значень. Як вказують дослідники, «музика перевершує всі інші семіотики за своєю проникаючою психічною силою, за здатністю впливати на людську свідомість, включаючи її глибинні області» [108, 23].

Згідно з цим, як вже було вказано раніше, інтермедіальність в музиці, з одного боку, постає як семіотичне явище і повинно досліджуватись із застосуванням відповідної методології, а з іншого, – носить культурологічне навантаження і стає предметом «музичної культурології» [див.: 345].

Тому світоглядні, смислотворчі виміри міжвидового діалогу, що народжується в інтермедіальному середовищі, мають розглядатись й крізь призму філософсько-культурологічного бачення. Адже «найважливіша проблема полягає не в тому, щоби визначити напрямки транс-

формаційних взаємовпливів між двома медіа-зразками, а скоріше порівняти риси, структури і форми сенсу, які можна знайти в багатьох якісних параметрах медіа, в конкретному історичному контексті або перетині історичних і соціальних кордонів, де вони циркулюють і не є неодмінно пов'язаними одне з одним» [336, 35]. За цим принципом і явище інтертекстуальності в музиці також потребує поглибленої рефлексії не тільки у текстово-конструктивному ракурсі дослідження музично-семіотичних структур, але й, передусім, у сфері генерування смислу, що виникає у просторі міжстильового, міжавторського діалогу – численних альянсів, ремінісценцій, стилізацій, цитуваннях, транспозицій.

З огляду на це, саме дослідження *смислу музичного висловлювання*, що «звучить» у невербалізованих музично-текстових структурах, актуалізує значення «музичної культурології» (Т. Гуменюк, С. Тишко, О. Маркова) чи «культурологічного музикознавства» (О. Опанасюк) в семіології художньо-музичної творчості, зокрема і камерно-інструментальної. Необхідність виявлення специфікацій музичної культурології у її базових категоріях виводить музикознавство на новий якісний рівень системних і світоглядних узагальнень. Оскільки «культурологія просякнута музикальністю, а музика пронизана єдиною духовною традицією, пов'язаною з метафізичною основою її історико-культурного коріння» [63, 131].

Відтак вбачаємо, що *семіологія музики* може бути розбудована на культурологічному стику специфічних музичних та філософсько-естетичних параметрів семіотичного аналізу творів музичного мистецтва з акцентом на проблеми когнітивного та культур-герменевтичного аналізу. Ця подальша інтеграція дослідницького інструментарію класичного музикознавчого і сучасного семіологічного аналізу із культурологічними підходами широкого спектру має на меті комплексне осягнення як конструктивно-технологічних аспектів організації семіотики музичної інформації, так і смислових, світоглядно-контекстуальних.

У зв'язку із цим, в сучасній музикознавчій аналітиці особливо важливим є втілення філософських принципів, що, як вважають згадані вище науковці, закладає підвалини музичної культурології [див.: 63; 183; 218]. З точки зору метатеорії «універсалізму» (Я. Кучинський [335]) взаємозв'язок філософії та музики, який інтуїтивно виявляється у сфері духовного пошуку, не викликає сумнівів. Вони є носіями образів, концептів і перцептів світової гармонії, що виступають специфічними моделями світобудови, здатними до продукування та

відтворення загальнокультурної динаміки сенсів: філософія – у загальних поняттях, музика – в організованих звуках. Тому дослідження смислових аспектів структурування музичної матерії, змістовно-семантичні та естетико-виражальні можливості якої є найбільш придатними для інтерпретації різноманітних матеріалів (зокрема і філософського значення), наближає науковців до думки, що музика, у загальному сенсі, є «"побратимом" філософії» [283, 201]. А, за словами В. Личковаха, «філософія для втаємничених звучить як музика у поняттях, а музика сприймається як філософія у звуках» [166, 100].

Незважаючи на вельми чітко окреслену тенденцію «філософізації музикознавства» (О. Козаренко [119]) та повсюдне метафоричне використання у музичній періодиці епітетів і концептів на кшталт «метафізичності», «універсальності», «космічності» щодо музично-артистичного лексикону тих чи інших композиторів та виконавців, очевидною є складність музикознавчої конкретизації смислоутворюючих понять філософії та естетики музики. Адже їхні методологічні позиції на перший погляд видаються занадто широкими [див.: 136].

Тож, роздуми науковців щодо шляху «від метафоричного використання – до категоризації» понять (Ю. Чекан [304]) зумовили появу низки праць, що засвідчують стійкий інтерес до осмислення дуальності феноменів омузиченої філософії та музики як своєрідної філософії звуків, їхніх ритмів і гармоній.

Коріння розробки цієї проблематики сягає епохи Античності (Піфагор, Платон, Аристотель), Середніх віків (Августин Аврелій, Боецій), набуває особливої акцентуації у філософів-романтиків (В. Ф. Шеллінг, А. Шопенгауер, Р. Вагнер, Ф. Ніцше). Пошук універсальних категорій філософії музики і, загалом, філософії мистецтва (які можуть бути однаково успішно застосовані щодо різновидових мистецьких феноменів, зокрема і музичних) вельми інтенсивно провадиться у теоретичних працях представників філософсько-естетичної, культурологічної, мистецтвознавчої думки ХХ – початку ХХІ століть (Т. Адорно, Ш. Ангі, Д. Золтаї, О. Козаренко, В. Личковах, О. Лосєв, Г. Макаренко, О. Маркова, В. Медушевський, О. Рапопорт, О. Рябініна, В. Сильвестров, В. Суханцева, О. Рощенко, С. Уланова, Ю. Чекан та ін.). Тут у синкретизмі культурологічних знань спостерігаємо зближення наукових, філософських та художньо-естетичних позицій осягнення картини світу у цілісності її світоглядних складових – науки, філософії, міфології, релігії та мистецтва.

Приміром, ґрунтовні напрацювання з цієї проблематики представлені у доробку В. Суханцевої (осмислення музики як буття і моделі універсуму [273]), О. Рябіної (онтологія музики [250]), В. Личковаха (розвиток філософії мистецтва в історії української естетичної думки [164; 165]), Ю. Чекана (визначення сутності інтонаційного образу світу як феномена і категорії історичного музикознавства [304]), О. Рощенко (дослідження міфотворчих процесів у мистецтві як філософської концепції побудови музичних творів майбутнього [248]), Г. Макаренка (обґрунтування специфічного статусу музики як метамистецтва в ірраціоналістичній естетиці [178]), В. Медушевського (роздуми щодо «духовного» аналізу музики як «згустку» буття-історії-культури [186]) та ін.

У згаданих вище дослідженнях так чи інакше «розчинена» методологічна проблематика *філософії музичного аналізу*, що є «процесом освоєння як художнього сенсу, так і форми твору з урахуванням діалектики специфічно музичних і загально-логічних законів мислення з природним виходом на психологію сприйняття» [84, 118]. Йдеться про виявлення онтологічного, світоглядно-контекстуального статусу музичних композицій за допомогою оперування категоріями семіологічного, художньо-естетичного та концептуально-філософського мислення у ході музикознавчого осягнення принципів розгортання музичного матеріалу як семіотичного тексту і тексту культури. Це сприяє розв'язанню проблем розуміння художньо-музичного нарративу, його переживання та, у підсумку, усвідомлення, пізнання його глибинного філософсько-естетичного і світоглядно-духовного змісту.

У ситуації культурологічного осмислення ці пошуки у концептосфері здобуття та диференціації смислу, «етосу», «естезису» і «кайросу» музики спонукають до дослідження різноманітних контекстуальних факторів творчого процесу, автоінтерпретаційних позицій митців та музикознавчої критико-естетичної оцінки їхнього творчого доробку. Зокрема, це стає у нагоді при очевидній необхідності врахування ролі супутньої історико-стильової ситуації, осягнення значення наявних традицій національної / регіональної музичної школи, особливостей конкретного біографічно-творчого етапу, а також висвітлення суб'єктивного кола культурно-естетичних вподобань, психології світобачення і духовно-чуттєвого стану автора / виконавця / слухача, впливу соціокультурних умов на виконання і сприйняття музичних творів тощо.

Вкупі ці контекстуально-дискурсивні фактори, сформовані на перетині загальнокультурного та індивідуального (професійного, життєвого, ментального) досвіду творення, трансляції, рецепції, аналізу та оцінки музичних композицій, мають вагоме смислоутворююче значення, впливаючи, зокрема, на змісти і форми розвитку камерно-інструментальної творчості як композиторської, так і виконавської. І якщо перевести дослідницький погляд від методології філософії музики у площину *теорії музичного виконавства*, стає ще більш наочним те, що пошук контекстів смислу – «це горизонт, який постійно віддаляється, ціль зрозуміла, але недосяжна» [194, 7].

Постульована «недосяжність» обумовлюється складністю структурно-сислової організації музичної матерії та варіабельністю тлумачень смислу музичної інформації на «стиках» його передачі семіотико-комунікаційними каналами від автора через інтерпретатора до сприймача. Тут значну частку суб'єктивності носять не тільки інтерпретаційні версії, але й їх відображення у слухацькому сприйнятті, де можуть виникати як смислові збіги, так і смислові протиріччя з авторським задумом. Спроби теоретичного моделювання процесів пізнання смислу у колі класичної тріади «композитор – виконавець – слухач» виявляють їх багаторівневість, що доволі складно і не завжди уповні піддаються формалізації та укладанню у звичні методологічні рамки [див.: 133].

Тож, логічна або інтуїтивна спрямованість механізмів декодування ідейного задуму виводить на рівень поглибленої рефлексії, де окрім дискурсивних, світоглядно-контекстуальних підходів тлумачення смислу музичних текстів, актуалізується значення методів когнітивного (А. Амрахова, А. Хохлова, Л. Шаповалова [3; 299; 311]) та культур-герменевтичного аналізу (О. Колесник [120]).

Порушення проблем когніції в музичній творчості, окреслення специфіки і функцій музичної свідомості та мислення має неабияку значущість у контексті вибудовування методологічних засад семіологічного осмислення феноменів сучасного камерно-інструментального мистецтва. Зокрема, і з тих позицій, що дослідження когнітивних ланцюжків «від рефлексії – до синергії» (Л. Шаповалова) у актах духовного пошуку, процесах самовираження та самоусвідомлення через твір повсякчас на методологічному і дискурсивному рівнях перетинається з семіологічними підходами інтертекстуального та інтермедіального аналізу. Це стосується дослідження інформаційно-когнітивної специфіки музичної мови між синтаксисом і семантикою її структур

та, безпосередньо, інтелектуальних процедур концептуалізації та способів оформлення смислу музичних композицій у конкретній мовно-знаковій матриці.

Звідси випливає і проблематика *герменевтичного* дослідження рухливості та можливої альтернативності смислових значень при сталій семіотиці тексту, що у виконавських видах мистецтва значною мірою обумовлено наявністю посередницької фігури виконавця як інтерпретатора та провідника смислу музичного висловлювання від одного суб'єкта до іншого.

Тому дослідження «інтерпретуючої свідомості» (А. Амрахова) музиканта у когнітивних процесах сенсоутворення, зокрема, і складних механізмів трансляції смислу у процесуальному плинні музичного мовлення, актуалізує значення методологічного потенціалу *культурологічної герменевтики*. Остання забезпечує «"розуміючий" підхід до різних форм та рівнів художньої інтерпретації» [120, 226]. Це є особливо важливим щодо окреслення герменевтичного розмаїття інтерпретаційних схем музичних композицій на засадах інтертекстуальності та інтермедіальності в семіологічному дискурсі. Відтак, семіологічний, культурософський і культур-герменевтичний аспекти аналізу стають запорукою осягнення музичних композицій у їх онтологічній, естетичній та феноменологічній цілісності.

Загалом, питання організації художньо-естетичної та структурно-сислової цілісності музичних композицій у мистецтвознавчому контексті проблем їх творення, інтерпретації, трансляції та сприйняття неодноразово підіймалися у дослідженнях вітчизняних музикологів (О. Зінькевич, І. Коханик, О. Маркова, В. Москаленко, А. Муха, Б. Сюта, А. Терещенко, В. Шульгіна та ін.). Але семіологічна проблема осягнення текстологічної та художньо-сислової цілісності особливо загострюється за сучасних умов *постмодерністського творення*, коли практично кожен музичний текст стає місцем перетину інших текстів у різноманітних варіантах інтрасеміотичних та інтерсеміотичних транспозицій.

Поява складних за естетико-семіотичною структурою музичних текстів, де перетинаються принципи конструктивного і сенсотворчого моделювання різних видів мистецтв, а також створення інноваційних перформативних проєктів, синтетичних макропросторових акцій / вистав / фестивалів нового типу, сприяє розширенню багатоманіття культурно-мистецького простору. До того ж, на процеси модифікації жанрової специфіки та виконавської естетики відчутним є

вплив електроакустичних та аудіовізуальних (інтерактивних) форм артистичної взаємодії.

Так, за спостереженнями Є. Куца, використання електромузичного інструментарію постає еволюційним чинником розвитку музичної культури ХХ–ХХІ століть. Тенденцію переходу від індивідуально-унікального до комбінаторно-репродуктивного начал автор вважає наслідком технологічних новацій і прямим свідченням глобалізаційних процесів у культурі. Останні мають всеохоплюючий характер і відбиваються у виконавському мистецтві, видозмінюючи академічну модель «виконавець – інструмент» на модель «виконавець – дизайнер». Тому, на думку дослідника, осягнення виконавських аспектів творення художньої цілісності електромузичних, електроакустичних та аудіовізуальних творів необхідно розпочинати зі студювання загальнокультурних та інструментально-технологічних аспектів, враховуючи модифікацію виконавського типу музичного професіоналізму, появу нових виконавських технік та інструментальних інтерфейсів [160, 122–124].

Все це виводить музичне мистецтво в інтерсеміотичну, «трансмедійну» (О. Колесник) площину естетосфери культури, де існування розгалуженої мережі семіотичних, семантичних, синестезійних зв'язків, що виникають у ході щільної *взаємодії видів і мов мистецтв*, а також *художніх і нехудожніх знакових систем* зберігає свої позиції як одна з ключових тенденцій розвитку культури на зламі ХХ–ХХІ століть.

Відтак, не тільки семіотичні, але й універсалістичні діалогічні виміри, що народжуються в смисловому просторі полістилістичного, інтертекстуального, інтермедіального, інтерактивного, інтеракціонального культурно-мистецького середовища, потребують поглибленого вивчення у метатеорії музичної семіології на методологічних засадах філософії й естетики музики.

Тут науково-методологічний потенціал культурологічного музикознавства слугує усвідомленню філософсько-естетичних позицій музичного мислення композиторів і виконавців у семіотичному контексті інтертекстуальної та інтермедіальної поетики творчої свідомості. Це сприяє окресленню герменевтичного розмаїття інтерпретаційних схем музичних композицій (зокрема і на зазначених вище засадах), а також дослідженню процесів диференціації смислу та шляхів його передачі (у медіальних каналах комунікації, зокрема) від автора композиції до її інтерпретатора і сприймача.

Відповідно, поряд з методами когнітивного та культур-герменевтичного аналізу, «роль естетики тут полягає у дослідженні тих нових й перспективних діалогічних структур, які формуються в сучасній естетичній свідомості та художній творчості» [100, 5], у т.ч. і музично-виконавській. Особливо у сучасній ситуації, коли *естетика ансамблевого виконавства* зазнає відчутних трансформацій у зв'язку зі змінами засадничих принципів взаємодії композиторської і виконавської лексики.

Натепер останні висувають розширені, специфічні вимоги до музичного мовлення та «артистичної психотехніки» (І. Єргієв [77]) музиканта-ансамбліста. А саме, нерідко передбачають володіння високим рівнем виконавсько-артистичної пластичності, комунікаційно-рольової мобільності, синергії музичних та позамузичних виконавських якостей тощо. Відтак, обґрунтування сучасних естетико-герменевтичних аспектів семіології виконавського камерно-інструментального мистецтва України потребує поглибленого розгляду.

З огляду на це, дослідження позамузичних аспектів виконавсько-музичної комунікації являє собою актуальну проблему сучасного музикознавства (зокрема і когнітивного), що підлягає осмисленню із залученням лінгвосеміотичних підходів *невербальної семіотики* (Г. Крейдлін).

У загальному плані, останні спрямовані на вивчення розмаїтого арсеналу знакових модусів невербальної комунікації людини, зокрема, у її кінесичних та проксемних проявах. Йдеться, з одного боку, про «оформлення смислу за допомогою жестового коду» [155, 76]), що передбачає аналіз жестових, мімічних, тактильних, усіх інших візуальних, знаково-тілесних способів відображення та концептуалізації чуттєво-емоційного стану людини. А з іншого, – наголошується на виокремленні специфічних засобів організації простору комунікації та надання йому певного культурного смислу і функцій, тобто, дослідження того, «як людина мислить комунікативний простір, як його обживає та використовує» [там само, 457].

Безумовно, згадане вище стосується й такої художньої сфери невербальної комунікації як музика, дослідження якої з кінесичних позицій зазвичай проводиться у тих галузях музичного мистецтва, що безпосередньо пов'язані з голосовою, природно-мовленнєвою діяльністю людини. Приміром, вокальної творчості, що передбачає неодмінний «супровід» співу специфічною вокальною мімікою, жестово-соматичною експресією у ході виконавської презентації.

Щодо інструментальної музики, маємо зазначити, що питання виконавсько-артистичного мовлення, зокрема у його позамузичному конфігуративному оформленні, досліджувалось у дисертаційних та монографічних працях таких українських музикознавців як Іван Єргієв та Богдан Сюта [77; 276]. Дані вчені заклали ґрунтовні теоретико-методологічні основи розуміння психофізіологічної парадигми сучасного універсуму виконавсько-артистичної творчості та загальної концепції парамузикології як новітнього напрямку музикознавства, відповідно. До того ж, осягнення деяких кінесичних проявів виконавської техніки на матеріалі зарубіжної та вітчизняної камерно-інструментальної музики різних історичних періодів було здійснено Юрієм Щербаковим [321].

Водночас, незважаючи на те, що ті чи інші аспекти музичної та екстрамузичної виконавської практики музикантів-інструменталістів повсякчас потрапляють у видноколо музикологічного розгляду, однак з точки зору семіотики мистецтва та теорії інтермедіальності досі питання артистичної мультифункціональності у контексті полімодальності виконавських якостей та художньо-ансамблевої комунікації, в цілому, не були розглянуті.

Разом з тим, у світлі ключових мистецьких течій і технологій постсучасної «медіакультури» (за Н. Кірілловою [111]) набуває нової артикуляції й відома теза про те що, «мистецтво – це не тільки ігрова активність, але й розширення людської свідомості в хитромудрі конвенціональні паттерни» [179, 122]. З огляду на це, у роботах західно-європейської гуманітаристики необхідним вбачається введення в обіг дефініції «виконавська інтермедіальність» (Chiel Kattenbelt та ін. [див.: 350]), що перебуває у концептосфері інтермедіальної теорії та слугує науковій конкретизації нових соціокультурних, естетичних, комунікативних, семіотичних координат функціонування сучасного мистецтва.

Саме це поняття може знайти застосування й щодо явищ музично-виконавського мистецтва у ході обґрунтування мультимодальної практики сценічного мовлення – артистичного поєднання різновидових модусів як музичної, так і екстрамузичної семіотико-комунікативної природи у загальному контексті творення художньо-естетичної цілісності гібридних текстів культури.

Однак тільки за використання синтезу дослідницьких підходів, зокрема теоретико-методологічних засад актуального нині напряму міждисциплінарних мультимодальних досліджень, видається можливим

розробити класифікацію та проаналізувати за структурою і функціями ті прояви естрамузичної стилістики, що повсюдно вводяться у сучасні музичні інструментальні композиції. Зокрема, починаючи від вербально-вокальних, паралінгвістичних, жестово-соматичних комунікативно-виражальних засобів і прийомів, інших розмаїтих виявів акторсько-театральної, хореографічно-пластичної техніки (включно з використанням допоміжного реквізиту та аксесуарів), що вимагає виконавсько-артистичного універсалізму.

Маємо зазначити, що полімодальність або мультимодальність (англ. «multimodality») є одним з основних понять теорії комунікації, семіотики і теорії інтермедіальності та, водночас, самостійним дослідницьким напрямом, що інтенсивно розвивається у західноєвропейській семіологічній та культурологічній науковій думці (Гюнтер Кресс, Тео ван Лейвен та ін. [348]).

Мультимодальні наукові студії спрямовані на дослідження широкого спектру комбінацій вербальних і невербальних комунікативних модусів (лінгвістичного, аудіального, візуального, просторового, кінесичного), вивчення питань їх модальної сумісності / несумісності та відповідного перцептивного впливу, тобто, осягнення проблем практичної комунікації, зокрема і в культурно-мистецькому світі сучасних інтермедіумів [див.: там само]. У контексті семіології музичного мистецтва, художньо-музичної комунікації та парамузикознавства (Б. Сюта) поняття полімодальності виявляється напряму дотичним до проблем музично-виконавського характеру. Відтак, на нашу думку, потенціал мультимодальних досліджень окреслює перспективні вектори поліметодологічної спрямованості еволюції сучасного музикознавства та має важливе значення у дослідженні форм і змістів постмодерного музичного мистецтва, у т.ч. і ансамблево-виконавського.

До того ж, у сучасній культурній ситуації відбувається зміна традиційних правил вибору та оформлення концертно-фестивальних майданчиків. Оскільки академічна музика повсякчас «виходить» у простір, первинно не призначений для даного виду музично-виконавської діяльності (покинуті фабрики, виробничі приміщення, гаражі, катакомби, дискотечні танцполи тощо).

У зв'язку із цим значної актуалізації набувають і дослідження «законів семіотизації та окультурення простору» [155, 462] за допомоги методологічних підходів таких галузей семіотики як *проксемика* (Е. Т. Холл, Г. Крейдлін [337; 155]) та *просторова семіотика* (Ю. Лотман, Л. Чертов [171; 308]). Вони здатні вирішити питання,

пов'язані із аналізом конкретних параметрів диференціації фізичного, виконавського, глядацького простору, в якому здійснюються акти художньо-музичної комунікації. Особливо важливим це стає у зв'язку із можливими наслідками, що спричинені фактором впливу просторово-акустичних трансформацій на характер внутрішньо- та зовнішньо-ансамблевої комунікативної взаємодії, що в цілому впливає на процеси виконавської презентації та соціокультурної рецесії творів музичного мистецтва.

Відтак, із застосуванням відповідних інтердисциплінарних стратегій дослідження кінесичних й проксемних аспектів виконавської діяльності стає можливим комплексне обґрунтування просторово-семіотичного підґрунтя нової системи художньо-мистецької комунікації, що у співпричетності до проблем культур-герменевтичного характеру впливає на розбудову загальної семіологічної та естетико-герменевтичної концепції сучасного камерно-інструментального виконавства.

Тож, у підсумку зазначимо, що методологічна проблематика музикознавства на початку ХХІ століття є вельми багатоаспектною. Звернення теоретиків музичної культури і мистецтва до цілісного осмислення сучасного стану музичної текстології та герменевтичних процесів декодування смислу музичного нарративу спрямовує розширення логіко-понятійного апарату музикознавства до поліметодологічних векторів як дискурсивного синтезу дослідницьких парадигм [див.: 141].

Йдеться про інтеграцію до музикознавчого дискурсу методологічних підходів семантико-семіотичного та філософсько-культурологічного спектру, що передбачає синкретизацію наукових знань і дослідницького інструментарію теоретичного та історичного музикознавства, семіотики, теорії інтермедіальності, кінесики і проксеміки, мультимодальних студій, філософії та естетики музики, когнітивної музикології та культурологічної герменевтики.

Зазначені вектори міждисциплінарної спрямованості еволюції сучасного музикознавства у своїй сукупності актуалізуються у виникненні новітніх напрямків і критеріїв дослідження музичних артефактів як семіотичних, історико-культурних і художньо-естетичних явищ – *семіології мистецтва* та *музичної культурології*. Вони методологічно забезпечують адекватне розв'язання проблем дослідження процесів структурного і сенсотворчого моделювання семіотичної, смислової та художньо-образної цілісності творів музичного мистецтва та культур-

герменевтичної сфери їх соціокультурної виконавської презентації та рецепції.

У такий спосіб нами вибудовуються теоретико-методологічні підвалини *культурсеміологічної парадигми сучасного музикознавства*, метанауковий характер якої виявляється у тяжінні до всебічного пізнання онтології і феноменології музичного буття, що ґрунтується на принципах міждисциплінарного розуміння наукового дискурсу у ХХІ столітті.

Згідно з цим, резюмуємо можливість високої теоретичної і практичної значущості дослідження камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть у концептосфері семіології художньо-музичної творчості та музичної культурології, що веде до розширення горизонтів осягнення історико-культурних, семіотичних, інтертекстуальних, інтермедіальних, філософсько-естетичних, культур-герменевтичних аспектів його функціонування в універсалістських вимірах постсучасної культури.

РОЗДІЛ 2

ФЕНОМЕН КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА НА ЗЛАМІ ТИСЯЧОЛІТЬ: СЕМІОЛОГІЧНІ ВИМІРИ

2.1. Медіальна перспектива мовно-знакової еволюції музичного мистецтва

Наприкінці ХХ та на початку ХХІ століть спостерігаємо подальші трансформації соціокультурних, художньо-естетичних, жанрово-стильових, семіотико-комунікативних вимірів функціонування музичного мистецтва – «розгортається ціла панорама нових можливостей і засобів, досягає свого апогею стрімке освоєння інших змістовних сфер і, в зв'язку із цим, надзвичайне розширення самого поняття музика» [50, 4]. В постмодерному культурно-мистецькому просторі відбувається генерування, трансляція, інтерпретація та постійний обмін семіотичною інформацією, що впливає на продукування розгалужених зв'язків між художньо-знаковими кодами різних видів мистецтв. До того ж, «неминучим наслідком технологічного медіаповороту» [86, 63] можна вважати експерименти з поєднання художніх і нехудожніх знакових систем та перманентний вплив новітніх, у т.ч. дигітальних, технологій на музичне мистецтво.

В сучасній естетиці камерно-інструментальних форм музичної творчості універсалізм художнього видоутворення у зближенні мистецьких практик шляхом перехресної взаємодії семіотики музичної та екстрамузичної інформації є однією із домінуючих тенденцій. З огляду на це, на сьогодні осмислення процесів функціонування та інтерпретації полісемантичної палітри культурно-знакових кодів у музичній та малярській творчості, семіотиці мистецтва взагалі, стає одним із найперспективніших напрямків культурологічних та мистецтвознавчих досліджень.

У західній науковій думці це пов'язано зі становленням концепції інтермедіальності, яка має на меті розробку холістичних способів пізнання онтології культури і мистецтва, а отже претендує на культурологічну універсальність комплексного осягнення як техніко-конструктивних, так і світоглядно-контекстуальних аспектів інтерв'ювальної взаємодії в семіотичній організації художніх текстів. Сучасними науковцями *інтермедіальність* тлумачиться як комунікативне та

культурсеміотичне явище, що «являє собою процес взаємодії та самовідображення двох і більше медіа-форм» [334, 30]. Тобто, конкретизуючи детальніше наведені міркування Петра Щепаніка (Petr Czczeranik) можна зазначити, що концепт інтермедіальності в семіології апелює до інтерсеміотичних комбінацій різних медіа, взаємний трансформаційний вплив яких стимулює «трансгресію» (В. Вольф) їх семіотико-семантичних кордонів.

Зважаючи на дане обґрунтування виникає питання, що з позицій згаданої вище концепції розуміється під категорією «медіа»? Яка її сутність та місце у понятійній системі гуманітарних наук, зокрема і музикознавства?

Відповіді на ці питання мають наріжне значення, особливо, у семіологічному контексті продовження наших роздумів. Адже, хоча і оновлення термінологічного апарату сучасного музикознавства триває у руслі міждисциплінарного розуміння наукового дискурсу, проте використання дефініції медіа щодо музики наразі не має достатньої теоретичної виваженості. Оскільки в семіології мистецтва бракує спеціальних досліджень медіальних властивостей музики та типологічних класифікацій інтермедіальних зв'язків, що можуть виникати у семіотичному просторі творів даного виду мистецтва.

Проаналізувавши низку наукових робіт, зазначимо, що з потраплянням до мистецтвознавчого лексикону терміну «медіа» (або «медіум» – в однині), ареал його застосування значно виходить за первинні межі вжитку і в новітньому семіотичному тлумаченні поступово охоплює надзвичайно широкий спектр явищ, зокрема і музичних. Як наголошує Марія-Лаура Райан, він розповсюджується на семіотичну, матеріально-технологічну та культурну концептуальні сфери, до яких належать: «(а) телебачення, радіо та Інтернет (особливо WWW) як засоби масової інформації; (b) музика, живопис, кіно, театр і література як засоби мистецтва; (c) мова, зображення і звук як носії вираження (і, отже, як засоби художнього вираження); (d) писемність і ораторство як носії мови; (e) почерк, друк, книга і комп'ютер як засоби запису» [357, 1].

Це розмаїття вдало підсумовує словник Меррієм-Уебстера (Merriam-Webster's Dictionary), де надається декілька розповсюджених і найбільш узагальнюючих визначень, що тлумачать медіа як зі вже звичних нам теоретичних позицій досліджень соціальних комунікацій, так і в осучасненій семіотичній інтерпретації мистецтвознавчих наук.

Тож, з одного боку, під поняттям «медіа» розуміється: «1) канал або система комунікації, інформації або розважальної індустрії; публікація або трансляція, яка несе рекламу» [351, 1]. А з іншого, – медіа розглядається як: «2) спосіб художнього вираження або комунікації; матеріальні або технічні засоби художнього вираження (такі, як фарба і полотно, скульптурний камінь або літературна чи музична форма)» [там само]. Водночас, паралельно з цим, окремі дослідники дотримуються твердження, що «медіа також означає те середовище, в просторі якого виробляються, естетизуються та транслуються культурні коди» [293, 39].

Із семіологічної перспективи продовження цих роздумів нам вбачається, що застосування терміну *медіа* стає можливим щодо означення *будь-якого носія інформації – знакової системи, коду або специфічного каналу чи середовища, якому властиві функції генерування, трансляції, інтерпретації та обміну семіотичною інформацією (зокрема, і між художньо-знаковими кодами різних видів мистецтв, а також художніх та нехудожніх знакових систем).*

Згідно з цим, спираючись на основи семіотичного розуміння природи музичних знаків, мови, мовлення і мислення в їх дискурсивній єдності, видається цілком правомірним використання дефініції «медіа» щодо семіології музики. Оскільки, як пише М. Арановський, «будь-яка мова, зокрема і музична, є кодуючою системою, що призначена для передачі особливої інформації» [11, 92]. Тут універсальний «словник» музики, по-перше, є впорядкованим власною системою нотації, що спирається на іконічні методи кодування звуковисотності, метро-ритму, агогіки, динаміки, мелізматики та ін. за допомоги спеціальних письмових знаків. По-друге, він здатен передавати інформацію та художню образність у власний (звуковий, артикульований) спосіб, і по-третє, демонструє можливість втілення багатой палітри художньо-сміслових і культурних значень.

Про це переконливо пише вже тут згадуваний шведський вчений Ларс Еллестрьом, який на основі компаративного аналізу складових, притаманних різним арт-медіа (різним видам мистецтв), а саме: матеріальних (речовинних), сенсорних, часо-просторових та семіотичних модальностей [див.: 336, 14], доводить, що мовно-знаковій і виражальній системі музики також властиві медіальні функції. Тобто такі функції, що несуть потенційну здатність до інтерпретації широкого кола культурно-знакових кодів та передачі інтерхудожньої образної інформації. Разом з тим, і традиційний погляд вітчизняного музико-

знавства, де у фокусі порівняльно-текстологічного та синестетичного аналізу здійснюються дослідження проблематики синтезу і синестезії мистецтв, також підтверджує наявність розгалужених, різнорівневих міжмистецьких зв'язків.

Отже, спираючись на ці міркування, можна зазначити, що інтермедіальність виникає у ході трансляції та інтерпретації структурно-композиційних та художньо-виражальних елементів неспоріднених видів мистецтв в семіотико-семантичному просторі музичних творів.

Водночас, у контексті вищезазначеного треба підкреслити, що концептуальне обґрунтування теорії інтермедіальності (особливо, інтермедіальності в музиці) перебуває зараз у стадії свого початкового становлення. Тому, в процесі її семіологічного розгортання у західному мистецтвознавстві спостерігаємо, почасти, її суголосність з традиційними концепціями синтезу і синестезії мистецтв. У результаті цього виникає певна термінологічна переобтяженість, подекуди плутанина і ряд протиріч в аналізі феномену інтермедіальності.

Все це наштовхує на дискусію з приводу наукової доцільності даних обґрунтувань у випадку, якщо вони не несуть нової візії, а спираються лише на більш осучаснений термінологічний апарат, нерідко з намаганням адаптувати раніше розроблені принципи інтермедіальних літературно-музичних кореляцій у зворотній спосіб щодо музики. Хоча, безумовно, не можна оминути увагою розроблені в західноєвропейській гуманітаристиці типології інтермедіальних відносин, що в цілому стали класичними взірцями для подальшого розвитку цього теоретичного напрямку і донині застосовуються у світовій літературознавчій (і, ширше, мистецтвознавчій) практиці.

Зважаючи на це, у межах даного підрозділу пропонуємо не вдаватися до деталізованого аналізу пропонованих добревідомими західноєвропейськими вченими класифікацій типологічних розгалужень інтермедіальних зв'язків у тій їх частині і позиціях, що безпосередньо не стосуються явищ музичного мистецтва. Тим більше, що майже всі ці оригінальні наукові джерела іноземними мовами перебувають у відкритому доступі, отримали відповідний опис у попередньому розділі монографії, а деякі з них є неодноразово згадуваними і знайшли якнайширшу презентацію у працях східноєвропейської літературознавчої школи. Тому надалі звернемось до окремих розвідок, що розкривають еволюцію наукового бачення семіотичної і художньо-естетичної специфіки функціонування музичної складової у медіальних процесах культуротворення.

Так, одним із найбільш життєдайних для майбутнього розвитку концепції інтермедіальності стали *компаративні дослідження* Стівена Пола Шера. У розробленій ним типології, серед іншого, викристалізувалися та отримали обґрунтування два генеральних рівня інтервидової взаємодії літератури в музиці (програмної музики) і, навпаки, музики в літературі. В останній групі мова йшла про три вектори презентації музики в літературі: 1) «verbal music» як словесного посилення чи художнього опису творів музичного мистецтва; 2) «word music» як звуконаслідувального омузичення словесного мовлення (за допомоги фонічних прийомів звукової організації – асонансу, алітерації тощо) та 3) виокремлення в словесних стилістичних фігурах аналогій до техніко-структурних особливостей музики (деякі види звукових і структурних повторів, т. зв. художньо-словесна поліфонія тощо) [див.: 359].

Натомість, у подальших міркуваннях Вернера Вольфа, де з'являється вже відповідна специфічна термінологія та розлогіша класифікація, було виокремлено два генеральних рівня інтермедіальних зв'язків літератури і музики – інтракомпозиційний та екстракомпозиційний, що окреслюють вузький та широкий підхід до семіологічного тлумачення явища інтермедіальності. Перший з них, «сфокусовано на участі більш ніж одного медіа у артефакті людської творчості» [362, 2–3], а другий, – стосується перетину умовних кордонів різних медіа, коли «такі трансгресії можуть виникати не тільки в окремому творі або семіотичному комплексі, а й також є наслідком перехрещень або порівнянь між різними творами чи семіотичними комплексами» [363, 17].

Примітно, що основи розуміння складових рівня інтракомпозиційної інтермедіальності заклали саме типологічні схеми С. П. Шера (як про те особисто зазначає В. Вольф у статті з нагоди відзначення 65-річчя С. П. Шера [там само]). Тут, за оновленого тлумачення і в осучасненій термінології В. Вольфа, «verbal music» постає як «інтермедіальна тематизація (або експліцитна референція)», «word music» та програмна музика прирівнюється до «інтермедіальної імітації (імпліцитної референції)», а синтез музики і літератури, де народжується нова синтетична форма (приміром, в опері або камерно-вокальній музиці), називається «плюральною медіальністю» [там само].

Продовження спроб вийти за межі локальних «кордонів» окремих видів мистецтв до загальної класифікації, що розповсюджувалася

б на всі типи міжвидових зв'язків, виявляємо, зокрема, у працях Ірини Раєвськи, де музика також знаходить своє семіологічне відбиття.

Спираючись на вузьке та широке бачення багатоступеневих процесів функціонування феномену інтермедіальності в мистецтві, І. Раєвськи пропонує якісно розрізнені градації типологічних рівнів, а саме: 1) транспозиції або трансформації медіа (наприклад, це стосується кінематографічних інтерпретацій літературних творів та ін.); 2) комбінації медіа (опера, театр, кіно, комікси, ілюстровані книги, комп'ютерні чи звукові інсталяції, що також можна назвати «мультимедіа», «мікс-медіа», як зазначає І. Раєвськи); 3) інтермедіальної референції (йдеться про посилення в творі одного виду мистецтва на твір іншого, приміром, в літературному тексті на фільм, у кінофільмі – на живописний твір, у живописі – на фотографічне зображення тощо) [354, 55].

Як бачимо, кожна з наступних пропонованих типологічних класифікацій вносить певні коригування і все більше прозорості та рельєфності в предмет інтермедіальних досліджень з тяжінням до поступового вибудовування загальномистецьких типологічних концепцій. Однак, так чи інакше, наявні класифікації інтермедіальних зв'язків на разі залишаються вписаними в семіологічний контекст проблематики дослідження взаємодії мистецтв як одна зі складових її частин. Натомість, у даній праці – навпаки, ставиться завдання *інтегрувати парадигму синтезу і синестезії мистецтв до більш широкої концепції інтермедіальності*.

Доцільність цього ми вбачаємо, виходячи із *семіотичного розуміння* категоріальної сутності феномену медіа, наше визначення якого кореспондується з думкою багатьох авторитетних науковців і постало на основі розвитку їхніх рефлексій. Оскільки, як було вказано раніше, в широкому сенсі поняття медіа може бути застосоване щодо означення *будь-якого носія інформації, як художнього, так і нехудожнього семіотичного походження* (наприклад, математично-цифрового та ін.). Тому в розробці семіологічної концепції та типологічної класифікації інтермедіальності не можна оминати увагою питання *взаємодії кодів і текстів*, належних не тільки до мистецької, але й немистецької концептуальних сфер, що досі ще не були постульовані.

Відтак, на наше переконання, дискурс інтермедіальності постає як метатеорія й, відповідно, як метакатегорія відносно концепції синтезу і синестезії мистецтв, адже, окрім інтерсеміотичних зв'язків різних арт-медіа (тобто, міжвидових), має враховувати доволі значний спектр

кореляцій між художніми і нехудожніми медіа, діючих в окремих артефактах сучасної музичної (і, загалом, художньої) творчості.

У цьому контексті зазначимо про важливість подальшого поглибленого розвитку семіотичного та естетико-культурологічного підґрунтя інтермедіальної теорії, мистецтвознавчі рамки для якої видаються дещо обмежувачими. І не тільки у зв'язку з потребою осмислення способів функціонування семіотичної інформації та прийомів екстрахудожньої природи в просторі мистецьких текстів.

На нашу думку, не можна звужувати розуміння інтермедіальних процесів у музиці тільки до загальних схем комбінацій арт-медіа (що простежуються, приміром, в опері) або ж осягнення лише явищ змістової референції, тематизації, посилянь чи транспозиції. Іншими словами, *семіологічний дискурс інтермедіальності* не локалізується у колі лише інтерпретологічних досліджень концептуально-сміслового «перенесення» конкретного твору в семантичне поле артефакту іншого виду мистецтва, що головним чином розвиваються в багатьох мистецтвознавчих працях узагальнюючого характеру.

Хоча вченими повсякчас і підкреслюється необхідність врахування як змістового, так і мовного контексту інтермедіальної взаємодії, однак паралельно неодноразово зустрічаємо й думки на кшталт того, що «в інтермедіальності спостерігається не просто діалог мистецтв, а їхній переклад. Переклад тут розуміється не буквально, а як метафора, що означає процес інтерпретації, в межах якої міститься безліч відмінних один від одного текстів» [293, 41]. Стосовно цього вбачаємо, що у такий спосіб нівелюється значення мовних аспектів інтермедіальних кореляцій, прямі чи опосередковані (однак, не суцільно метафоричні) семіотичні наслідки яких, так чи інакше мають місце бути і потребують деталізованого аналізу та типологічної конкретизації, принаймні, щодо музики.

Оскільки в контексті інтермедіальної теорії дискусія щодо музики точиться поки на рівні обґрунтування і доведення її медіальних функцій, зазначимо, що наразі типологічні класифікації музичної інтермедіальності не є семіологічно запропонованими. Тому питання, пов'язані із розробкою типології інтермедіальних проєкцій в музичному мистецтві, залишаються відкритими і потребують нових підходів.

Зокрема, як показує наш аналітичний досвід, без посилення семіологічних і культурологічних позицій теорії інтермедіальності та ґрунтовної підоснови з проведення та врахування результатів окремих вузькоспеціалізованих інтермедіальних досліджень, приречені також

на невдачу і спроби створення наскрізних, універсальних для всіх видів мистецтв типологій інтермедіальних зв'язків. Адже вони презентують надто спрощений погляд на проблеми і семіотичну специфіку інтермедіальності, особливо в музиці, обмежуючись декларацією лише об'єктивно простежуваних міжмистецьких зв'язків. На відміну від рівнів *генерування, трансляції та інтерпретації*, науковці обходять увагою можливість задіяння прихованих механізмів *семіотичного обміну* між художньо-знаковими кодами і текстами різних видів мистецтв, а також між кодами мистецьких і немистецьких знакових систем. Останні процеси, за нашими спостереженнями, мають місце бути в семіотичному просторі окремих музичних композицій, що ми плануємо тут теоретично довести і розкрити в подальших розділах на емпіричному матеріалі з творів камерно-інструментального мистецтва України.

Згідно з вищезазначеним і враховуючи те, що складна знаково-смилова цілісність сучасних музичних композицій вимагає впровадження нових теоретико-методологічних підходів її осягнення, постає завдання формування *комплексного погляду на семіологічну концепцію інтермедіальності в музиці* та її обґрунтування. З одного боку, вона би по-новому відкривала досі не сконституйовані принципи інтерсеміотичної взаємодії, а з іншого – органічно включала і в новому, медіальному ракурсі наукового висвітлення розвивала вже усталені позиції парадигми синтезу і синестезії мистецтв.

Також, у цьому контексті значно б поглибило розуміння феномену інтермедіальності та виявило б його багаторівневості теоретичне окреслення розгалуженої типології системи інтермедіальних зв'язків у музиці на основі аналізу міжвидового спектру різноманітних сполучень техніко-композиційних, структурно-смилових, художньо-виражальних, програмно-номінативних елементів різних (арт-) медіа.

Отже, в семіологічному дискурсі інтермедіальності, насамперед, потребують детальної розробки питання класифікації видо-типологічної специфіки *медіальної взаємодії*. Тобто, взаємодії в інтерсеміотичній площині мовно-знакових та художньо-виражальних комплексів різних видів мистецтв, що якнайширше презентовані в сучасній арт-практиці. А також перетину художніх і нехудожніх семіотичних комплексів (технічних, ігрових, соматичних, психологічних кодів і «текстів» культури), що є вживаними, але наразі менш розповсюдженими в музичній творчості, а відтак, і в науковій літературі залишаються висвітленими не вповні або не висвітленими взагалі.

Розмірковуюючи з цих позицій, найбільш загальним підходом до розробки *типології інтермедіальності в музиці* може слугувати такий, що спирається на аналіз принципів медіальної взаємодії знакових систем за різними ступенями опрацювання семіотичного матеріалу. Йдеться про дослідження за а) мультисеміотичним / моносеміотичним, б) експліцитним / імпліцитним, в) координаційним / субординаційним критеріями способів: 1) вибудовування художньо-семіотичної цілісності музичних композицій; 2) функціонування в просторі музичних творів знакових кодів і стилістики (способів зв'язку засобів художньої виражальності й образності) музичного та екстрамузичного походження; 3) ієрархічної організації їх обопільного співвідношення-підпорядкування, відповідно.

Результати проведеного аналізу за наданими текстологічними критеріями дозволяють виявити три базових рівня медіальної взаємодії за принципами: *медіального синтезу, медіальної транспозиції та медіальної синергії*, кожен з яких буде детально охарактеризований нижче.

В основу принципу *медіального синтезу* покладено *експліцитний* спосіб утворення міжвидових зв'язків, що полягає у поєднанні, накладанні різних семіотичних рядів (музичного, вербального, візуального, пластично-хореографічного тощо). Утворена таким чином, а саме завдяки суміщенню семіотичних кодів, стилістичних прийомів та художньо-виражальних можливостей медіа різновидової природи, *мультисеміотична комбінація* складає художньо-естетичну цілісність нової якості.

Це характерне, по-перше, для т. зв. «старих інтермедіумів» (за Є. Шрьотером [360]) – творів *синтетичних* видів музичного мистецтва, до яких належать історично-усталені сценічні жанри театральної музики, такі як: балет, опера, оперета, мюзикл, водевіль, з притаманним для них невіддільним злиттям семіотики музичної та екстрамузичної інформації у єдине дійство. По-друге, – інструментарій медіального синтезу складає основи варіантного komponування «нових інтермедіумів» [там само] – за нашими міркуваннями, *гібридних* різновидів жанрів нетеатральної музики, до яких можна зарахувати переважну більшість сучасних творів перформативної, мистецько-медійної спрямованості (перформанс, інструментальний театр, гешпелінг). Тут, порівняно з творами синтетичних видів мистецтв, поєднання художньо-знакових кодів різних символічних систем демонструє більшу пластичність їх сурядно-підрядної взаємодії, що у кожному

окремому випадку індивідуально регулюється композиторським рішенням.

У камерно-інструментальній музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть дані тенденції ілюструє поява розмаїття оригінальних гібридних ансамблевих творів, де взаємодія мистецтв та їхній семантичний взаємовплив у межах «ідеї концептуального синтезу» [310, 3] є важливим конструктивним і смисловим аспектом логіки композиції. Досліджуючи в таких музичних зразках ієрархічні рівні підпорядкування наявних семіотичних шарів, виявляємо два базових типи їх структурно-композиційного синтаксису, а саме: перебування контактуючих медіа в *субординаційних* (підпорядкованих) чи *координаційних* (рівноправних) зв'язках.

Так, характерними ознаками першого типу є присутність яскраво вираженої семіотичної *медіа-домінанти* (В. Вольф) – провідного семіотичного компонента структуротворчого та художньо-виражального значення, що виокремлюється з-поміж інших медіа, котрі складають мультисеміотичну комбінацію, та демонструє високий рівень структурної та семантичної самостійності. При цьому формуються *субординаційні зв'язки*, де за превалювання музично-семіотичного ряду, «вкраплення» презентованих в тексті елементів позамузичного походження набувають підпорядкованого значення, а відповідно демонструють відмінні функціональні якості.

В даному випадку паралельне «занурення» в інше сенсорне середовище (вербальне, візуальне) контекстно доповнює основну семіотичну лінію, контрастує, розосереджує, розбудовує програмно-асоціативні ряди, додає барвистості, видовищності, задає необхідного емоційно-енергетичного тону, акцентовано підсилює кульмінаційні епізоди тощо. Однак, паралельне введення інших семіотичних рядів, хоча і доповнює музичний контент важливими смисловими «обертонами», носить, переважно, ілюстративне значення. Адже виконує допоміжну роль у розкритті авторського задуму композитора і ніяким чином не впливає на зміну нормативних жанрових показників музичних, зокрема і камерно-інструментальних композицій. Тобто, головним чином слугує якнайповнішому розкриттю та мультисенсорному сприйняттю композиторського ідейного рішення, що детально фіксується у нотних партитурах та авторських ремарках до них.

Натомість, в багатьох композиціях спостерігаємо й заплановану мобільність виконання, коли додаткові позамузичні компоненти можуть бути усвідомлено відокремлені, заздалегідь варіантно замінені

чи, навпаки, семіотично «добудовані» у довільний спосіб (зокрема, і на розсуд або за ініціативою виконавців). Наприклад, суто музичний текст, що як медіа-домінанта вповні володіє автономними якостями щодо своєї художньо-естетичної та семіотичної повноцінності (а відтак, має змогу самостійно транслюватися), може виконуватися і без декламації літературних предиктів, демонстрації відео-, фото зображень, світло-кольорових ефектів, використання комп'ютерної обробки в реальному часі, тих чи інших елементів виконавської театралізації тощо.

Тож, функціонування в музичних перформансах семіотичних кодів і стилістики іншовидового походження може відбуватися як на засадах їх чітко керованої заданості, так і семіотичної рухливості. З одного боку, це підкреслює їх важливе структуро- і сенсотворче значення, а з іншого, – наявна (в окремих п'єсах) можливість вільної інтерпретації або повного вилучення екстрамузичних компонентів вказує на рівень їх структурно-семантичної релятивності у субординаційних зв'язках із медіа-домінантою.

Останнє є головною відмінністю від гібридних ансамблевих творів другого типу, де превалюють не субординаційні, а *координаційні зв'язки*, що здебільшого є характерними для театроподібних зразків новітньої камерно-інструментальної музики.

Приміром, це стосується інструментального театру як різновиду перформативної творчості, де основоположного значення набуває видовишна складова – створення т. зв. «подвійної театралізованої реальності» [225, 176], що відчутно зміщає акценти з музичного на театральньо-ігровий компонент. В цьому сенсі у самій жанровій природі камерно-ансамблевої музики закладені багаті можливості розгортання міжособистої рольової взаємодії в ансамблевому колективі учасників музично-сценічної дії, що надає простір для інтенсивного експериментування на цій ниві.

Перебування у щільному зв'язку зі сценарно-театральними принципами розробки художньо-музичного матеріалу, введення окремих виконавських партій неінструментальної природи (нерідко провідних у змістовому плані) тут обумовлює суцільне «зрощення» у медіальному синтезі семіотики музичної та екстрамузичної інформації у неподільну спільність. Останнє є неодмінною запорукою існування творів інструментального театру як семіотичного та ідейно-концептуального цілого.

Відтак, у театроподібних жанрах сучасної камерно-інструментальної музики спостерігається орієнтація на рівноправну міжмистецьку взаємодію та відсутність виражених функціональних якостей, притаманних семіотичній медіа-домінанті (приміром, щодо її автономності відносно інших компонентів). Адже відокремлення будь-яких семіотичних ланок музичного чи позамузичного походження веде до руйнування загальної композиційно-текстової цілісності та художньо-естетичної єдності, а отже є неможливим в гібридних композиціях даного типу.

За таких умов, використання інструментарію медіального синтезу стимулює динамічні трансформації жанрових структур. Поступово потрапляючи і закріплюючись в композиторській практиці, подібні інваріанти мультисеміотичних комбінацій досягають високого ступеню структурно-семантичної стійкості. А тому, здійснюють модифікаційний вплив на органологію кількісних і якісних параметрів жанрів камерно-інструментальної музики (про що буде також окремо зазначено у відповідному підрозділі з аналізу жанрових метаморфоз в українській ансамблевій музиці наприкінці ХХ – початку ХХІ століть).

Поряд з дослідженням *гетерогенних* структур нового гібридного типу, що утворюються за допомоги застосування інструментарію медіального синтезу в розмаїтих техніко-композиційних варіантах подвійного, потрійного (і більше) суміщення з музичним матеріалом іншосеміотичних рядів, існують й інші способи презентації в музичних текстах семіотики (і семантики) позамузичної інформації. А саме, окрім зазначеного вище експліцитного мультисеміотичного поєднання у нову синтетичну єдність, спостерігаємо й процеси відтворення вербальної, театральньо-драматичної експресії, пейзажної просторовості живопису, пластичності уявних скульптурних і архітектурних форм тощо у *гомогенних* музичних структурах.

Йдеться про оперування у творчій практиці принципом *медіальної транспозиції* у вибудовуванні художньо-семіотичної цілісності музичних композицій. В його основу покладено *імпліцитний* спосіб функціонування медіальних (міжмистецьких) зв'язків у *моносеміотичних* музичних структурах, що досягається шляхом *транскодування* семіотичної інформації.

На сьогодні термін «транскодування» інтенсивно застосовується в лінгвістиці, інформатиці та комп'ютерних науках. Його запозичення та подальша реінтерпретація у новому семіотичному і мистецтвознавчому ракурсі для нас є одним зі шляхів внесення авторських теоретич-

них пропозицій до семіологічної концепції інтермедіальності, зокрема, музичної.

Так, транскодування в комп'ютерному програмуванні означає процес перетворення файлу з одного формату (методу кодування) на інший. Це є доволі ресурсномісткою операцією, яка включає декілька етапів: «розпакування» потоку до кодованого джерела, його декодування, зміну розмірів і параметрів, зворотнє кодування та «пакування» в транспорт до потоку [див. прим.: 280].

Натомість, викладаючи сучасну лінгвістичну теорію перекладу, Вілен Комісаров зазначає, що «адаптивне транскодування – це різновид мовного посередництва, за якого відбувається не тільки транскодування (переведення) інформації з однієї мови на іншу (що має місце й при перекладі), але й її перетворення (адаптація) з метою викласти її в іншій формі, що визначається не організацією цієї інформації в оригіналі, а особливим завданням міжмовної комунікації» [126, 48]. Як, до слова, і щодо текстів «штучних» мов мистецтва Юрій Лотман зазначає про «ситуацію обопільної неперекладності» [170, 16] їх мовно-знакових структур. Оскільки їм підвладний не точний, а лише умовний «художній переклад», що орієнтований в результаті на «надання не вихідного, а деякого третього тексту» [там само].

Саме ці визначення і наукові бачення є найбільш близькими до нашого тлумачення такого інтермедіального явища як *транскодування в музиці*, що уявляється як художньо-семіотична інтерпретація музикою художньо-виражальних ознак та функцій інших арт-медіа, яка здійснюється за використання багатого виражального (звукообразного, звукозображального) потенціалу музики. Тобто, у широкому сенсі розуміється як інтерпретація (перетворення, акомодация, «привласнення», імітація, адаптація, асиміляція) художньо-виражальних прийомів і засобів одного виду мистецтва за допомоги семантичних та семіотичних можливостей іншого.

Тож, у цьому зв'язку цілком погоджуємося з думкою Каті Кребс про те, що «адаптаційні дослідження можуть багато чого запропонувати для аналізу медіації та рефракції, що стосуються як процесу, так і продукту рерайтингу («перезапису» – А. К.), оскільки більшість компаративних досліджень побудовані навколо осягнення обох» [347, 49].

Аналізуючи способи функціонування в просторі музичних композицій засобів художньої виражальності та образності неспорідненого видового походження, вбачаємо, що явище медіальної транспозиції щільно пов'язане з інтерхудожнім феноменом *синестетичної*

асоціативності, що «є тим механізмом в музичній свідомості, за допомоги якого здійснюється кодування якостей предметного світу» [169, 88–89].

Маємо відмітити, що феномен синестезії мистецтв повсякчас перебуває у полі зору естетики і музикології. У творчій практиці сьогодні спостерігаємо як «нові моделі художнього мислення та естетичної рецепції, розроблені в мистецтві Новітнього часу, вибудовуються на базі синестезійного сприйняття, що дозволяє сприймати художній образ цілісно, розпізнавати нові смисли завдяки синтезу інтелекту та інтуїції» [88]. У цьому контексті йдеться про оперування тими когнітивними моделями, які забезпечують міжчуттєву «асоціацію» різних видів мистецтв, що у підсумку веде до своєїрідної «концентрації "звукотворчої волі"» [169, 101], а відтак, призводить до «народження» звукообразних уявлень, формування специфічної «звукообразновідображальної дійсності» (за Є. Назайкінським [203, 149]).

Як категорія музичного мислення, звукообраз несе синестезійне навантаження і являє собою, за висловом Б. Асаф'єва, «деяку суму "символічних" інтонацій (звукокомплексів)» [13, 207], що уособлюють процеси семіотичного перетворення, «розчинення» позамузичного «німого» змісту в музично-звукових структурах. Досліджуючи задіяні перцептивні та продуктивні властивості художньо-музичного мислення на шляху семіотичного моделювання звукообразів, М. Арановський зазначає, що «екстрамузичний духовний імпульс "переходить" у звукове "тіло" музичної структури за допомоги багатьох стадій (рівнів) ототожнення» [11, 122]. Продовжуючи ці роздуми, Н. Рябуха виділяє три сфери функціонування звукообразу в текстах музичної тканини, а саме: «звуковий (фонічний), інтонаційний та тематичний» [251, 184].

Таким чином, у ході розробки цієї проблематики науковці-музикологи дедалі більше віддаляються від образно-метафоричного вживання поняття звукообразу та одноставно резюмують наявність як семантичного, так і синтаксичного (мовно-виражального) рівнів його функціонування в музиці як специфічного «художньо-інформаційного коду» [там само, 185].

І саме семіотична площина наслідування музикою окремих художньо-виражальних функцій, «транспонованих» з неспоріднених видів мистецтв, зараз цікавить нас перш за все, оскільки семіотичні «відбитки», що проявляються в результаті оперування принципами медіальної транспозиції, є «непроявленими», імпліцитними. Нато-

мість, тематичні вектори, зазвичай, є експліцитно увиразненими. Приміром, це стосується наявних програмних посилянь на втілювані в творах музичного мистецтва образи оточуючого природного і предметного світу життєдіяльності людини, або ж на художні артефакти неспоріднених видів мистецтв.

З приводу останнього, для позначення даного явища в теорії інтермедіальності використовується термін «*ремедіація*», запозичений з галузі екології та охорони довкілля.

У первинному формулюванні поняття «ремедіація» вживається синонімічно до поняття «рекультивация» щодо характеристики способів відновлення природних ресурсів навколишнього середовища (*remediation* – «відновлення» [див.: 356]). Як не дивно, саме ця дефініція виявилася напрочуд влучною і підхожою для інтермедіальних студій як за спільнокореневістю, так і у смисловому розумінні.

Так, Джей Девід Болтер і Річард Грусін пишуть, що ремедіація в сучасній художній (зокрема, і розважальній, цифровій) культурі – це дуже розповсюджене явище «перепрофілювання» або «репрезентації одного медіума в іншому» [332, 45]. Мається на увазі «запозичення» програмних концепцій з одних медіа (сюжетів, персонажів, образів, окремих драматургічних ліній) та їх повторне використання, реінтерпретація у медіа інших знакових систем. Таким чином, як зазначають автори, «медіа відновлюють («*remediate*» – А. К.) своїх попередників» [там само, 46]. До того ж, окрім перенесення у іншовидове семіотичне середовище, взаємозв'язки нового тексту зі своїм передтекстовим джерелом можуть презентувати розмаїтий спектр концептуально-смислових модуляцій – це може бути як класичний рімейк (своєрідне перевидання старого у новішій, більш осучасненій версії), так і надання цілком антагоністичної у змістовому сенсі візії. За цих умов, як влучно відмічає Крістер Йоханссон, «старі та нові медіа оживають і перетворюються на учасників медіа-історичної драми про владу над культурою» [339, 388].

Минаючи детальний аналіз програмних інтенцій сучасної композиторської творчості (про що йтиметься в наступному підрозділі), зазначимо тут, що використання прийомів ремедіації та увиразнення новоутворених інтерхудожніх зв'язків за допомоги *паратекстуального програмування* (назв, частин композицій, епіграфів, будь-яких додаткових ремарок) звертає на себе увагу не тільки змістовим аспектом міжмистецьких кореляцій. Адже перебування у щільному семантичному зв'язку з референтами інших художньо-семіотичних та

образних рядів надає подальший імпульс внутрішнім мовно-виражальним модифікаціям, а отже, зі значною вірогідністю вказує на можливу присутність медіальних транспозицій.

Йдеться про відтворення різновидових стилістичних прийомів шляхом транскодування семіотичної інформації, що дозволяє втілити ефекти просторової (пейзажно-плерної, пластичної), риторичної експресії семіотико-виражальними засобами музики. Висвітлення особливостей цього процесу виявляє, що на мовно-музичному рівні зіставлення та ототожнення позамузичних стилістичних прийомів здійснюється за техніко-композиційного оперування багатими звуко-виражальними ресурсами музики. Потенціал розкриття останніх (за допомоги звуковисотних, інтонаційних, гармонійних, метро-ритмічних, динамічних, фактурних, тембральних, артикуляційних засобів, прийомів поліфонії, сонористики, мікрохроматики, «озвученого мовчання» та ін.) спрямований на здобуття синестезійного перцептивного ефекту. Він створює акустичну ілюзію художньо-семіотичної еквівалентності – ніби «перенесення» в аудіальний простір музичних композицій тих виражальних прийомів і функцій, які первинно носять іншовидове походження та знаковий спосіб художньо-матеріального втілення.

Так, протягом історії розвитку музичного мистецтва було розроблено спеціальний арсенал художньо-виражальних засобів (що і донині постійно поповнюється), здатних викликати певні звуко-символічні враження. А саме, створювати «своєрідні фантоми-відбитки» (О. Кодьєва) зримих образів, що вириваються із набутого особистістю образного і семіотичного тезауруса культурно-асоціативної пам'яті. Відтак, ніби «без особливих зусиль реципієнта "сама собою" вимальовується звукова чи словесна (не кажучи вже про живописну чи скульптурну) картина за індивідуальними – хоча в межах певного діапазону – асоціаціями, яким цілеспрямовано дав поштовх автор твору, особливими формами об'єднавши звуки» [117, 24].

Наприклад, зв'язок інструментальної музики з мовленнєвим досвідом можна простежити на рівні синтаксичної (у т.ч. й інтонаційної та ритмічної) логіки її організації. Зокрема, дослідження у сфері темпоральної протяжності музичних «речень» виявляють цікаву закономірність. Як пише Є. Назайкінський, «в середньому довжина музичних фраз (по кількості звуків) збігається з довжиною мовленнєвих фраз, що дорівнює шести-семи складам» [203, 265]. Згадаємо також відомі ще з доби бароко композиційні прийоми музичної риторики, де напрям руху мелодійної лінії, висхідні чи спадаючі зчеплення інтервальних

побудов, а також повтори, паузи мали символічно-образне значення. Приміром, згадаємо такі риторичні формули музичного синтаксису як «interrogatio» (висхідна секунда = питання), «exclamatio» (висхідна секста = вигук) та багато інших, що використовувались у символіці музики Й. С. Баха [див.: 214, 16–22]. Вони народились з інтонаційних аналогій слова і мотиву, природнього та інструментально-музичного мовлення, відповідно, та розширили уявлення про комунікативні властивості і семіотичні можливості музичної лексики.

Одночасно, слугує моделюванню квазі-риторичних, квазі-декламаційних ефектів у музиці активізація художніх функцій рольової диференціації (лейт)-тем, мотивів, музичних фраз, увиразнення почергової ігрової взаємодії окремих інструментально-ансамблевих партій тощо. Вибудовування за цим рольовим принципом музичних «реплік» умовних «героїв», а саме їх образне співставлення, взаємонакладання, узгодження або протиставлення, синтаксичне відділення паузами (у різноманітних інтонаційно-діалогічних моделях-ситуаціях: запитання – відповідь, питання – мовчання, перерваного діалогу, оклику тощо), створює специфічні умови для розгортання певної «сюжетної» лінії музичних подій у різних площинах музичних структур. Відтак, «внутрішня театралізація наповнює твір "образами" дійових осіб, створюючи ігрову картину в уяві слухачької аудиторії» [225, 176].

Серед іншого, також існують різноманітні історично-усталені прийоми музичної виражальності, які традиційно застосовуються щодо аудіальної інтерпретації зображальних ефектів.

Так, відзначимо, що застосування звукових відлунь, зависаючих фермат, фонічних «пустот» – якостей, притаманних окремим інтервалам, асоціюється з повітряною стихією або просторами гірських пейзажів (особливо, вкупі з імітацією звучання альпхорна чи трембіти). Короткі ладо-інтонаційні поспівки у високому регістрі – з цвіріньканням пташок, весняними ландшафтами, сходом вранішнього сонця. Стрімкі арпеджовані пасажі «шістнадцятими» чи «тридцять другими» тривалостями або, навпаки, тріольний коливальний рух у темпі *moderato* створюють стійкі звукообрази невпинної течії лісових струмків чи помірного плескоту морських хвиль, неквапливого погойдування на них човна, відповідно. За фонічного відтворення ефектів дзвонності в музичних композиціях в уяві можуть виникати замальовки з традиційного давньослов'янського побуту, образи пам'яток християнського зодчества. Використання ладів пентатоніки

традиційно викликає враження музично-топонімічного опису країн Східної Азії тощо.

Зазначимо, що наявні техніко-конструктивні і семіотико-виражальні способи звукомодельовання піддаються безперервному оновленню. Особливо в останні десятиліття спостерігаємо дуже інтенсивне експериментування з можливостями «багатокоординатної організації музичного простору, що містить у собі горизонталь, вертикаль та глибину (рельєф, фон, звукові шари)» [230, 294]. Повноцінне розкриття цієї «тривимірності» музичного середовища, зокрема, і за рахунок використання сучасної композиторської техніки (мікротонавої альтерації, сонористичних тембрових співзвуч, поліпланових фактурних розшарувань, статичних або динамічних пульсуючих звукових «хвиль») досить часто слугує передачі глибини, гармонії або хаосу космічних сфер, навіть есхатологічні настрої у відображенні «апокаліптичних» картин або викликає «відчуття "живої" статики» [72, 8], аналогії зі східною екзотикою філософських трактатів, міфів, поезії тощо.

Безумовно, окрім стадії первинно-статичної текстової фіксації, власне саме втілення художніх образів у динамічній музично-звуковій якості потребує подальшого виконавсько-інтерпретаторського осмислення-розкодування композиторських схем, у т.ч. за допомоги палітри типів музично-виконавської артикуляції та розмаїтих градацій інтонаційного, динамічного, агогічного тощо нюансування (про що буде окремо зазначено у відповідному підрозділі). У підсумку, це здійснює естетичний вплив на перцептивні структури слухацької свідомості та, вкупі, складає той комплексний результат, коли «за декілька секунд чи хвилин – можемо оббігти "поглядом-слухом" всю споруду, панораму, архітектурний ансамбль, пейзажі, що змінюються на шляху, отримати горизонтальну послідовність музичних "подій"» [203, 163].

Таким чином, на вищезазначених прикладах можемо спостерігати, як за допомоги транскодування семіотичної інформації відбувається транспозиція (перенесення) виражальних ознак і функцій одних медіа в семіотичне середовище інших (в даному випадку – музичне середовище). Тут вони постають у перетвореній формі, однак, функціонуючи в музичній структурно-семіотичній оболонці і, відповідно, за законами музики, забезпечують розпізнавання характеру і змістового обсягу закладеної інтерхудожньої інформації (літературної, зображальної, пізнавальної тощо). І хоча іншовидова семіотика безпосередньо не

бере участь у процесах медіальної транспозиції, все ж таки варто підкреслити наявність опосередкованих семіотичних наслідків їх перетікання. Адже музика повсякчас розширює, пристосовує, адаптує свої техніко-виражальні можливості задля звуконаслідувального, звукозображального відбиття подвоєного інформативно-сислового навантаження, що супроводжує міжвидові проекції.

За умов такого інтермедіального розширення мистецької реальності музичні жанри отримують додаткове художньо-семантичне «забарвлення», а відтак, в окремих випадках спостерігаємо і модифікацію їх типових жанрових ознак. Повсякчас у жанрово-типологічній системі музики з'являються нові інваріанти т. зв. «омузичених» жанрів літератури (наприклад, музична легенда, казка, новела, хроніка, містерія, есе, притча, фрагмент) або зображального мистецтва (музичний диптих, триптих, портрет, пейзаж, замальовка, картина, фреска, натюрморт, ескіз, етюд тощо). Одночасно з цим відбуваються процеси утворення оригінальних кросжанрових паралелей (приміром, соната-фесрія, соната-диптих, соната-діалог та ін.). На нашу думку, все це є свідченням і прямим результатом дії принципів медіальної транспозиції, вплив якої на процеси поступового жанрово-семантичного зближення у міжвидовій площині жанрових перехрещень є очевидним.

Втім, як показує наш аналіз, дослідження сутності процесів медіального синтезу та медіальної транспозиції остаточно не вичерпують розуміння медіальних властивостей музики та не розкривають повністю глибинних граней феномену музичної інтермедіальності. Йдеться про наявність ще одного імпліцитного рівня інтерсеміотичної взаємодії, що у інтермедіальному ракурсі дослідницького розгляду досі не отримав свого висвітлення (зокрема, і щодо вітчизняної камерно-інструментальної творчості кінця ХХ – початку ХХІ століть).

Значно поглиблює розуміння феномену інтермедіальності в музиці застосування в композиторській практиці принципу *медіальної синергії*. В його основу покладено імпліцитний спосіб функціонування медіальних зв'язків у *моносеміотичних* музичних структурах, що досягається шляхом *перекодування* семіотичної інформації.

Останнє реалізується із впровадженням специфічного механізму семіотичного *обміну* чи *шифрування*, коли структурування музично-текстового матеріалу відбувається за імпліцитної участі семіотичних кодів будь-яких інших знаково-символічних систем та / або за зразком конструктивних схем, належних до текстів культури неспорідненої художньої чи нехудожньої знаково-видової природи. У такий

спосіб відбувається синергійне проникнення та «імплантація» іншо-семіотичних кодів у мовно-знакову систему музики, тобто здійснюється семіотичне перекодування мови музичного мистецтва за допомоги семіотичних кодів інших медіа.

Щодо цього варто підкреслити наявність суттєвої різниці в дії медіальної синергії від двох інших медіальних принципів – синтезу та транспозиції, які розглядалися раніше. Адже мається на увазі застосування такого способу медіальної взаємодії, де контактуючі медіа не стільки поєднуються у нову полісеміотичну спільність або постають у музичному варіанті їх художньо-семіотичної інтерпретації, скільки включаються одне в одного, перетинаючи семіотичні кордони мов мистецтва. І якщо медіальний синтез передбачає накладання семіотичних рядів різних медіа, а транспозиція веде до умовного перенесення та функціонування неспоріднених медіальних ознак за законами музики у її семіотичному полі, то при медіальній синергії – навпаки, музика починає функціонувати за законами інших медіа. Відтак, «перекодована таким чином інформація постає крізь призму іншого коду і набуває нового смислу» [242, 22].

Прикладом такої синергійної медіальної взаємодії слугує давня традиція введення в тексти музичних композицій своєрідного «лейт-мотиву "Я"» (Г. Ганзбург) – *звукомузичних монограм*. Здебільшого, це зашифровані у звуках ініціали або скорочені імена чи прізвища митців, інші абрєвіатури, інколи окремі фрагменти вербального тексту і т. ін. Вони постають як символічні авторські знаки чи підписи (сигнатури), позачасові композиторські послання або, навпаки, метогу-посилання на творчість митців-попередників.

Інтермедіальні монограми виникають у процесі перекодування мови музичного мистецтва, зазвичай, шляхом зіставлення знаків абетки зі знаками спеціальної літерної нотації з метою їх подальшого введення в мовні структури музики. Відтак, спостерігаємо перехід графіки писемної мови в нотну графіку, коли певній літері абетки (за якою закріплена конкретна фонема природної мови) відповідає латинська літера або сполучення літер, що означають певну ноту музичного звукоряду.

Тож, як пише О. Сурмінова, «з точки зору семіотики музичній монограмі, з одного боку, властиві якості іконічного знаку (співвіднесення подібності між знаком та об'єктом); з іншого боку, монограмі притаманні риси символу, і в цьому сенсі вона володіє значними смисловими потенціями» [272, 286]. Адже, коли «пізнання духовного

шару музики, кероване і спрямоване ієрархією текстових структур, являє собою процес перекодування одних значень в інші – більш високого порядку» [10, 317], тоді «разом зі зростанням структур (відповідно їх ієрархії чи типу деривації) зростає і обсяг значень, досягаючи граничних величин» [там само].

Наприклад, Йоган Себастьян Бах особисто використовував монограму свого прізвища в циклі «Мистецтво фуґи», Месі h-moll. Як ми знаємо, «BACH» у літерній нотації дорівнює звукам сі-бемоль, ля, до, сі. В подальшому й аж до теперішнього часу різні композитори неодноразово зверталися і звертаються до цієї монограми (приміром, Р. Шуман, Ф. Ліст, М. Рeger, Ф. Пуленк, А. Веберн, А. Пярт). Таким чином, вони віддають данину пошани генію барокової музики у власних «творах пам'яті», зокрема, і вбачаючи у цій монограмі набагато більше – закодований у звуках «символ хреста».

Серед багатоманіття існуючих монограм, що інтонаційно уособлюють ті чи інші композиторські персоналії, згадаємо «EsCH» (мі-бемоль, до, сі), де закодовані початкові літери прізвища Франца Шуберта, «DEsCH» (ре, мі-бемоль, до, сі) – монограма з ініціалів імені та прізвища Дмитра Шостаковича, «AB» (ля, сі-бемоль) – Альбана Берга, «EsG» (мі-бемоль, соль) – Софії Губайдуліної.

Окрім принципів літерної нотації, існують й інші розповсюджені способи творення музичних монограм, що ґрунтуються на змішаних принципах селекції. Зокрема, досить вигадливо на основі довільної комбінації знаків літерної нотації з транслітерованими складами сформована монограма Митрофана Беляєва – «VLaF» (сі-бемоль, ля, фа) або монограма Анатолія Лядова – «LaDoF» (ля, до, фа), де використаний прийом т. зв. «літерофонії» (Ю. Холопов) – фонетичної близькості складів прізвища композитора до назв звуків [див.: 48; 272; 297, 326–329].

Долають деякі синтаксичні обмеження окреслених вище способів музичної криптографії ті алгоритми, які надають розширені можливості щодо суцільного охоплення усіх літер абетки, а отже мають функціональний інструментарій для повноцінного перетворення будь-якого слова, словосполучення чи доволі протяжних текстових повідомлень у музичні звуки, мотиви, фрази, речення. В музикології відомі як методи заміни однієї літери декількома нотами, так і навпаки – відповідності декількох літер одній ноті (т. зв. «французький алгоритм») із симетричними та асиметричними ключами їх кодування–декодування (про що докладніше у схемах [див.: 330]). Це в рази

підсилює ефект прихованого сенсу, подвійного послання, що може бути виявлено лише при ретельному фаховому опрацюванні та, здебільшого, за умов володіння певним ключем-«підказкою». Адже, коли наявні криптограми постають в музичному тексті «ритмізованими та артикуляційно обробленими, озвучені літери вже нічим не відрізняються на слух від довільно створених мотивів (тим паче в серійних чи тематично мотивованих звукових послідовностях). Цим принципово вирішується питання з доречності входження в музику елементів звукової випадковості, привнесених позамузичною логікою літер» [297, 326].

Окрім прихованих семіотико-лінгвістичних моделей в музичній творчості нерідко використовується *числові принципи* структурування музичної інформації. Символіка чисел тут може перебувати у безпосередньому зв'язку з літерними принципами, коли кожній літері абетки надається номер, за яким вираховується відповідний звук. Крім того, введення числових принципів може бути свідченням вияву тотального «поліструктуралізму» (Ц. Когоутек) в музиці. Адже нерідко у процесі її створення «завчасно вигадуються формули, математична схема, графіки (графічна, стохастична та алгоритмічна музика), встановлюються синтетичні організуючі числа, транспозиційні "шахові" таблиці і т. ін» [116, 164].

Із подальшим розвитком технологій мистецтва у процесі багату-ступеневого удосконалення та «доведення до абсолюту» даних методів перекодування музично-звукового ряду за допомоги математично-числових (зокрема, і геометричних) розрахунків з'являються все нові й нові, але не механічні, а вже автоматизовані методи програмно-числової організації та запису музичного матеріалу за допомоги спеціальних комп'ютерних програм.

Відтак, спостерігаємо, як у результаті медіальної синергії неспоріднених кодів мистецького та позамистецького походження, числові і програмні коди проникають в музику і, формуючи її структури, продовжують функціонувати за генетично притаманними їм законами, але вже в нових художньо-семіотичних умовах – музичних.

За цим принципом, ігрові та соматичні коди і «тексти» культури також здійснюють вплив на техніко-конструктивне моделювання музичних композицій (що підтверджують наші емпіричні розвідки, які будуть викладені у наступному розділі монографії). В процесі такої синергійної інтеграції сумується ефект медіальної взаємодії, що внутрішньо трансформує і переводить новоутворені мовно-знакові

та художньо-образні структури музики у новий якісний стан їх семіотичного та художньо-естетичного функціонування.

Саме це і складає підґрунтя унікальності феномену медіальної синергії, яка виникає у взаємодії як мінімум двох семіотичних кодів і лише у ситуації їх моносеміотичної презентації, що порівняно з принципами медіального синтезу і транспозиції окреслює більш поглиблений тип медіальної взаємодії. Адже, незважаючи на імпліцитний (ніяким сенсорним чином не увиразнений для слухацько-глядацького сприйняття) характер присутності семіотичних кодів неспоріднених медіа, саме вони задають конкретний напрямок розгортанню музичних структур, справляючи вирішальний вплив на зміну ієрархії обопільного співвідношення-підпорядкування у бік підрядності музичної семіотики, що піддається «перекодуванню».

Таким чином, з точки зору теорії інтермедіальності розгалужені інтерсеміотичні зв'язки в музиці отримують абсолютно новий ракурс наукового висвітлення – семіологічний. З огляду на доведений факт існування явища музичної інтермедіальності у трьох семіотичних іпостасях її функціонування, він об'єднує у єдиній системі типологічної класифікації різноманіття існуючих проекцій на основі виокремлених принципів медіального синтезу, транспозиції та синергії. Останні відображають багатовимірні процеси семіотичної інтерференції, а саме окреслюють способи і наслідки медіальної взаємодії семіотичних комплексів художніх і нехудожніх знаково-символічних систем в музиці [див.: 143].

Отже, у підсумках зазначимо, що наприкінці ХХ – початку ХХІ століть світоглядно-культурний універсалізм музичної естетики знаходить своє яскраве відображення у полілозі музичної та екстрамузичної інформації, що набуває вирішального семіотичного та концептуально-сміслового значення у механізмах художнього мово- та видоутворення. Дані тенденції спрямовують розширення логіко-понятійного апарату сучасного музикознавства до поліметодологічних векторів як дискурсивного синтезу дослідницьких парадигм, що наближає до усвідомлення медіальних властивостей музики та інтермедіальної специфіки семіозису музичної творчості.

Тому, розмірковуючи з культурсеміотичних позицій, вбачається цілком правомірним застосування терміну «медіа» щодо музики, мовно-знаковий комплекс якої демонструє здатність до трансляції та інтерпретації не тільки багатой палітри культурно-сміслових значень, але й широкого кола культурно-знакових кодів, а також передбачає

наявність дієвого механізму обміну художньо-семіотичною інформацією, що підтверджує присутність медіальних функцій музичної семіотики.

Пропонована типологія інтермедіальних зв'язків ґрунтується на виокремленні експліцитного та імпліцитного принципів функціонування у семіотичному просторі музичних композицій неспоріднених знакових кодів і стилістики мистецького та позамистецького походження. Йдеться про: 1) *мультисеміотичний спосіб* вибудовування художньо-семіотичної цілісності, в основу якого покладено принцип *експліцитного медіального синтезу* стилістико-технологічних і виражальних можливостей музики та інших медіа як довільного поєднання різних семіотичних рядів; 2) *моносеміотичний спосіб*, в основі якого закладено: принципи *імпліцитної медіальної транспозиції* або *медіальної синергії*, що у першому випадку передбачає транскодування художньо-виражальних ознак і функцій інших медіа за допомоги семіотичних і семантичних можливостей музики, а у другому випадку – «перекодування» семіотики музичної інформації за допомоги будь-яких семіотичних кодів інших мистецьких і позамистецьких знаково-символічних систем.

Відтак, структурування музичної матерії у складноорганізовані з семіотичної точки зору тексти з «нарощеним» інформаційно-смісловим потенціалом окреслює медіальні перспективи мовно-знакової еволюції музики. Це шлях до універсальної, поліфункціональної семіотики, що справляє значний трансформаційний вплив на розвиток форм та змістів сучасного музичного, зокрема і камерно-інструментального мистецтва України.

2.2. Семіозис композиторської творчості у камерно-інструментальному мистецтві: інтертекстуальні та інтермедіальні виміри

На межі ХХ–ХХІ століть під впливом загальнокультурних, історико-контекстуальних факторів розвитку мистецьких процесів сформувався принципово новий тип музичного мислення, що спричинив трансформацію естетико-художніх і жанрово-стильових орієнтирів та кардинальне оновлення музичної лексики українських композиторів. Спрямованість еволюції структурування музичної матерії (в аспектах музичної конструктивності та сенсоутворення) від елементарного до

складного і більш досконалого поєднання елементів у складноорганізовані тексти справляє значний вплив на розвиток форм і змістів сучасного музичного, зокрема і камерно-інструментального, мистецтва.

З огляду на наявність специфічних ознак художньо-знакової синергії традицій та інновацій, складний перебіг процесів індивідуалізації композиторської мови наприкінці ХХ – початку ХХІ століть актуалізує проблематику теоретичного осмислення принципів будовування структурно-сислової та естетичної цілісності музичного матеріалу. Адже полістилістичні пошуки музичної творчості, сценарність, драматургічність музичного мислення, а також суміщення техніко-композиційних та семіотико-виражальних засобів різних видів мистецтв обумовлюють появу багатовимірних текстів з «нарощеним» семіотичним та семантичним потенціалом, що повсякчас веде до розширення обріїв музичного простору.

У цьому зв'язку виникає питання: які базові композиторські стратегії кодомовного та сислового моделювання цьому сприяють?

Дослідження логіки і семіології творчого процесу виявляє наявність інтертекстуального та інтермедіального аспектів народження креативних ідей на інтрасеміотичному (внутрішньомузичному) та інтерсеміотичному (міжвидовому) «прикордонні». Саме інтертекстуальність та інтермедіальність, на нашу думку, є універсальними авторськими стратегіями музично-семіозисного мислення, яке «породжує, структурує, осмислює та інтерпретує музичні структури й утворює неповторний музично-естетичний простір діалектики естетичних почуттів та знакових структур, логіки та емоцій, естезису та семіозису» [107, 248].

Осягнення ключових засад цих стратегій композиторської творчості дозволяє не тільки усвідомити передтекстові витоки мистецького задуму, але й з'ясувати основні конструктивно-змістові «вузли», принципи і проблеми організації музично-текстової інформації, уявити особливості авторського методу, естетики, стилю і техніки сучасного музичного письма. Зрештою, все це надає можливість обґрунтувати семіотичний вплив явищ інтертекстуальності та інтермедіальності на розвиток музичного, зокрема і камерно-інструментального, мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть [див.: 146].

«Аналізуючи стильову множинність (чи просто множинність, змінність, калейдоскопічність) та полілогічність, притаманні сучасній музиці, залученій до глобалізаційних круговертей, мусимо звернутися до головного засобу їх втілення у звуковому матеріалі – інтертекстуа-

льності», зауважує Б. Сюта [275, 32]. Дійсно, на межі ХХ–ХХІ століть інтертекстуальність творчого мислення не втрачає свої чільні позиції як одна з ключових авторських стратегій структурно-сміслового моделювання художньої єдності творів музичного мистецтва.

Сьогодні, за словами Євгена Станковича, повсякчас відбувається композиційна інтеграція жанрово-стильових ознак різних епох, коли в руках митця весь попередній «арсенал накопичених засобів майстерно переплавляється, перемішується у палітрі синтезу, що є основою для вироблення свого, суто індивідуального» [172, 113]. Акумуляовані минулими поколіннями ресурси надають постмодерним митцям нечувану свободу вибору та можливість на власний розсуд «маніпулювати» різними стилями, прийомами, ідеями, своїм та чужим музичним матеріалом тощо. «Я за своєю суттю композитор-інтегратор», – так інтерпретує особливості власного музично-творчого мислення Юрій Іщенко [там само: 366]. Під цими словами, напевно, підписалася би більшість сучасних митців як старшої, так і, особливо, молодшої генерації.

«Зміст мистецтва – ідеальна, суб'єктивна реальність», пише О. Руч'євська [249, 70] і, прагнучи створити власну ідеальну реальність, композитори у прямий або прихований спосіб часто вдаються до своєрідної стильової «гри», що надає відчуття подолання стильових бар'єрів або перебування поза будь-яких часо-просторових координат. Відбувається «взаємне накладання розмаїтих стильових домінант через їхнє цитування й діалог (полілог)» [87, 187], який розгортається у декількох концептуальних, проблемно-тематичних площинах.

По-перше, це гра стильових «перевтілень» або зіставлень, коли постмодерний автор імітує, немовби «приміряє» іншу манеру музичного висловлювання, «вбирається» у стильові «маски»-образи звукового світу попередніх епох.

По-друге, використання прийомів стилізації може ставати засобом відсторонення або «втечі» самого автора від неоднозначних, іноді трагічних реалій нинішнього часу, а затим, бути свідченням т. зв. «спокуси ностальгією» (С. Московічі) – естетичного суму за оспіваною гармонією і красою минувшини. У такий спосіб відбувається рух ніби у зворотному напрямі: від авангардних художньо-стилістичних течій «нової складності» до усталеної «простоти» вивіренних і зрозумілих пересічному споживачу академічних мовно-стильових норм класики.

По-третє, це також можна розцінити як погляд сучасної людини на давню (прадавню) історію, культуру і мистецтво, відображений крізь семіотичні абстракції музично-стильової палітри.

По-четверте, за допомоги складання колажу різностильових уривків композитори нерідко намагаються створити картину не минулого, а сьогоdnішнього світу – нескінченно різноманітного, мультикультурного, багатомовного, полімодального, яскравого і суперечливого, тобто такого, що охоплює всі альтернативні течії, напрямки, стилі, погляди та естетичні смаки разом. «Чому би у такому варіанті не запропонувати сучасне мистецтво для розгляду майбутнім поколінням?», – замислюється Володимир Зубицький [173, 355].

Треба зазначити, що прямуючи до втілення своїх ідейно-образних концепцій, митці не тільки користуються семіотичними можливостями стильового «словника», накопиченого попередніми культурно-історичними епохами, але й повсякчас доєднують до свого авторського матеріалу «чужі голоси». Останнє відбувається за допомоги інтертекстуальної стратегії організації музичних структур.

У цьому контексті осмислення специфіки функціонування явища інтертекстуальності загострює дослідницьку увагу на феномені семіотичного віддзеркалення в музичних композиціях як загально-стильового, так і чужого авторського досвіду – текстового. Це значно поглиблює розуміння діалогічності явища інтертекстуальності у всій багатоаспектності його проявів. Оскільки, включаючи в музичні композиції інтертекстуальний компонент, композитор до певної міри моделює, «породжує» не тільки діалог епох, світів, жанрових систем, стильових і стилістичних шарів, але, передусім, діалог музичних текстів та мистецьких персоналій.

Увиразнює семіотичні аспекти творення подібних діалогічних паралелей висвітлення мовних принципів вибудовування інтертекстуальних зв'язків. Вони реалізуються за допомоги техніко-конструктивних засобів музичної полістилістики, а саме, згаданого раніше прийому стилізації, а також ремінісценції, алюзії, цитації, колажу та інших способів міжтекстової асиміляції. Окреслені процедури текстотворення демонструють різні модифікаційні ступені опрацювання чужого музичного матеріалу, що може зачіпати без винятку всі текстові параметри – жанрові, стильові, мелодико-тематичні, фонологічні, образно-інтонаційні, фактурно-гармонійні тощо.

За результатами нашого дослідження процесів художньо-організаційного характеру, зокрема, творчих мотивацій звернення

композиторів до інтертекстуальної стратегії, можна вказати на той факт, що нерідко інша творча індивідуальність з її колом ідей, втілених у музично-мисленнєвих формулах, ідентифікується як значуща постать (в культурно-мистецькому і духовно-світоглядному сенсі) для якогось композитора. «Цитати – це культурні посилення, звернення до думок-знаків видатних геніїв минулого», каже Ігор Щербак [174, 268].

За цих умов складається ситуація, коли авторитет творчої волі однієї особистості передує ідейному задуму музичного твору іншої. У наочний спосіб це можна спостерігати на прикладах численних музичних посвят, т. зв. творів-метогу, які є своєрідними епітафіями автору і часу, що пішов разом з ним. Таким чином, своя оригінальна авторська музика стає немовби коментарем до чужої творчості, зв'язок із якою підкреслюється інтертекстуальним шляхом. В інших випадках, включення елементів цитатного, алюзійного матеріалу може слугувати композиторам за коментар, але вже до власної думки. У цьому разі, ціннісне музичне висловлювання одного автора складає вагому підтримку або доповнення творчим міркуванням іншого.

Аналогічний ефект примноження сенсів набуває ще більшого посилення у ході оперування декількома текстуальними джерелами одночасно, що може увиразнювати бажання композитора створити семіотичний простір перехресної взаємодії, зближення або віддалення варіантних поглядів представників різних культурно-історичних епох. Таке крайнє інформаційне насичення може свідчити і про ігрову константу авторської позиції, коли за використання інтертекстуальних включень, зокрема і прийомів автоцититування та вторинного цитування (цитування цитат), розгортається своєрідна гра сенсами, поняттями. Нерідко подібні твори будуються практично цілком на чужому музичному матеріалі. Процес його дешифрування може бути також складовою запланованої автором інтертекстуальної гри, коли прямі, самодостатні цитати чергуються з завуальованими та ще безліч алюзійних «натяків» і ремінісцентних мікронюансів ховаються у багатошаровій фактурі, підголосках, контрапунктах тощо.

Разом з тим, інтертекстуальна поетика творчої свідомості стимулює появу і антитетичних версій зіткнення свого і чужого висловлювання. Як зазначає композитор Сергій Зажитько, «сене полягає у тому, щоби дати щось дуже відоме, з чим асоціюється певна епоха, але в іншому культурному контексті, поставити матеріал в чуже для нього середовище. Якби я просто написав свій текст, тоді б вимальову-

вався зовсім інший задум, не було би конфліктності, протиставлення дискурсів – музичних, культурних» [173, 309]. До того ж, залежно від концепції твору, такі несумісні, іноді абсурдні поєднання спрямовані на породження відчуття «кенозису». Тобто, у музикознавчому сенсі інтерпретації цього поняття, – (само)приниження музичного матеріалу, навмисного пониження стильового статусу, знецінення первинного ідейного сенсу і, навіть, знеособлення використаних цитат. У такий спосіб за допомоги інтертекстуальної стратегії творчості виникають пародійні, саркастичні, іронічні, гротескові ефекти в музиці.

Неабияк увиразнює наявність інтертекстуальних зв'язків введення спеціальних маркерів, що забезпечують розпізнавання міжавторських паралелей. Як зауважує Володимир Зубицький, сьогодні «важливо не тільки написати музику, але й дати опусу точний заголовок і, таким чином, відкрити, а не закрити для нього світ» [173, 374]. Услід за ним, Вікторія Польова констатує, що зараз «коментування музики стає таким самим творчим процесом, як і її написання» [там само, 472]. Тому, композитори за допомоги паратекстуального програмування назв або частин композицій та низки інших посилянь, що можуть міститися у широкому діапазоні позатекстової (позамузичної) інформації – епіграфах, присвятах, коментарях, анотаціях до концертних програм, інших авторських ремарках, нерідко спеціально акцентують факт присутності діахронічного / синхронічного зрізу міжтекстових, міжавторських (метогу-)зв'язків.

Відтак, наявна естетична ситуація стильової та значеннєвої полілогічності, суголосна композиційному методу полістилістики як «знакового вираження множинності музичної свідомості» [59, 15], детермінує появу і нашарування все нових і нових інтертекстуальних музично-тематичних зв'язків. На сучасному етапі культуротворення практично кожен музичний текст стає місцем перетину інших музичних текстів у вертикальних / горизонтальних, інтертекстуальних / автоінтертекстуальних проекціях, що вкупі складають поліперспективну композиційну цілісність постмодерних камерно-інструментальних творів.

Маємо підкреслити думку, що у добу техніко-композиційних новацій використання семіотичного та смислотворчого потенціалу музичної інтертекстуальності веде не тільки до різнобарв'я палітри стильових, стилістичних та міжтекстових сполучень, але й активізує слухову пам'ять, вкорінюючи в конотації сучасних музичних композицій і художньо-естетичну свідомість їх інтерпретаторів та реципієнтів

зв'язок із текстами і творчими постатями минулого, тобто, культурними традиціями, що має непересічне стабілізуюче значення для жанрово-стильової системи музичного мистецтва в цілому [див.: 142].

Водночас, разом із повсюдним введенням елементів музичної інтертекстуальності в сучасній естетиці камерно-інструментальних форм музичної творчості спостерігається тяжіння і до *міжмистецької інтерференції*. Це призводить до виникнення нового типу структурно-сислової організації музичних композицій *на засадах інтермедіальності*. Дана композиторська стратегія моделювання цілісності музичних творів заснована на принципі взаємодії семіотики і семантики музичної та екстрамузичної інформації [див.: 137].

Таким чином, якщо інтертекстуальна стратегія в музиці спрямована на освоєння спорідненого мовно-знакового і художньо-виражального досвіду, тоді як інтермедіальна, навпаки, – неспорідненого.

Так, дослідження особливостей музичного мислення видатних композиторів (і виконавців також) незмінно виводило науковців на думку, що логіка творчого процесу, вочевидь, виходить за межі конкретного виду мистецтва в інтерсеміотичну зону проєкції креативних ідей. У момент творчості композитор ніби «переводить» загальний потік художньої свідомості у локальну форму музичного твору. Цей процес М. Арановський називає «акомодацією» [11, 122], тобто своєрідним пристосуванням загальнохудожніх ідейних стимулів до інтрамузичних семантичних можливостей, коли «вся система музичного мислення з усіма своїми підсистемами, моделями, стереотипами бере участь у багатомірному процесі перетворень "позамузичного змісту" в музичний» [там само, 123].

За такої умови в культурному семіозисі «областю операціональності перетворень матеріально-ідеальних сутностей виступає культура» [273] як творча «ноосфера» (або інфосфера). Саме ця спільна культурно-мистецька матриця, що утворюється шляхом сполучення смислотворчих, художньо-виражальних та конструктивних засобів різних медіа, і є «колискою» первинних музично-естетичних ідей. Відтак, більшість вчених погоджуються з тим, що задум майбутньої композиції народжується в надрах не суто музичного, а художньо-образного мислення в цілому. Адже творча свідомість повсякчас виходить за межі музичного мистецтва у інтерсеміотичну зону програмно-тематичних, стилістичних і семіотичних проєкцій, а також образних аналогій з художніми артефактами неспоріднених знаково-символічних систем.

З огляду на сказане вище, ми абсолютно поділяємо думку І. Борисової про те, що «творча свідомість уявляється нам як інтермедіальна: поетика самого творчого процесу знаходиться поза межами будь-яких мистецтв чи наук, маніфестуючи єдиний механізм породження нових повідомлень. І в цій проблемі ми вбачаємо осередок будь-якого наукового культурологічного дискурсу» [35]. Про участь різних знакових систем у складному процесі інтермедіального виробництва сенсу говорить і М. Арвідсон. Ба, більше, для нього «цілком очевидно, що музика не повинна бути інтерпретована лише як звукова матеріальна субстанція, але водночас як вербальна та візуальна також» [329].

Якраз ці наукові гіпотези підтверджують автоінтерпретаційні роздуми самих композиторів – безпосередніх носіїв і креаторів нових ідейно-образних і техніко-конструктивних синопсисів. «Ми зараз знаходимося на такому етапі розвитку інтелектуальної публіки, – зазначає композитор Володимир Рунчак у своєму інтерв'ю, – з якою можемо говорити не тільки мовою звуків, а мовою знаків, мовою нятяків, коли задіяно не тільки вуха, а й інтелект, і зір...» [47]. Фактично, це означає, що на межі ХХ–ХХІ століть композитори, які працюють в царині сучасної академічної музики, як ніколи раніше, воліють привернути, захопити і, найголовніше, втримати увагу сучасної аудиторії (особливо, молодіжної). Адже художня свідомість, способи сприйняття інформації та естетичні смаки публіки значно модифікуються у тяжінні до яскравих, мультисенсорних, синестетичних образів-символів – лаконічних, але одночасно висококонцентрованих за змістом.

Тому, все більшої ваги набувають позамузичні, інтермедіальні стимули народження художньо-музичних задумів, що актуалізуються не тільки на передтекстовому рівні виношування творчих ідей, але й знаходять конкретне семіотичне втілення у текстовому просторі музичних композицій, а відповідно впливають і на характер художньо-мистецької комунікації.

Наприклад, протягом останнього півстоліття у камерно-інструментальній творчості українських композиторів багатосторонньо розкривається філософська проблематика музичного мислення у своїй концептуальній еволюції від натурфілософського, піфагорійського розуміння музичної образності і структури до філософії медитації та відображення світоглядних систем Сходу. Це дедалі більше увиразнює взаємозв'язок філософії як «теорії духовного освоєння світу» (за

В. Діановою) та музики як духовного феномену культури, що носить понятійний статус метамистецтва (Г. Макаренко). Адже, вітчизняні митці повсякчас торкаються глибинних пластів історії світової філософії та естетики у їх давньогрецькій та східній (передусім, азійській) традиціях, що відображається засобами авербальної музичної палітри у дзеркалі композиторського, а потім і виконавського бачення.

Так, повернення до інтелектуально-вербальних витоків музичної практики, зокрема її філософського підґрунтя, пропагують українські композитори Валентин Сильвестров та Вікторія Польова. Приміром, В. Сильвестров вважає свої опуси останніх років «тіньовою музикою», неосимволістськими «мікроформами музичних миттевостей», «озвученими платонівськими ідеями», в які треба вслухатися і не відкидати після першого «знайомства»: тільки у такий спосіб можна пізнати їх пафос, що йде у нескінченність [див.: 172, 575].

Серед іншого, поетичне слово визнає стартовим майданчиком своєї творчості Олег Кива, який вважає, що «музика прихована у метроритмічному ряді поезії» [172, 248]. Разом з тим, Віктор Степурко відмічає, що його творча свідомість «прив'язана до вербального типу викладу матеріалу. Візуальність та картинність – ще одна риса моєї творчості» [174, 139], як зауважує автор. У творах Юлії Гомельської часто виразність музичного «рельєфу» обумовлена метою «створити певну графічну музичну проекцію слова», як про це казала сама композиторка [173, 217]. Нерідко ставить собі за мету створити своєрідні музично-звукові аналоги – «переклади», «розшифровки» поетичного тексту Святослав Луньов, шукаючи у поезії певні алгоритми, які закладаються в основу майбутніх музичних тем.

Власні алгоритмічні методи композиції безперестанку вдосконалює також і Леонід Грабовський, який знаходить натхнення у ідеях семіотики математичних конструкцій, що безпосередньо впливають на піфагорійське розуміння композитором онтології музичної образності та структури. «В творчому плані мені допомогли сформуватися наукові ідеї семіотики», зазначає в інтерв'ю митець [172, 434]. Для нього «алгоритм – це архітектура» [там само, 440] музичної композиції, тобто, структурний каркас, який забезпечує її стійкість та, одночасно, постійну мінливість в межах застосованої техніки випадкових чисел.

Водночас, Леся Дичко парадоксальним чином бачить у музичному ракурсі стрункість архітектурної графіки: «я можу за будь-якою архітектурною спорудою написати музичний твір і, навпаки, за музичним твором накидати графіку архітектурної будівлі», «всі твори бачу

в кольоровій розмальовці та як архітектурний макет», каже композиторка [там само, 298–299]. До слова, Л. Дичко п'ять років поспіль відвідувала лекції з теорії та історії мистецтв у різних київських університетах, що безумовно розширило її культурологічне видноколоття, вочевидь, допомогло збагнути глибинні закономірності розвитку суміжних видів мистецтв та логіку вибудовування художньо-естетичних паралелей між ними.

Витончене відчуття пластичних властивостей звукової матерії притаманне й Олександрю Щетинському. Натомість, Євген Станкович особисто зізнається, що оперування кінематографічними прийомами у складанні музики є його свідомим кроком [там само, 123].

Дослідження перехрещень музичності і дансантиності викликає інтерес у Олексія Шмурака. Так, композитор у кооперації з танцівником і хореографом Олександром Любашиним та іншими митцями протягом 2015–2017 років працював над серією міжнародних проєктів-резиденцій з теорії і практики інтервидової взаємодії під загальною назвою «Міждисциплінарна лабораторія у сфері нової музики, сучасного танцю, театру і нових медіа». За підтримки Гете-Інституту в рамках цієї лабораторії було реалізовано кілька резиденцій: «Rave-Research», «Intersection of parallel», «Atmen», «Weinen I, II», «PUST*» та ін. [див.: 187].

Вельми цікавими є також експерименти Кармелли Цепколенко з використання принципів фрактальної геометрії в музиці, а також сценарної розробки музичного матеріалу (ідейної, фабульної, літературної), зокрема й у контексті т. зв. «спонтанної кольорової пластики». Останній творчий метод, за словами композиторки, веде до «активного використання ("перекодування") інших видів мистецтв» [303, 1], коли кольоровий код малюнку стає основою майбутньої звукової структури музичної композиції [див.: там само].

Разом з тим, серед українських композиторів є і такі, що з успіхом реалізують свій творчий потенціал паралельно у кількох мистецьких іпостасях. Приміром, згадаємо багатостороннє обдарування Святослава Крутикова, який не тільки надихається живописними полотнами, але й власноруч створює їх та експонує. Наведемо, зокрема, персональні художні експозиції: «Vade Mecum», що була присвячена композитору Борису Лятошинському та художнику Юрію Кононенку – викладачам С. Крутикова (Київ, 2007 р.) або виставку «Барви і звуки» (Дрогобич, 2016 р.), яка за задумом митця супроводжувалася відповідним тематичним музичним «оформленням». Як зазначає сам автор:

«Музику писав з дитинства. Малювати мріяв також з дитинства, але "прорив" настав лише наприкінці шкільного навчання, коли я вперше побачив Крим і закохався у нього назавжди. Потім малював кількома "хвилями"» [158, 1]. Тож, безсумнівно, що ці сфери творчого самовираження обопільно підсилюють одна одну та скеровують мистецькі устремління С. Крутикова до інтермедіальних обривів.

Так, дослідниця життєвого шляху і стильових засад музичної та художньої творчості згаданого митця О. Зінькевич вказує на домінування ліричного та романтичного світогляду у його творах (попри переважне тяжіння до «неоконкретної» музики та абстракціонізму в живописі). Прозора, «акварельна» музична палітра, з одного боку, а з іншого, – «метафізичний реалізм» живопису С. Крутикова, що нагадує імпровізацію в музиці, створює надзвичайно витончені міжвидові паралелі. Як зауважує О. Зінькевич, деякі музичні композиції автора викликають прямі або приховані аналогії з його живописними роботами і навпаки, – виразні музичні інтенції простежуються у багатьох картинах митця, серед яких: «Чернетка симфонії», «Після концерту», «Старовинна музика». Крім того, такі картини С. Крутикова як «Фортепіанна п'єса Дебюсі» та «"Розриви площин" Годзяцького» є художніми екфразами до реальних музичних композицій [див.: 90, 7–13].

На нашу думку, поява окреслених вище проявів інтермедіального мислення, зазвичай, обумовлена світоглядно-філософськими, художньо-естетичними поглядами композиторів та може бути біографічно вмотивованою. Разом з тим, як виявляє дослідження особливостей художньої свідомості в підґрунті цих процесів закладено феномен космополітизації та номадизації внутрішнього світу творчої особистості, коли «все, що виникає у формі екстрамузичного стимулу, відразу включається в процес перетворень, який веде до утворення плану змісту» [11, 123]. У такий спосіб виявляється полілогізм авторського мислення у його інтермедіальній поетиці, що сприяє виникненню плюралізму техніко-композиційних та інтерпретаційних схем і навіть стає естетичною домінантою індивідуально-творчого стилю деяких композиторів.

Зазвичай, окреслена вище сфера позамузичних образів-імпульсів пов'язана з колом інтермедіальних інтенцій як абстрактно-загального плану (тобто таких, що ґрунтуються на принципах загальної програмності у відображенні явищ оточуючого природного і предметного світу), так і конкретної змістової тематики (а саме тих, які виникають на базі художньо-естетичних паралелей з творами різних видів мистецтв).

В останньому випадку, тексти-референти інших художньо-семіотичних систем (літературні, образотворчі, театральні, кінематографічні тощо) стають смисловим стрижнем, який моделює інтермедіальний простір музичної композиції зсередини, експліцитно чи імпліцитно існуючи як її паралельна структура. Варто нагадати, що саме це явище в теорії інтермедіальності називається «*ремедіацією*» (Дж. Д. Болтер, Р. Грусін), яка описує процеси «запозичення» програмно-змістових концепцій з одних медіа та їх, нерідко, багаторазові екфрастичні «відновлення» або переінтерпретації в «тілі» інших.

Відтак, інтермедіальність знаходить своє відображення на драматургічному, сюжетно-персонажному, образно-тематичному, міфопоетичному та інших рівнях музичного тексту. На це можуть вказувати відповідні маркери інтермедіальності – додаткові образно-змістові структури, що містять певні інформаційно-художні вказівки на твори літератури, зображальних та незображальних видів пластичних мистецтв, кіномистецтва та ін. У цьому контексті, зберігається актуальність дослідження характеру паратекстуальних зв'язків, що генеруються в інтермедіальній площині діалогічних рефлексій, зокрема і на тему культурно-історичної пам'яті.

Водночас, окреслений аспект народження креативних ідей на міжвидовому «порубіжжі», нерідко, має визначальну роль у осягненні не тільки художньо-естетичної, але й семіотичної цілісності музичних композицій. Оскільки, інтерсеміотичний смисловий зв'язок музичного тексту зі своєю екстрамузичною частиною, зазвичай, підкреслюється й у мовно-виражальний спосіб. А саме, шляхом взаємодії (поєднання, транскодування, перекодування) різновидових семіотичних структур за допомоги відповідних прийомів медіального синтезу, транспозиції та синергії (про які детально йшлося у попередньому підрозділі).

Все це дозволяє розглядати інтермедіальні процеси в музиці не тільки з точки зору явища концептуально-змістової ремедіації, але також у семіотичному ракурсі опредметнення кодомовних зв'язків художніх і нехудожніх знакових систем. Адже позамузичне «пристосовується» не тільки до інтрамузичної семантики, але й одночасно до можливостей семіотичного «словника» музики, тезаурусна універсальність якого це цілком дозволяє.

З огляду на це, саме дослідження явища інтермедіальності є одним з центральних аспектів наших роздумів щодо специфіки семіозису мистецтва, зокрема і в сучасній камерно-інструментальній музиці.

З семіотичної точки зору застосування інтермедіальної стратегії в композиторській творчості, по-перше, створює особливі прецеденти приєднання або «вкладення» до музично-семіотичного ряду іншомовної кодової інформації, що здатна доповнювати, трансформувати і, навіть, специфічно перекодовувати мову музичного мистецтва.

По-друге, з цією стратегією пов'язано супутнє введення у знакову і виражальну систему музики функцій і прийомів інших медіа. Зокрема, йдеться про методи мозаїчно-монтажної, колажної, іконічної, алгоритмічної та інших технік структурування музичного тексту, що у процесі інтермедіального взаємообміну «мігрують» із нехудожніх практик та суміжних видів мистецтв (подібно до того як, наприклад, використання музичної техніки контрапункту, модуляції, варіацій, системи лейтмотивів збагачують художньо-літературний інструментарій).

По-третє, інтермедіальна стратегія творчості, на нашу думку, значно впливає на характер еволюції нотації як семіотичної системи та її традиційних функцій, а саме фіксує, комунікативної та естетичної (за О. Дубінець). На сьогоднішній день стала типовою ситуація, коли «кожен композитор – це окрема система, "всесвіт" зі своїм стилем і, навіть, власною формою запису музики», констатує Сергій Зажитько [173, 304]. Спостерігаємо розвій авторської фантазії у введенні розмаїтих конфігурацій нотно-графічного та художньо-естетичного оформлення музичних рукописів, які фактично є графічно-образним вираженням взаємодії різних медіа у нотних текстах.

Йдеться про винахід нових знаків та методів нотації, що у т.ч. включає розмаїті способи графічного запису алеаторики, а саме: стохастичної (на основі математичних графіків), пропорційної (орієнтація на часові та візуально-графічні пропорції довжини звуків у межах умовних тактів – «рядків-систем»), зонної (вільний вибір параметрів звуку в межах чітко визначених зон, що окреслені квадратами або прямокутниками), табличної (горизонтальний рядок таблиці є часовою координатою, вертикаль – звуковою), нотації у стилі «mobile» (складання музичних фрагментів за принципом мозаїки), графічної (суміщення традиційного нотного запису та художньої графіки – т. зв. «музика для ока») та вербальної нотації («інструктуючий» / «асоціативний» типи, які часто використовуються при створенні хеппенінгів) [див. докладніше: 74].

Перелічені методи сучасної нотації, поряд з широким використанням усіляких графічно-живописних елементів (позначок, малюнків,

абстракцій, символів, емблем) та іншими неуніфікованими авторськими способами фіксації музики, викликають у синестезійному процесі студіювання музичних творів комплексні світомоделюючі, звукообразні асоціації – не тільки аудіального, але й візуального характеру.

Відтак, усебічне дослідження і розуміння структурно-композиційних та інформаційно-художніх аспектів інтермедіальної стратегії композиторської творчості дозволяє не тільки обґрунтувати засадничі семіотичні та семантичні принципи моделювання сучасних камерно-інструментальних творів, але й разом з тим відповісти на питання, яким чином виконавці-інтерпретатори (та слідом за ними й реципієнти) починають вбачати у музиці риси філософічності, живописності, поетичності, театральності, кінематографічності, геометричної просторовості тощо.

Варто також наголосити, що інтертекстуальна та інтермедіальна стратегії творення художньо-естетичної та семіотичної цілісності композицій можуть бути застосовані композиторами як нарізно, так і водночас, і в останньому випадку не тільки співіснувати в просторі однієї музичної композиції, але й накладатися одна на одну.

З одного боку, у ситуації продукування все більш розгалужених міжтекстових мереж часто «"текст" / "інтертекст" / "транстекст", створений в одному медіумі, отримує друге життя в іншому» [266]. Приміром, це відбувається шляхом накладання маркерів інтермедіальності на наявну інтертекстуально-полістилістичну основу (або навпаки). З іншого боку, – інтертекстуальна та інтермедіальна стратегія перетинаються і в семіотичній площині діалогу мистецтв. Приміром, звукомузичні монограми, що генеруються медіальним шляхом та утворюють стійкі мовно-інтонаційні сполучення, починають відігравати й інтертекстуальну (автоінтертекстуальну) роль у випадку їх багаторазового дублювання у інших музичних творах цього або іншого автора.

Тож, у підсумку зазначимо, що наприкінці ХХ – початку ХХІ століть процеси оновлення та індивідуалізації композиторської лексики висувають проблеми організації структурної, семіотичної та естетичної цілісності музичного матеріалу у контексті певних авторських стратегій їх кодомовної та смислової організації.

Осягнення поетики художньо-музичної свідомості та аналіз семіозису композиторської творчості виявляє, що у ході моделювання музичних композицій на інтрасеміотичному (інтрамузичному) та інтерсеміотичному (міжвидовому) художньо-знаковому перетині семіотики і текстів культури актуалізуються різноманітні міжстильові,

міжжанрові, міжтекстові, міжавторські, міжвидові зв'язки. Їх вертикальні та горизонтальні проекції утворюють численні діалогічні (полілогічні) паралелі – своєрідну поліфонію культурних шарів, яка увиразнюється експліцитно чи імпліцитно представленими інтертекстуальними та інтермедіальними маркерами.

Сформована у такий спосіб складноструктурована, багатовимір-на, поліперспективна семантична та семіотична композиційна єдність сучасних творів музичного, зокрема і камерно-інструментального, мистецтва засвідчує домінування принципів їх структурно-сислової організації на засадах інтертекстуальності та інтермедіальності. Повсюдне застосування даних композиторських стратегій стає визначальним фактором активізації макродіалогу культур та, водночас, вказує на чіткі обриси новітньої універсальної семіологічної концепції, що здатна об'єднати в єдиній системі типологічної класифікації інтрасеміотичних (інтертекстуальних) та інтерсеміотичних (інтермедіальних) зв'язків розмаїття їх семіотичних та ідейно-сислових проекцій в культурі та мистецтві.

2.3. Естетико-герменевтична концепція ансамблевого виконавства в семіологічному контексті постмодернізму

В контексті розглянутих у попередньому підрозділі чинників актуалізації інтертекстуального та інтермедіального макродіалогу культур у розмаїтті його семіотичних (міжвидових, міжжанрових, міжстильових, міжтекстових, міжавторських) постмодерних проекцій, не можуть залишатися поза увагою естетико-герменевтичні аспекти семіології виконавського камерно-інструментального мистецтва. Останні слугують вагомою складовою формування новітньої парадигми постсучасної музичної культури, оскільки виконавство є тією ланкою музично-творчої діяльності, що «відповідає» за сценічне оприлюднення та характер реалізації мистецьких задумів у художньо-звуковій якості.

Зважаючи на це, будь-які кроки з модифікації композиторської техніки, безсумнівно, мають прямі та опосередковані наслідки у практично-виконавській площині музичної творчості. Поступово накопичуючись, вони призводять до чималих зрушень у загальній концепції музичного виконавства, що вкупі ведуть до розширення мовно-інтонаційного розмаїття, оновлення історично-усталених техніко-стилістичних, комунікативно-рольових, просторово-мізансценічних та

низки інших виконавсько-артистичних параметрів камерно-інструментального мистецтва. З огляду на це, увиразнення основних тенденцій естетики і семіології ансамблевого виконавства в контексті мовно-інтонаційних видозмін, ключових мистецьких течій і технологій та авторських стратегій постсучасної музики є актуальним завданням для мистецтвознавства та музичної культурології.

Так, в системі художньо-мистецької ансамблевої комунікації кінця ХХ – початку ХХІ століть спостерігаємо комплексну трансформацію художньо-музичної техніки інструменталістів, коли сучасні естетико-семіотичні стратегії полістилістики, інтертекстуальності та інтермедіальності закладають розширені вимоги до виконавської пластичності. Йдеться про те, що оновлення композиторської лексики автоматично висуває додаткові запити до виконавської лексики та впливає на появу виконавського типу універсального інтерпретатора, що охоплює кілька центральних і додаткових (але не менш значущих) рівнів і проявів виконавсько-інтерпретаторського універсалізму. Головно, йдеться про базові рівні такого універсалізму – з одного боку, міжстильового, а з іншого – міжмистецького, що включають різнобічні аспекти своїх окремих проявів у виконавській площині музичної творчості [див.: 131; 139].

Насамперед, у музично-виконавському процесі висувається питання адекватного прочитання нотної графіки в усіх її уніфікованих та неуніфікованих семіотичних формах. Відомо, що з плином історичного розвитку методи фіксації музичної думки значно еволюціонували і натепер щонайпершою виконавською здатністю є вміння безпомилкового розкодування авторської нотації – від докласичних, класичних і аж до акласичних форм запису. Останнє можна розглядати як своєрідний прояв лексичної універсальності, до якої схиляються чимало музикантів-інструменталістів, що прагнуть розширення репертуарного діапазону та власних зовнішньо-ансамблевих комунікативних можливостей, не локалізуючись на творах якоїсь однієї історико-стильової епохи. Тому, вільне орієнтування у семіотичних системах різних видів музичної нотації можна почасти порівняти зі знанням декількох історичних комунікативних стилів «поведінки» в публічно-мовленнєвому дискурсі.

В музиці така універсальність надає «ключ» до осягнення будь-яких текстів – від старовинних рукописів, «уртекстів» (приміром, розшифровки цифрованого басу Сонати для скрипки і чембало Максима Березовського) до опанування відносно сучасних рукописів ХХ

століття. Скажімо таких, як ансамблеві твори Романа Хаубеншток-Раматі – польського композитора, що навчався у львівському Вищому музичному інституті імені М. Лисенка, написані у графічному стилі нотації, фрагмент одного з яких представлено на обкладинці даної монографії («Multiple I», для двох струнних інструментів *ad libitum*, 1965).

Так само, і камерно-ансамблеві партитури кінця ХХ – початку ХХІ століть, безсумнівно, потребують ретельного виконавського дешифрування. І хоча композитори, зазвичай, супроводжують свої тексти розлогими інструкціями, але, за нестачі відповідного рівня досвіду, цей процес може створювати значні перепони для музикантів-ансамблістів. Оскільки, як відомо з пересічної української освітньо-професійної практики, виконавське студіювання факсимільних видань композицій з деякими елементами сучасної нотації, зазвичай, обмежується творчістю європейських модерністів початку ХХ століття (неокласицизм, неоромантизм) або деякими кітчевими п'єсами з українського авангарду 1960–70-х років.

Відтак, на сьогоднішній день, коли майже кожний композитор презентує власну систему нотного запису, стала вельми типовою музично-виконавська ситуація, «коли при прочитанні тієї самої недетермінованої партитури може виникати абсолютно різна музика» [74, 155].

Найголовніше, тут дається взнаки відсутність історично сталих взірців, на які можна орієнтуватися сучасним виконавцям у техніко-стилістичному відношенні (особливо, виконавцям-початківцям). А також, крім проблеми вичерпно точного осягнення закодованих у сучасній нотній графіці знаків та їх значень, подібній варіабельності тлумачень семіотики музичної інформації сприяє і ряд інших факторів. Приміром, стає у нагоді гранична насиченість музичних текстів алеаторичними епізодами, що наділяють виконавців абсолютною імпровізаційною свободою.

Водночас, із винайденням нових виконавських шляхів збагачення спектру інтонаційних, артикуляційних, колористичних, шумових можливостей акустичного інструментарію (особливо, групи струнних і духових інструментів) з'явився чималий пласт аklasичних виконавських прийомів, що поповнили звичний діапазон музично-артистичної лексики. До того ж, виконавські навички нестандартної мануальної техніки (артикуляційної, моторної, аплікатурної тощо), нетипове функціональне використання традиційних інструментів (зокрема, їх конструктивне удосконалення), застосування різноманітних аксесуа-

рів звуковидобування (належних до інших інструментів або взагалі – побутових предметів) відіграють вирішальну роль у набутті нового ігрового та слухового досвіду, а відтак, і сьогочасного уявлення про художньо-звуковий універсум і семіосферу музичної творчості кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Серед них, своїм темброво-виражальним та -артикуляційним потенціалом вирізняються виконавські прийоми мікротонового інтонування, володіння якими потребує специфічних технічних та слухових навичок. Дана виконавська техніка безмежно розширює традиційні звукові можливості, передусім, групи струнних інструментів, що значною мірою формує стилістичну палітру семіології постмодерного мистецтва. Відтак, сьогодні «нова інтонаційно-сонористична парадигма сучасної музики уявляється як чотиривимірною, з додаванням темброво-артикуляційної характеристики звуку в якості рівноправної координати» [162, 42].

Безперечно, аklasичні музично-виконавські прийоми звуковидобування тонового, мікротонового та шумового генезису перебувають у постійному діалозі з класичними. Оскільки однією з прикметних ознак сучасної творчості, зокрема і камерно-інструментальної, є тяжіння до експерименту з поєднання ніби непоєднаних стилів і стилістики – історично віддалених та новочасних.

Такий підхід знаходить своє виявлення у різних сферах музично-творчої діяльності – складанні концертних програм (зіставлення творів різних епох з відповідною презентацією контрастних виконавських стилів і технік), об'єднанні електронних і старовинних інструментів в ансамблі, комбінуванні різних прийомів артистичної техніки в межах однієї композиції тощо. І, зважаючи на це, стає очевидним, що поліфункціональне розширення виконавського лексикону є в інтересах самих виконавців. Адже, сьогодні «в світі камерної інструментальної музики виникає потреба в типі ансамблю, що, за своєю суттю, є універсальною концертною одиницею: професійним, гнучким в плані сприйняття сучасних тенденцій, з широким спектром технічних і музичних можливостей, здатним бути цікавим публіці» [60, 60].

Відтак, універсальність у техніко-виконавському аспекті та, навіть, мультиінструменталізм музикантів надає можливість ансамблевим колективам бути гнучкими щодо володіння різними історичними виконавськими стилями та репертуарної політики – себто, грати на різних сценах для будь-якої публіки.

Все це стає особливо важливим у контексті сучасних естетико-семіотичних тенденцій полістилістики та інтертекстуальної стратегії композиторської творчості, де існує виконавська необхідність миттєвого «переключення» з однієї стилістичної манери гри на іншу на «коротких дистанціях» одного твору. Окрім власне техніко-виконавського аспекту, вирішальну роль у цьому процесі відіграє присутність якнайповнішого і, бажано, бездоганного відчуття та розуміння історичного й індивідуально-авторського стилю, щоби мати можливість безпомилково «зібрати» ті полістилістичні «пазли», інтертекстуальні «головоломки», які так часто пропонують до розгляду, зокрема і сучасні композитори.

У той же час, як ми вже зазначали раніше, на перетині XX–XXI століть із розширенням техніко-конструктивних і виражальних можливостей художньо-музичного висловлювання спостерігаємо не тільки нашарування стильових і стилістичних шарів у музиці, але й «вихід» за її мовно-знакові межі в інтермедіальний простір полілогу мистецтв.

Сценічна затребуваність подібних творів з полівидовою семіотикою дозволяє науковцям висловлювати думку, що сьогоdnішній постмодерний період можна також вважати «пост-медіальним», тобто таким, як пише Жан-Марк Л. Лару, де ідеї медіації домінують [349]. Інтермедіальна взаємодія музики, літератури, театру, балет-пластики, живопису, фото- та відео-арту тощо, безсумнівно, впливає на характер музично-виконавської комунікації. Тож, за умов семіотико-інтермедіального розширення мистецької реальності слідом трансформується естетика і стилістика ансамблевого виконавства.

Сьогодні артисту-ансамблісту вже недостатньо володіти різними історичними стилями і мануальними техніками музикування – мати виконавський хист до створення взірцевих автентичних інтерпретаційних версій творів минулих епох або мати здатність вільно переходити з однієї стилістичної манери виконання на іншу, втілюючи композиції з елементами полістилістики / інтертекстуальності. Також, наразі замало бути мультиінструменталістом, приміром, рівноцінно володіти технікою гри на різних інструментах з клавішної групи (клавесин / орган / фортепіано / синтезатор) чи зі струнної групи (віола да гамба / віолончель / електровіолончель) тощо.

У ситуації приєднання іншовидових мовних структур, «анексованих» зі словника різних видів мистецтв, існує потреба в універсалізмі виконавських якостей зовсім іншого типу – не тільки міжстильового, але й міжмистецького. Оскільки інтермедіальна стратегія текстотво-

рення якраз і спричиняє появу таких композицій, де використання семіотичних ресурсів (знакових засобів інформації) різних медіа, обумовлює необхідність застосування різних модусів (способів) їх виконавської реалізації (трансляції, мовлення). Саме цей перехід на якісно новий рівень художнього універсалізму артистичного самовираження музикантів-інструменталістів значно прискорює і поглиблює трансформацію естетичної парадигми музичного виконавства, зокрема і камерно-інструментального.

З цією думкою ми безпосередньо підійшли до аналізу необхідних виконавських здатностей реалізації мультисенсорних образів, що створює нові виклики в сучасній виконавській практиці. Адже, фактично, існування мультисеміотичних опусів, якщо прямувати за роздумами Еріка Уолрупа, означає, що їх виконавська презентація з музичної події перетворюється на «мовну подію» [361, 353] або, навіть, багатомовну подію з точки зору сукупної кількості тих мовно-знакових комплексів, які складають її художньо-естетичну цілісність.

Тому, з огляду на різні виконавські ситуації та комбінації медіа, артист-ансамбліст повинен або враховувати наявність іншосеміотичного ряду, або ж безпосередньо ставати виконавцем текстових складових екстрамузичної природи. Тобто, володіти не тільки «рідною» мовою музики, але й «іноземними» мовами інших видів мистецтв.

Так, у першому випадку, а саме у ході виконання творів з елементами медіального синтезу з використанням зовнішнього джерела трансляції екстрамузичної інформації (приміром, того чи іншого художньо-візуального чи літературного оформлення музичної композиції), перед ансамблістами постає подвійне завдання з координації власних виконавських дій не тільки у внутрішньо-ансамблевій, але й у зовнішньо-ансамблевій площині.

Варто зазначити, що подібні мультисеміотичні композиції передбачають доволі тривалу попередню підготовку усього виконавського складу. Однак наявність додаткової мистецько-технологічної (наприклад, відео-демонстрації) або артистичної підтримки домінантної музичної лінії (у виконанні запрошених акторів, читців, мімів, танцівників тощо), хоча і потребує задіяння режисерсько-координаційних якостей та певної драматургічно-рольової синхронізації, проте не вимагає від самих музикантів опанування додаткових прийомів з інтервидових модусів виконавської техніки. Оскільки, виконання або трансляція запланованих видовищних, театралізованих ефектів тут забезпечуються за допомоги незалежних ресурсів. Вони лише супроводжують музичну

дію, що суттєво не змінює типові музично-виконавські ансамблеві функції та форми артистичної експресії музикантів-інструменталістів.

З іншого боку, маємо відмітити, що чим далі творча свідомість виходить у міжсферну зону культивування загальнохудожньої стратегії взаємодії мистецтв у площині програмно-тематичних, мовно-стилістичних експериментів, тим більше виконавське мистецтво тяжіє до впровадження полімодальних конфігурацій артистичної мануальної та позамануальної техніки.

Загалом, полімодальність у семіології окреслює здатність індивідуума оперувати декількома мовно-знаковими модусами – семіотичними режимами або способами комунікації у процесах пізнання та смислотворення. Тож, у даному випадку йдеться про те, що наявні міжмистецькі кореляції стають осяжними для безпосереднього сприйняття не у віртуальній синестезійно-асоціативній площині і, навіть, не у реальній ситуації паралельної презентації деякого зовнішньо-музичного супроводу, а завдяки виконавському відтворенню самими музикантами текстів або семіотичних фрагментів екстрамузичного походження.

Саме на цьому аспекті варто зосередити особливу увагу і наголосити, що артистична полімодальність значно впливає на трансформацію характеру ансамблевої естетики, семіології та, відповідно, художньо-комунікативних функцій камерно-інструментальних форм ансамблевого висловлювання. Адже, якщо звернути свою увагу на інтермедіальні композиції цього різновиду, стає очевидним, що тут музиканти-інструменталісти повинні не тільки узгоджувати свої музично-виконавські дії, але й водночас особисто ставати тим джерелом, що транслює екстрамузичну інформацію.

Це веде до засвоєння виконавцями-інструменталістами немuzичних видів техніки, що засвідчує постійне полімодальне розширення артистичного лексикону у бік його екстрамузичної мультифункціональності. Зокрема, йдеться про володіння музикантами-ансамблістами елементами ораторського мистецтва, мелодекламації та співу, акторської майстерності, основами сценічного руху і дансантиності, прийомами скульптурування тіла і пантоміми, а також вміння працювати з різмаїтим реквізитом тощо.

Безумовно, все це потребує наявності специфічних виконавських здібностей, своєїрідної «виконавської інтермедіальності» (С. Kattenbelt [340, 29]) – міжмистецького універсалізму, що передбачає як опанування окремих артистично-виконавських модусів різновидової при-

роди, так і здатності до їх органічного поєднання у цілісному «модальному ансамблі» (Гюнтер Кресс [348, 28]).

Окрім додаткових вимог до виконавської пластичності таке суцільне розміщення модусів музичного та екстрамузичного мовлення створює особливий комунікаційний «клімат» у камерному ансамблі. Оскільки у разі присутності, навіть, незначних елементів виконавської техніки неінструментальної (зокрема і позамануальної) природи піддаються суттєвому коригуванню не тільки нормативні техніко-виражальні, комунікативно-рольові, інтерпретаційні, але й психоемоційні параметри ансамблево-ігрової взаємодії.

На нашу думку, саме інтермедіальні виміри в еволюції семіології музичного мистецтва та похідні тенденції виконавської інтермедіальності, що в сьогочасній музичній практиці набувають все більшої ваги, призводять до виникнення абсолютно нової психологічної концепції виконавсько-артистичної творчості, що потребує усебічного наукового висвітлення. Як зазначають науковці, в її основі закладено явище «виконавської синергії» (І. Єргієв), що має феноменологічне значення і характеризується як «потік дій (музично-ігрових рухів), які виступають і засобом звуковідтворення, і, водночас, – органічним візуальним конфігуративним оформленням-окресленням звукоінтонаційного смислу або, – його психосемантичним виконавським відтворенням з метою ефективною художньою комунікації» [77, 261–262].

Як бачимо, продуктивність художньої комунікації тут пов'язується з кількома аспектами музично-творчої діяльності. Тобто, асоціюється не тільки з бездоганним техніко-виконавським оформленням музичного твору як семіотичного цілого, але, насамперед, залежить від достеменної інтерпретації закладеного композитором смислу.

Справа в тім, що у кожному творі композитор, спираючись на власні звуковідчуття, інтонаційно моделює та розкриває «звуко-музичну свідомість епохи, що формується з мовно-стильових та семантичних принципів відтворення звукового образу світу» [251, 184]. Конкретизуючи цю думку зазначимо, що у звуко-музичній свідомості відображаються такі світоглядно-естетичні концепти, як: «дух епохи», «образ світу», «чуття життя» [165, 309]. Тому, у ході перетворення статичної композиторської мови на динамічне і «живе» виконавське мовлення, для артиста-ансамбліста першорядним є створення максимально об'єктивної інтерпретаційної версії твору, що адекватно би передавала цей «дух епохи», а також конкретизувала

закладені образи і змісти, виявляла основну думку і характер світосприйняття, безпосередньо, автора виконуваного твору.

Водночас, маємо зазначити, що у ході культур-герменевтичного осягнення змісту, нерідко, можливе домішування до первинного авторського задуму деяких суттєвих викривлень. Останні, зазвичай, не обумовлені природнім плином музично-виконавського мовлення, коли у момент звукової інтерпретації тексту відбувається немовби додавання до композиторської ще однієї творчої волі – виконавської (а, відповідно, і частки суб'єктивності). Інтерпретаційні «прогалини» найчастіше виникають, по-перше, через нестачу розуміння мовних особливостей певного стилю та можливих історичних й індивідуально-авторських форм його тлумачення. А, по-друге – у випадках браку вивіренних жанрово-стильових інтерпретаторських еталонів презентації конкретних творів. Щодо останнього маємо зазначити, що тут особливо дається взнаки відсутність подібних взірців для значного пласту ансамблевих композицій сучасної академічної музики на матеріалах яких, до прикладу, можна було би навчатися музикантам-початківцям.

Як відомо, спрямованість виконавця-інтерпретатора на осягнення авторського задуму має синкретичний логіко-інтуїтивний характер. Тож, зазвичай, інтерпретація музики та її виконання відбуваються з опорою на «еталонні слухові уявлення» (І. Ігнатченко), «звукоідеали», «еталонні виконавські версії» (М. Кононова). Іншими словами, з огляду на коло естетичних вподобань, сформоване на перетині індивідуального досвіду сприйняття, аналізу та оцінки музичних творів і традицій національних (регіональних) музично-виконавських шкіл. У той само час, слухач у момент звукообразної реалізації музичного твору також виступає його інтерпретатором, розкриваючи нові смисли і підтексти.

Відтак, незнання сучасної мови музики та її звукоідеалів (або не тільки сучасної, а й будь-якої академічної мови музики взагалі) може негативно позначитися на якості техніко-стилістичного виконання, інтерпретації та слухацької рецепції, відповідно. Так само і навпаки, присутність певних еталонних слухових взірців, які вкорінюючись, безальтернативно домінують у музично-естетичних смаках виконавців та / або аудиторії, часто може суттєво заважати на шляху опанування нової та новітньої музики і становити перепони її розумінню.

З іншого боку, певна річ, що кожний художньо-естетичний погляд є індивідуальним, адже у ситуації наявності або відсутності своєрідного «резонансу» виконуваного музичного твору з внутрішнім «Я»

можуть виникати семантичні збіги чи розбіжності. Останні, у ході культур-герменевтичного осмислення породжуються нескінченною варіантністю можливих точок зору на стиках взаємообміну музичною інформацією у художньо-комунікаційних «каналах» (тобто, між її генератором, транслятором та сприймачем). Через те, доволі значну частку суб'єктивності носять не тільки виконавсько-інтерпретаційні версії, але й їх подальші відображення у дзеркалі суб'єктивної естетичної рецепції слухачів.

Тим паче, що сучасна полістилістична, інтертекстуальна, інтермедіальна естетосфера музичної культури з її винятковим індивідуалізмом артистичних (музичних та екстрамузичних, мануальних і позамануальних) форм самовираження, як ніколи раніше, ускладнює герменевтичні процедури виконавського і слухачького декодування художньо-сміслових значень. Оскільки тут завдання обтяжується необхідністю володіння неабияким історико-стильовим «багажем» музичних та загальнохудожніх знань, гарною культурно-асоціативною пам'яттю і, щонайважливіше, – розвиненим, але, водночас, незаангажованим слуховим і загальнокультурним досвідом.

Таким чином, будь-яку художньо-творчу дію зі створення, відтворення чи сприйняття композицій можна розглядати як процес самоусвідомлення, саморефлексії, тобто осмислення себе через музичний твір. Тут роль таких контекстуальних факторів, як: загальна історико-стильова ситуація, культурний досвід, світоглядні позиції, біографічний / творчий етап, чуттєво-естетичний стан, особливості психології світобачення та емоційного світу автора / виконавця / слухача, а також соціокультурні умови виконання і сприйняття, має вагоме сенсоутворююче значення, впливаючи, зокрема, на змісти і форми камерно-інструментального мистецтва.

Зважаючи на семіотичну абстрактність музичної мови, що носить статус мета-мови мистецтва, та філософічність музичного смислу (з чого випливає можливість безлічі інтерпретаційних варіантів його осягнення), очевидно, що без урахування авторської позиції адекватна інтерпретація музичного образу практично неможлива. Принаймні, щодо творів сучасного музичного мистецтва у ситуації майже цілковитої відсутності історичних жанрово-стильових еталонів інтерпретації новітніх опусів.

Оскільки натепер музично-виконавське мовлення майже не є керованим ніякими попередньо напрацьованими стилістичними нормами, нерідко, питання забезпечення максимально об'єктивного відтворення

авторського тексту вирішується завдяки щільній композиторсько-виконавській комунікації, особливо, щодо підготовки прем'єрних (найчастіше фестивальних) показів композицій. Такі композиторсько-виконавські тандеми надають можливість актуалізувати мистецькі задуми, скоординувавши обопільні наміри у єдиній інтерпретаційно-виконавській версії задля створення її показово-ідеального, в плані узгодженості, зразка. Хоча, навіть і без особистої участі автора твору, виконавське розуміння графічного, художньо-знакового коду (вкупі з наявністю заявлених автором паратекстуальних маркерів, інших ремарок) надає можливість музикантам (а, відповідно, і слухачам) максимально наблизитись до глибинних культурно-сміслових шарів конкретної композиції.

Однак, так чи інакше практика співпраці у композиторсько-виконавських тандамах у ході студіювання музичних програм залишається натеper вельми розповсюдженою. Її основною метою є обговорення питань техніко-артистичної та культур-герменевтичної взаємодії композиторської і виконавської лексики в процесі творення, трансляції та інтерпретації ансамблевих творів. Зокрема, це є актуальним щодо композицій, сповнених полістилістичних шарів та вагомих у смислотворчому значенні інтертекстуальних «натяків», або стосовно творів інструментального театру чи перформансів, де наявність іншovidових знаково-символічних рядів хоча і доповнює абстракції музичної палітри конкретно-наочними деталями, але не завжди є гарантованою запорукою спрощення сприйняття їх змісту.

Зазвичай, у композиторсько-виконавських тандамах піддаються усесторонньому обговоренню основні структурно-технологічні та семантичні «вузли» ансамблевої композиції. Приміром, уточнюється характер виконання інноваційних прийомів звуковидобування або екстрамузичних семіотико-комунікативних модусів артистичного вираження, що виходять за межі знайомих більшості музикантів музично-мовленнєвих комплексів та відомих форм їх запису. Також у особистих бесідах може наголошуватись на концептуально-змістових аспектах виконуваної композиції та художніх імпульсах, що передували її написанню. Зокрема, розкриватися естетика міжмистецької синестезії у вибудовуванні внутрішньої драматургії сценарного розгортання музичної дії та уточнюватися механізми артистичної імітації художньо-виражальних рис і функцій інших видів мистецтв, а саме відтворення просторової (пейзажно-плєнерної, пластичної) або риторичної експресії в музиці.

Особливо, це стосується випадків наявності структурно-змістової організації музичного матеріалу на засадах медіальної транспозиції або медіальної синергії, що носять імпліцитний характер і не вповні піддаються миттєвому виконавському декодуванню (а слухацькому і поготів). Задля налаштування каналів виконавського та слухацького сприйняття у наперед визначеному смисловому спрямуванні деякі композитори навіть наполягають на неухильному дотриманні власних вербальних інструкцій, складають своєрідні літературно-поетичні есеї або виголошують звернення-преамбули до аудиторії.

Разом з тим, у музично-творчому процесі дедалі частіше музиканти-ансамблісти відіграють не тільки суто артистично-виконавську роль, але й займають активну режисерсько-генеруючу позицію, створюючи власні концептуальні художньо-музичні проекти.

Такий потяг до коригування власного амплуа, що розширює потенційні можливості мистецької самопрезентації ансамблевих колективів та їх художніх керівників, можна розглядати як своєрідний прояв загальномистецького універсалізму виконавської творчості. Йдеться, як правило, про певні інтермедіальні доповнення основної музичної лінії, приміром, елементами виконавської театралізації, літературно-поетичними коментарями, світло-візуальними або фото-, відеоінсталяціями, іншими варіантами естетико-семіотичного оформлення, що також часто супроводжуються підбором незвичайних сценічних локацій. Подібні виконавські ініціативи з урізноманітнення художньо-мистецької реальності презентують слухацькій аудиторії цілісні художньо-музичні історії, вибудовуючи майже театралізовані сюжетно-образні концепції та внутрішні драматургічні вигини, що актуалізують нові культурні контексти та примножують культурні змісти у полілозі мистецтв.

Щодо організації простору соціокультурного освоєння камерно-інструментальної музики та створених на її основі поліхудожніх проєктів, варто зазначити про наявність як традиційних мізансценічних орієнтацій, так і тенденції експериментального перенесення виконання у аklasичні (іноді взагалі непристосовані) просторово-акустичні умови, що у такий спосіб піддаються естетизації та «окультуренню».

Насамперед, це пов'язано із тим, що в естетиці ансамблевого виконавства кінця ХХ – початку ХХІ століть спостерігається присутність суспільного запиту на «споживання» культурно-мистецької інформації як у традиційній атмосфері обмеженого простору камерних залів (від лат. «camera» – кімната, палата), так і в ненормативних сце-

нічних умовах просторово-симультанного типу. Остання тенденція мізансценічної організації ансамблевого спілкування нерідко обумовлюється тяжінням до подолання дистанційності та дієвої інтеракційної взаємодії зі слухацькою аудиторією.

До того ж, поєднання комунікативних кодів різних видів мистецтв, а також художніх і нехудожніх знакових систем та перманентний вплив технологій на музичне мистецтво часто вимагають від музикантів-інструменталістів створення / освоєння нетипового ігрового простору, що потребує спеціальних художньо-організаційних, культуротворчих зусиль. Безсумнівно, це значно урізноманітнює форми виконавсько-ігрової та соціокультурної комунікації в культурно-мистецькому середовищі функціонування камерно-інструментальної музики.

Тож, у підсумку зазначимо, що на перетині ХХ–ХХІ століть спостерігаємо розширення семіотико-естетичного та соціокультурного простору побутування камерно-інструментальних форм ансамблевого музикування, що впливає на генезу нової художньо-комунікаційної системи. Значному коригуванню піддається поняття виконавсько-інтерпретаторського універсалізму, що виходить за межі його традиційного розуміння як здатності музиканта оперувати музично-виконавськими стилями різних культурно-історичних епох та вільно володіти технікою гри на сучасних і старовинних інструментах. Натепер, у ході трансформації семіотичної парадигми музичного мистецтва перед виконавцями-ансамблістами висувуються додаткові техніко-артистичні та комунікативні вимоги, що окреслюють новий рівень універсалізму як у міжстильовому, так і міжмистецькому вимірах виконавської творчості.

Зазначені напрями універсалізації виконавського музичного мовлення набувають свого творчо-концептуального розвитку в зв'язку з універсалізацією композиторського лексикону. В окреслений хронологічний період застосування в композиторській творчості полістилістичної / інтертекстуальної та інтермедіальної стратегій, відповідно, передбачає не тільки поєднання різностильової музичної інформації, але й «вкладення» до музично-семіотичного ряду іншомовної кодової інформації, що здатна доповнювати, трансформувати і навіть специфічно перекодовувати автентичну мову музичного мистецтва.

Подібна модифікація мовних показників семіозису жанрів камерно-інструментального ансамблю створює особливі прецеденти для камерно-інструментального виконавства, значно впливаючи на оновлення виконавських параметрів ансамблевої музики – естетичних, техніко-стилістичних, комунікативно-рольових, інтерпретаційних, просторово-

мізансценічних, соціокультурних. Перед музикантами постають проблеми розуміння конструктивного та смислового аспектів системно-структурної організації семіотики музичної інформації (особливо тієї, що не має історичного виконавсько-інтерпретаторського еталону) та пошуку шляхів розв'язання питань артистично-технологічного і культур-герменевтичного характеру.

Інтермедіальна стратегія творення мультисеміотичних композицій висуває суттєві додаткові вимоги щодо розширення виконавсько-інтерпретаторського потенціалу музикантів-інструменталістів та обумовлює необхідність впровадження поліфункціональних техніко-стилістичних форм виконавської лексики. Остання поступово виходить за інтрамузичні межі артистичної техніки і типових форм жестово-соматичної експресії інструменталіста в інтервидову площину універсальної полімодальності виконавських якостей. Насамперед, йдеться про застосування у розмаїтих комбінаціях: вербально-вокальних (вербалізація, вокалізація, мелодекламація), паралінгвістичних (вигуки, дихання, зітхання, шипіння), кінесичних (тілесних, жестових, мімічних, пантомімічних, дансантичних та ін.) комунікативних кодів.

У семіологічному контексті постмодернізму синергія техніко-виконавських, семіотико-комунікативних модусів різновидової природи (музичної та екстрамузичної, мануальної та позамануальної) викликає трансформацію та комплексну міжстильову і міжмистецьку універсалізацію художньо-музичної ансамблевої лексики. Це нерідко обумовлює ускладнення герменевтичних процедур здобуття та диференціації смислу в комунікаційному колі класичної тріади: «композитор–виконавець–слухач», застосування як традиційних, так і інноваційних принципів мізансценічної організації простору внутрішньо- та зовнішньо-ансамблевої взаємодії, а також стимулює режисерські інтенції виконавської творчості у ході розгортання мистецьких акцій.

Відтак резюмуємо, що зазначені вияви світоглядно-культурного універсалізму в естетиці і семіології камерно-інструментального виконавського мистецтва закладають основи формування новітньої естетико-герменевтичної концепції ансамблевого виконавства в постмодерному дискурсі культури кінця XX – початку XXI століть.

РОЗДІЛ 3

СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА МІЖВИДОВІ ІНТЕРФЕРЕНЦІЇ

3.1. Український камерно-інструментальний ансамбль: жанрові метаморфози на перетині століть

У культурно-мистецькій практиці постмодерної доби хід еволюційного техніко-композиційного, жанрово-стильового поступу засвідчує значні зрушення у «морфологічній системі» музики (О. Соколов), коли «відбуваються докорінні зміни не тільки у змісті музичної творчості, але й у критеріях музичної краси і цінності, у психології сприйняття, в самій людській психології, в самій людині» [302, 613]. Синтетичний, творчо-концептуальний підхід у винайденні та широкому застосуванні знаково-стилістичних і жанрово-конструктивних новацій стимулює інтенсивні семіотичні модифікації органологічних та текстологічних показників музичних жанрів, зокрема і камерно-інструментальних – «розмиваються звичні жанрові кордони, відбувається відкриття нових жанрів, в яких ледь упізнаються обриси старих» [168, 158].

Наприкінці ХХ – початку ХХІ століть напрацювання численних вільно-індивідуалізованих жанрових рішень оголює незворотні зміни в типології камерно-інструментального ансамблю, що знаходиться на новому етапі своєї *семіотичної еволюції*. Як зазначає Юлія Гомельська, «в творчому процесі жанрові витoki набувають переосмислення, відтак робота точиться на жанрових стиках, гранях, їх суміщеннях, співвідношеннях, взаємодотиках, перехрещеннях» [173, 203]. Дані трансформаційні процеси ілюструє поява у творчості сучасних композиторів *новітніх жанрових зразків* – інструментального театру, перформансів, quasi-, анти-жанрів, інших численних жанрових «гібридів», «мікстів», характерних для постмодерністських художніх текстів.

У зв'язку з цим виникає питання, на якій стадії свого культурно-історичного семіозису знаходиться сучасна система ансамблевих жанрів, і які процеси обумовлюють вкорінення чи відкидання тих чи інших постмодерних жанрових новацій і неоновіацій, адже одні з них залишаються лише творчим експериментом, а інші – стають неотрадиціями?

З огляду на це, семіологічне дослідження органологічних та естетико-семантичних параметрів і функцій жанрів камерно-інструмен-

тальної музики кінця ХХ – початку ХХІ століть набуває особливої доцільності. Оскільки це дозволяє не тільки унаочнити жанрово-типологічний фонд камерно-інструментального ансамблю, наявний на сьогоднішній день у доробку митців української композиторської школи, але й одночасно наближає до осмислення сучасної кодомовної ситуації в музиці, її філософських, естетичних та текстологічних вимірів. Все це розкриває семіотичну еволюцію жанрових метаморфоз камерно-інструментальної музики України на стику ХХ–ХХІ століть.

3.1.1. Органологічні та естетико-семантичні параметри і функції камерно-інструментальних жанрів

Аналіз жанрів сучасної української камерно-інструментальної музики за різними органологічними показниками (ансамблевий тип, інструментальна група, конкретний інструментальний склад) виявляє використання широкої акустичної палітри монотембрових, темброво-однорідних та темброво-неоднорідних (змішаних) інструментальних складів, а також наочно демонструє їх належність до ансамблевих типів різного ступеня жанрової стабільності – від «константних» до «вільно-варіантних» інструментальних моделей.

Щодо цих дефініцій, одразу маємо зауважити, що тут і надалі спираємось на класифікацію ансамблевих жанрів І. Польської, а саме їх акустичної, органологічної структури, параметрів жанрової стабільності / релятивності й відповідну термінологію [236, 424–435]). Однак, у зв'язку із появою на межі ХХ – початку ХХІ століть значного розмаїття нових жанрових форм камерно-інструментального ансамблю, що не увійшли у зазначену класифікацію, ми вважаємо за необхідне її доповнення і розширення, спираючись на результати наших обґрунтувань типологічної приналежності наявних в українській музиці органологічних зразків до тих чи інших жанрових моделей [див.: 145; 147].

Серед них зустрічаємо історично-усталені, класичні жанри камерно-інструментальної музики «з високим ступенем жанрової кристалізації, структурною й семантичною визначеністю» [234, 5] – т. зв. *константні жанри*, звернення до яких є традиційним у практиці української композиторської школи. Наприклад, дуети – фортепіанний («Ескіз» Олександра Красотова, 1993), скрипковий («Ноктюрн» Людмили Самодаєвої, 1996), віолончельний («Гравітація» Алли Загайкевич, 2002), флейти та арфи («Діадема» Юлії Гомельської, 2001),

скрипкова чи віолончельна сонати («Post Scriptum» Валентина Сильвестрова, 1990; Соната для віолончелі та фортепіано Альони Томльонової, 2002), фортепіанне та струнне тріо («Музика рудого лісу», 1992; «Смиренна пастораль», 1996 р., обидва – Євгена Станковича), струнний квартет («Consequences» Олександра Красотова, 1999) та ін.

Одночасно спостерігаються процеси темброво-акустичного оновлення константних жанрів шляхом часткових інструментальних змін, варіантних взаємозамін або доповнень, що додає елементи релятивності до їхніх якісних нормативних характеристик. У такий спосіб утворюється група *константно-варіантних жанрів* камерно-інструментальної музики, які «наближені за семантикою до того чи іншого типу константних жанрів, проте мають деякі відхилення від їхніх органологічних схем» [там само]. У своїй творчості українські композитори використовують як ті константно-варіантні жанрові моделі, що вже мають попередню історію свого побутування (наприклад, флейтове тріо – «Ще!..» Сергія Зажитька, 1999; кларнетовий квартет «Мистецтво німих звуків» – «щось на зразок квартету» Володимира Рунчака, 1997), так і новітні зразки, що на перетині ХХ–ХХІ століть урізноманітнили палітру даного типу ансамблю, проте досі не отримали наукового обґрунтування своєї типологічної належності.

Серед останніх спостерігаємо виокремлення двох основних тенденцій жанротворення на шляху еволюції – від константних до константно-варіантних типів камерно-інструментального ансамблю.

Перша тенденція полягає у внесенні до усталеного інструментального складу константних жанрів часткових змін, що не носять принципового характеру. Зокрема, це можна проілюструвати на прикладах трансформації класичного віолончельного дуету, шляхом заміни однієї віолончелі на її історичну попередницю віолу да гамба – споріднений інструмент тієї ж групи («Забуті танці II» Людмили Самодаєвої, 1998) або варіантної взаємозаміни інструментів у ансамблі (Квартет для скрипки, кларнета / чи альту, віолончелі та фортепіано, 1992; «De profundis clamavi» для скляної гармоніки / чи фортепіано, флейти та віолончелі, 1993 – обидва Вадима Ларчікова).

Друга тенденція пов'язана з уведенням прийомів нетипового використання традиційних інструментів, шляхом почергової зміни виконавцем декількох різновидів одного інструменту або застосування основного та паралельно додаткового інструменту з іншої групи (приміром, «Крізь кристали готичної мозаїки» для флейти / альтової флейти, віолончелі та фортепіано Юлії Гомельської, 2006; Соната

№ 2 для скрипки та фортепіано / з перкусією Людмили Самодаєвої, 1997; Соната для альту і фортепіано / з лінійними дзвіночками Альони Томльонової, 2005 та ін.).

В основі всіх цих варіантно-доповнюючих модифікацій лежить принцип перерозподілу балансу стабільних і релятивних компонентів жанрової структури, що функціонально розширює семіотико-естетичний простір побутування константних камерно-інструментальних жанрів. Адже внесення навіть незначних релятивних складових впливає не лише на зміну темброво-акустичного балансу, а й може додавати елементи видовищності, що коригує традиційні ансамблево-комунікативні, соціокультурні, мізансценічні й інші композиційно-функціональні та виконавські параметри ансамблевих жанрів.

Окрім цього, як зазначає М. Лобанова, «на стані жанру позначається і своєрідна мовна ситуація, що склалася в цей час: з нею пов'язані і жанрове експериментування, і пошук етимологічних зв'язків, і накопичення взаємодоповнюючих смислів, що відображаються в позначеннях, і заміна старих, родових назв новими» [168, 153]. Незважаючи на стійкість органологічної структури константних жанрів (або стабільність її основ, якщо йдеться про константно-варіантні моделі), вміщення їх у той чи інший мовно-стилістичний контекст впливає на рухливість типових семіотико-естетичних жанрових ознак та здатність до їх переінтерпретацій.

Особливо наочно це проявляється у відродженні й реконструкції із семіотико-виражальних позицій постмодерної стилістики жанрів *барокової традиції* (зокрема і за участю старовинних інструментів), які продовжують надихати сучасних митців вже у стилістиці «необароко» [87].

Приміром, камерно-інструментальні жанри, що розпочали свою історію у західноєвропейській музиці близько другої половини XVII – початку XVIII століть, такі як: дуети флейти і клавесину (Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Г. Ф. Телеман, К. Ф. Е. Бах), фаготу і клавесину (К. Шаффрат), віолончельний дует (Д. Габріеллі, А. Вівальді, Ф. Куперен, Л. Боккеріні, Й. Гайдн, Й. Мислівечек, Ж. Оффенбах, Ф. Серве), тріо віолончелей (Б. Марчелло та ін.) наприкінці XX століття вводяться у жанровий контекст українського музичного мистецтва зі значними стилістичними оновленнями. Це детермінує появу діалогічних інтонаційно-стильових паралелей, переважно, комплементарного змісту у функціонуванні даних жанрів у різних темпоральних і стилістичних

координатах – від бароко до постмодерну, що може розглядатися як своєрідна «друга хвиля» необароко в Україні.

Сучасні твори вітчизняних композиторів для зазначених складів: дуетів флейти і клавесину (наприклад, «Інтроспекція» Олександра Щетинського, 1996), фаготу і клавесину («Вікна» Марини Денисенко, 2002–2003), тріо віолончелей («Ritual Actions» Людмили Самодаєвої, 2010) демонструють різноплановість ідейно-образного змісту та естетико-стильових орієнтирів. Крім того, новітні семіологічні принципи формотворення та поєднання елементів музичної мови увиразнюються у композиціях для віолончельного дуету, зокрема і в авторських «моножанрових» (за Г. Дауноравічене [66, 103]) константно-варіантних версіях для дуету віолончелі та віоли да гамби у творчості Валентина Сильвестрова («П'ять серенад», 2002), Вікторії Польової («Голос», 2005), Ганни Хазової («Гімн», 2007) та ін. [докладніше див.: 43; 274].

Відтак, спостерігаємо продовження «життя» класичних жанрів у постмодерних умовах за збереження нормативних органологічних та семантичних (зокрема, семантико-рольових) жанрових ознак і функцій, коли композиторам вдається відобразити новий зміст у «старих» формах. Використання останніх, хоча і у дещо видозмінених, за рахунок нових композиційних технологій і знакових інновацій, спосіб розкриває хід семіотичної еволюції та жанрових метаморфоз (згадаємо, приміром, розглянуті вище кодомовні форми українського необароко в ансамблевій музиці).

Однак, застосування можливостей сучасної стилістики у «переінакшенні» жанрів камерно-інструментальної музики може створювати не тільки комплементарні, але й мовні паралелі антитетичного змісту, що ускладнює процеси міжжанрової діалогічності.

В результаті, тлумачення ансамблевих жанрів може набувати іронічного або жартівливо-ексцентричного забарвлення, що підкреслюється винахідливими назвами та *анти*-жанровими або *не*-жанровими визначеннями музичних композицій – по суті, термінологічними нонсенсами, навіть оксюморонами відносно родових назв. Такий характер жанрової презентації вказує на концептуалізацію авторської позиції щодо певних аспектів семіотичного і структурно-сміслового моделювання композиційної цілісності. Приміром, вбачається критичне ставлення до традиційних жанрових моделей з точки зору неможливості втілення нового змісту у «старих» мовно-знакових формах і стилістиці, навмисне заперечення родових жанрових ознак

або підкреслення їхньої невизначеності на тлі застосування сучасних стилістико-технологічних прийомів.

У цьому контексті згадаємо, зокрема, «жанрові антитези» Володимира Рунчака, серед яких: «Розмова з часом», *анти-соната* для 2-х фортепіано (1993), «Пошепки...Вслухаючись», *щось на зразок тріо* для скрипки, альту і фортепіано (1997), «Мистецтво німих звуків», *щось на зразок квартету* для 4-х кларнетів (1997) та ін. Автор, залишаючись відданим своєму девізу: «Надати нову ідею, але не ув'язнювати її в якийсь формотворчий жанровий "одяг"» [цит. за: 174, 76], немовби пародіює чи входить у полеміку з константними жанровими моделями, «граючи» із традиційними та інноваційними стилістичними засобами. Це цілком відповідає постмодерній естетиці гри у сенсі, де «акцентується момент перестановки, зміни контексту при пізнаванні заданих (фіксованих) елементів» [114, 9], а також вельми приваблює та фокусує увагу слухачької аудиторії на декодуванні авторської інтриги.

Винахід та неодноразове звернення до парних альтернатив у заміні усталеного, «нейтрального» жанрового означення на його антипод робить даний метод «анти-жанрового» програмування художньо-естетичної цілісності творів додатковою складовою мистецької самоідентифікації Володимира Рунчака, своєрідною «візитівкою» його авторського стилю. Тож, зацікавленість постмодерного митця у віднайденні яскравого способу кодомовної презентації власного творчого «продукту» широкому загалу є очевидною.

Відповідно, зі збільшенням ступеня жанрової мобільності спостерігаємо подальші процеси трансформацій органологічної структури ансамблевих жанрів, що призводить до появи *релятивно-константних моделей* камерно-інструментального ансамблю. Релятивно-константні – це ансамблі різноманітних інструментальних складів, що «не мають кристалізованого нормативного виконавського складу та індивідуальної семантичної, комунікативної та ін. специфіки, а володіють лише обов'язковою структурною домінантою, яка виконує певні жанротворчі функції» [234, 5].

Серед них уже типові на кінець ХХ століття ансамблі, приміром, дуети: кларнету і фортепіано («Танці» Сергія Пілютикова, 1997), гобою і фортепіано («Taurus» Олександра Яковчука, 2005), фаготу і фортепіано (Соната «Terra Incognita» Володимира Губи, 1998), валторни і фортепіано («Багатель» Юлії Гомельської, 1996), скрипки та віолончелі («Соната-діалог» Вадима Ларчікова, 1990; «Маленька

різдвяна сюїта» Золтана Алмаші), альтовий дует («Метаморфози 1», три п'єси Людмили Самодаєвої, 1997) тощо.

Іншу групу релятивно-константних моделей утворюють камерно-інструментальні ансамблі, які відносно нещодавно увійшли до музичного обігу. Їхнє інструментальне розмаїття практично не дозволяє конкретизувати сталі сполучення, проте уможливорює виокремлення певного акустичного базису органологічної структури. У великих за кількісними параметрами складах таким структуротворчим ядром може виступати фортепіано у т. зв. камерно-фортепіанних за ансамблевим типом складах (наприклад, фортепіанний септет чи октет) або певна група струнних чи духових інструментів у темброво-однорідних (духовий секстет) чи змішаних складах без участі фортепіано.

Однак, в усіх цих випадках семіологічний аналіз виявляє дію вже раніше згаданого принципу перерозподілу балансу стабільних і релятивних компонентів жанрової структури, що стає засадничою стратегією творення нових інструментальних комбінацій та окреслює сходинки еволюції камерно-інструментальних жанрів – від константних до константно-варіантних і далі, від константно-варіантних до релятивно-константних зразків. Йдеться про утворення релятивно-константних жанрів на основі органології константно-варіантних жанрових моделей (за аналогією з процесами утворення константно-варіантних жанрів на основі константних моделей). Це відбувається шляхом часткових інструментальних змін, варіантних взаємозамін або доповнень, а також нетипового використання специфічної мови інструментів, що впливає на оновлення і розширення кількісних та якісних показників вихідної структурної моделі.

Так, константно-варіантне тріо кларнету, віолончелі та фортепіано перетворюється на релятивно-константний квартет за приєднання до цієї інструментальної групи тромбона («Без ілюзій» Олександра Щетинського, 2001). Або ж орієнтацію на константно-варіантний квартет вбачаємо, серед інших прикладів, у квінтеті Світлани Азарової «Профіль часу» з інструментальним складом: фортепіано, скрипка, кларнет, віолончель + флейта (2002). У даних прикладах з творчості сучасних українських композиторів саме принцип варіативного додавання «зайвого» інструменту (фактично, ще одного релятивного компоненту) до базової жанрової моделі дестабілізує баланс органологічної структури у бік підвищення рівня її релятивності та забезпечує появу нових зразків у жанровій типології камерно-інструментального ансамблю наприкінці ХХ – початку ХХІ століть.

Динаміка подальших модифікацій органологічної структури камерно-інструментальних жанрів призводить до появи *вільно-варіантних* (за І. Польською) жанрових моделей. На відміну від константних, константно-варіантних і релятивно-константних жанрів, де використовується суто традиційний ансамблевий інструментарій (окрім випадків одночасного використання основного і додаткового інструмента, наприклад, перкусії для суто колористичного ефекту), вільно-варіантний тип ансамблю посідає найвищий ступінь жанрової мобільності у превалюванні необмеженої релятивності його кількісних і якісних органологічних характеристик.

Дослідження варіантів акустичних і семіотичних трансформацій у ансамблевих складах цього типу дозволяє здійснити їх внутрішню систематизацію за декількома основними напрямками, викладеними нижче, що засвідчують суттєве жанрово-типологічне оновлення й мовно-семіотичне збагачення системи камерно-інструментального ансамблю на стику ХХ–ХХІ століть.

У практиці сучасної української композиторської школи такі новації пов'язані з інструментальними нововведеннями у камерних складах, що полягають, по-перше, у створенні композицій для нетипових темброво-однорідних, однойменних складів. Наприклад, 4-х віолончелей («Квартет-реквієм» Вадима Ларчікова, 1989), 8-ми віолончелей («Балада» на тему Beatles Володимира Зубицького, 1999), 3-х контрабасів («From Corner to Corner» Кармелли Цепколенко, 1995), 4-х контрабасів («Багателі» Альони Томльонової, 2008), 5-ти гітар («Дзеркало душі» Світлани Азарової, 1999), 4-х саксофонів (Квартети Олександра Козаренка і Ганни Гаврилець, 1990 та 1991, відповідно; «Вітер, що прагне співу» Асматі Чібалашвілі, 2016), 10-ти саксофонів («Бал» Сергія Пілютикова, 2000) та ін.

По-друге, представлені композиціями для нетипових темброво-однорідних та змішаних ансамблевих складів, де у вільно-варіантних поєднаннях з акустичним традиційним (академічним), застосовується нетрадиційний для класичних ансамблевих типів інструментарій – народний, екзотичний, перкусійний, джазовий, електромюзичний.

По-третє, у вільно-варіантних моделях камерно-інструментального ансамблю спостерігаємо композиційне суміщення конструктивних можливостей та семіотико-виражальних засобів різних видів мистецтв.

Так, наприклад, на межі ХХ–ХХІ століть спостерігаємо синтез академічних і народних інструментів в ансамблі. Зокрема, активно

інтегрується у академічний жанровий та інструментальний простір камерної музики «некласичний» інструмент – баян. Цьому сприяє поява у доробку українських композиторів значної кількості оригінального репертуару для дуетів скрипки і баяну (зокрема, «Ave Maria Stella» Вадима Ларчікова 1995–1998), баяну та фортепіано («Від Фанчеллі до Галліано» Володимира Зубицького, 1998; «Once upon a time» Асматі Чібалашвілі, 2011), баяну і кларнета («Двоє...Паралельно... Окремо?» Олександра Щетинського, 1996–1998), баяну і фагота («Deo Volentum» Альони Томльонової, 2004), баяну і саксофона-альта («Інтриги» Сергія Пілютикова, 2002), тріо баяну, скрипки та гітари («Sans l'Eloignement de la Terre» Алли Загайкевич, 1994), а також у інших складах від квартету до октету. Таке жанрове розмаїття ансамблевих складів з баяном, на думку І. Єрґієва, є прямим свідченням того факту, що «процес становлення українських камерно-баянних жанрів приймає стабільний характер» [79, 12].

Цікавими також є приклади введення традиційних українських народних інструментів. Приміром, гуцульської дрімби у ансамблі з кларнетом, бас-кларнетом і фортепіано («Фрагменти» Богдани Фроляк, 1998), цимбал у ансамблі з фортепіано («Українське рондо» Оксани Герасименко, 2003), флюяри з «живою» електронікою («Електронний етюд» Остапа Мануляка для дуету виконавців, 2011), домри з гітарою («Сюїта» Валерія Івка, 1996), бандури з фортепіано («Концертні варіації» Оксани Герасименко, 1990), бандури з гітарою («Середина шляху» Марини Денисенко, 1998), бандури з флейтою / або флейтою Пана («Сонячний промінь» Оксани Герасименко, 1992), бандури з «живою» електронікою («Друже Лі Бо» Алли Загайкевич, 2015) тощо.

Відзначимо часом використання екзотичних для вітчизняного музичного простору етнічних інструментів інших народів світу. Зокрема, у поєднанні академічних інструментів з: китайськими старовинними інструментами – шеном та ерху (Алла Загайкевич «GO» для шена, ерху, перкусії та електронного запису, 2009), литовськими бірбіне і канклесом (Кіра Майденберг-Тодорова «A TRE», 2012), мексиканською маримбою (Євген Станкович «Лабіринт», 2006; Кармелла Цепколенко «Блукання у просторі трикутника», 1994; Олександр Щетинський «Маятник», 2002; Марина Денисенко «Мине рік», 2002), вірменськими дудуком та кануном (Світлана Азарова «On Tuesdays», 2007) та ін.

Спостерігається інтерес до типово оркестрових інструментів, що досить зрідка або ніколи раніше не використовувались у камерно-

інструментальній музиці. Серед них: челеста (Людмила Самодаєва «Once upon a time», 2005), литаври і ксилофон (Сергій Зажитько «Ще!...», 1998), вібрафон (Вікторія Польова «Містерія!», 1998; «Messages for onesimpleman», 2009) та інші перкусійні інструменти, партії яких набувають самостійного значення у камерно-інструментальних ансамблях кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Також інтенсивно вводиться у камерно-інструментальні твори один з основних інструментів джазової та естрадної музики – саксофон. Останній знаходимо у композиціях Олександра Щетинського («Pas de Quatre» для саксофона, тромбона, перкусії та гітари, 1999) та багатьох інших сучасних українських авторів – Олександра Козаренка, Сергія Пілютикова, Володимира Рунчака, Людмили Юріної, Ганни Гаврилець, Людмили Самодаєвої, Кармелли Цепколенко, Юлії Гомельської.

Із розширенням традиційних звукових можливостей і функцій ансамблевих інструментів наприкінці ХХ – початку ХХІ століть значного переосмислення свого нормативного амплуа (зокрема, і стилістичного, темброво-артикуляційного) набувають старовинні інструменти – орган, клавесин, фісгармонія, віола да гамба, басетгорн та ін. Їхнє відродження, як у типових складах часів барокової музики, так і в жанрах нової і новітньої музики, є однією з тенденцій культурно-мистецької практики сьогодення.

Приміром, згадаємо тріо Золтана Алмаші «Бачата L» для кларнету, віолончелі та клавесину (2012). Відзначимо також непоодинокі випадки використання органу (як духового, так і електрооргану Хаммонда) у камерно-інструментальних ансамблях у досить незвичних поєднаннях з трубою, перкусією (Кармелла Цепколенко «Дуель-Дует» № 3, 1993; «Нічний преферанс – Гра в карти № 3», 1991), саксофоном («Trois dans la ville» Людмили Самодаєвої, 2012), тромбоном («Клейноди» Володимира Губи, 1997) та іншими інструментами.

До слова, поряд з вже артикульованими тут тенденціями віддзеркалення нового змісту у «старих» формах або переосмислення «старого» амплуа музичних інструментів, зазначимо й про зворотню тенденцію – відображення «старого» змісту у нових, неканонічних жанрових формах та ансамблево-інструментальних аранжуваннях. Яскравим прикладом тут слугують авторські транскрипції Вікторії Польової творів Й. С. Баха. А саме, бахівських «Гольдберг варіацій» для клавесина (1741) у новій інструментальній інтерпретації для скрипки, маримби, вібрафона, чембало та віолончелі (2012) або Прелюдії і

фуги № 14 *fis-moll* («Добре темперований клавір», II том) для скрипки, маримби, чембало і струнного ансамблю / або оркестру (2010).

Подальші трансформації органології камерно-інструментальних жанрів пов'язані з напрацюванням численних вільно-інтерпретованих жанрових моделей, поліфункціональних, синтетичних форм і музичної стилістики. Як зауважує М. Арановський, «якщо у центрі уваги XIX століття була людина, яка відчуває, то нині нею стає та людина, що винаходить» [9, 81]. Тож, «гіперіндивідуалізм» (В. Ценова) мистецького самовираження у вільному оперуванні традиційними та інноваційними жанровими, інструментальними, мовно-знаковими ресурсами, з одного боку, та впровадження музично-інформаційних технологій задля розширення тембрально-колеристичного спектру звукового потоку та програмного «конструювання» ансамблевих композицій, – з іншого, стає прикметною ознакою сучасної камерно-інструментальної музики України.

Так, в новочасному універсумі музичної творчості спостерігаємо зростання ролі технологій мистецтва, що надають потужний імпульс еволюції академічної музики України. Поява інструментальних творів, в основі яких закладено техніко-конструктивний принцип електроакустичної синергії звукових шарів, вельми збагачує морфологію жанрів ансамблевої музики новими, досі неконвенційними інваріантами. Вони, закріплюючись у виконавській практиці, формують координати сучасного аудіального простору, який в естетосфері постмодерної культури часто перетинається з візуальними компонентами.

Поєднання традиційних художньо-виражальних засобів та технологій мистецтва, а саме використання різних мов і платформ музичного програмування та медіа-проекування повсякчас народжує досі невідомі зразки композицій, що важко піддаються жанровій типологізації з точки зору класичної музичної естетики. Тож, композиційна електроніка взагалі, та електроакустичні та аудіовізуальні (інтерактивні) форми ансамблевої взаємодії зокрема, мають значний онтологічний вплив на процеси модифікації жанрової специфіки, а відтак і виконавської естетики камерно-інструментального ансамблю, що позначається на системі художньо-музичної комунікації кінця XX – початку XXI століть, в цілому [див.: 134].

Серед найбільш характерних прикладів є апробація українськими композиторами електромузичного інструментарію. Він застосовується як в ансамблевому сполученні з акустичними інструментами (наприклад, «Концертна п'еса» Олександра Козаренка для флейти,

синтезатора та струнних, 1990; «Варіації контрастів» Остапа Мануляка для струнного квартету і синтезатора, 2001), так і самостійно («Sky way of cello» Людмили Самодаєвої для електронних віолончелі та фортепіано, 2012).

Дедалі активніше митцями використовуються різноманітні способи програмування та обробки звучання у студійних або концертних умовах. Йдеться про використання мікрофонів для звукопідсилення акустичних інструментів з метою створення ефекту об'ємної звукової перспективи – ілюзії розташування музикантів у різних точках концертного залу («Cryptogram» для флейти, кларнету, скрипки, віолончелі, фортепіано та ударних Любови Сидоренко, у версії зі стереофонічним озвученням, 2009); розповсюдження комп'ютерних методів програмування алгоритмічних композицій («Повітряна механіка» для скрипки, віолончелі, флейти, кларнету, фортепіано та перкусії Алли Загайкевич, 2005); сполучення фіксованого аудіозапису та акустичних інструментів («Геронея» для фагота, фортепіано, скрипки, віолончелі та електронного запису Алли Загайкевич, 2002; «Contre S.» для контрабасової флейти, контрабас-саксофона, туби та електронного запису, 2011); експерименти з магнітною плівкою («Ad ovo ad infinitum» – колаж-квінтет для 2-х скрипок, альту, віолончелі, фортепіано та магнітної плівки Івана Тараненка, 1994; «Постлюдія» – «перспектива сучасності» (за авторською ремаркою) Володимира Буланова для труби, фортепіано та магнітної плівки, 2000; «Чарівний песик Птикрю» Вікторії Польової для вільного ансамблевого складу виконавців та магнітної стрічки, 1995).

Заслуговують на окрему увагу поєднання музичного звучання в ансамблі з «живою» електронікою (live electronics) або віджеїнгом (VJing), що передбачають наявність спеціального мультимедійного технічного устаткування і програмного забезпечення. Останнє призначається для оперування семплами (аудіо- або відео-фрагментами) та накладання спеціальних ефектів в режимі реального часу (аудіальних або візуальних, відповідно).

У цьому контексті яскравим прикладом слугують оригінальні авторські концепції акустичних та електронних звучань у композиціях: Людмили Юріної («Toros Uranios» для клавесину та «живої» електроніки, 2001), Івана Тараненка («A Prima Vista... З першого погляду» для струнного квартету, арфи, перкусіоніста та автора: рояль, синтезатор, комп'ютер, 2013), Остапа Мануляка («Розгалуження» для скрипки, віолончелі, флейти, кларнету, фортепіано та електроніки ad

libitum, 2012; «Коло. Натуральні структури» для скрипки, фортепіано, ударних, електроніки та віджеїнгу, 2011), а також Алли Загайкевич («VENEZIA» для віолончелі, електронного запису, обробки в реальному часі та відео-арту Вадима Йовича, 2008).

Розглядаючи щойно згадані приклади, стає очевидним, що «електронна музика – абсолютна реальність нинішнього століття, яка передбачає цілком нове ставлення і композитора, (і виконавця – А. К.), і слухача до музичної матерії, акустики залу, спрямованості звукових потоків, участь або неучасть звичайного інструментарію, їх різні поєднання всередині себе, а також синхронізацію із зображенням, світлом, кольором та іншими виразовими засобами» [245, 16].

Безумовно, за такого художньо-технологічного способу формування семіотичної та естетичної цілісності композицій виникає питання – чи можна, взагалі, вважати подібні виконавські склади ансамблевими, і до якого виду мистецтва вони належать – музичного чи медіа-арту?

Задля обґрунтованої відповіді на це дискусійне питання, окрім суто теоретичних міркувань, маємо звернутися до музично-сценічної практики, оскільки саме музиканти «дають життя» новим жанрам, здійснюючи пошук адекватних виконавських рішень у ході практичного втілення тих артистичних завдань, що нерідко висуваються композиторами вперше. Зауважимо, що висвітлення основних творчих засад та виконавський аналіз деяких електроакустичних та аудіовізуальних концертних проєктів сучасних українських камерно-інструментальних ансамблів буде здійснено у відповідному підрозділі. Однак тут маємо зазначити, що, за міркуванням Остапа Мануляка – композитора і виконавця електроакустичної музики, остання «безпосередньо пов'язана з досвідом акустичної музики. Навіть, коли я komponую суто електронну композицію, ситуація ідентична написанню твору для акустичного інструмента. Крім того, написання електроакустичного твору є процесом ще більш природнім, аніж музики для акустичних інструментів, бо там ти уявляєш це звучання в голові, а тут – одразу чуєш результат, який ще більш виразно веде тебе за собою» [196, 1].

Тож, спираючись на зазначені вище роздуми композитора і виконавця-практика української музики, можна констатувати те, що логіка творення електроакустичних композицій (так само, як і інших експериментальних, інтерактивних видів синтетичних композицій) виходить з традиційного музичного мислення. Згідно з цим, подібні

виконавські кількісно-якісні склади можна класифікувати як ансамблеві та, в певному сенсі, вважати інструментальними, адже апробація музикантами винаходів музичної інженерії (фактично, іншого виконавського інструментарію) залишає незмінними базові ансамблево-комунікативні функції. Особливо це стосується випадків, коли «партія» електроніки або віджеїнгу є не опціональним, а невід'ємним складником твору. У сценічно-ігровій ситуації всі учасники мистецької дії, незалежно від свого статусу – чи то музиканти-інструменталісти, чи то музикант-звукорежисер (або діджей), чи то відеохудожник (віджеї), мають не тільки обопільно синхронізувати свої виконавські дії, але й сумісними зусиллями домогтися втілення як авторського задуму, так і інтерпретаторського естетично-чуттєвого бачення, об'єктивно транслюючи зміст твору підвладними їм засобами.

Разом з тим, окрім електромузичних інструментів та «живої» електроніки (наразі вже знайомих з точки зору їх практичного застосування), зазначимо, що у своїй ансамблевій творчості вітчизняні митці послуговуються й винаходами, які пропонує музична інженерія ХХ – початку ХХІ століть. Серед них, приміром, монохорд конструктора Пйотра Сиха, який став своєрідною високотехнологічною версією свого праобразу – давньогрецького монохорду (Остап Мануляк «Музика для скрипки та електроніки», 2011), або терменвокс (Алла Загайкевич, електроакустичний перформанс «Musique naïve» для терменвокса, баяна, гітари та електроніки, присвячений Тріо САТ, 2011).

Відтак, використання електромузичних та інтерактивних технологій в сучасній академічній практиці, з одного боку, відкриває неосяжні перспективи для темброво-акустичних та жанрово-композиційних винаходів, що вельми збагачує систему ансамблевих жанрів новими інваріантами, однак з іншого, – ніби «розхитує» усталені кількісно-якісні жанрові параметри. Адже, при семіологічному аналізі органо-логічних параметрів творів сучасного камерно-інструментального мистецтва, цей «складний, виразний простір, що формується за допомогою музичних технік, сучасних технічних засобів, які впливають на жанрову основу твору» [17, 121], залишає враження семіотичної еkleктики та жанрово-типологічної нестійкості.

Дану думку своєрідно підкреслює Людмила Самодаєва, створюючи між 1999–2001 роками низку квартетів та квінтету із префіксом «*Quasi-*» для оригінальних темброво-неоднорідних складів із залученням баяну, перкусії, синтезатора. Застосований тут принцип вільного діалогу традицій і новацій у синергійному сполученні типо-

вого і нетипового для ансамблевих складів інструментарію впливає на універсалізацію виражального потенціалу музичного нарративу та модернізацію техніко-конструктивних схем жанротворення. Подібні семіотичні та жанрові неоновачії оновлюють типологію системи камерно-інструментальної ансамблю і є наочним свідченням того факту, що наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть відбувається інтенсивний пошук нових художньо-естетичних форм та семіотичних можливостей розгортання авторських ідей.

Водночас, для мовної реалізації останніх окремим творчим персоналіям недостатньо семіотики самої лише музики [див.: 153]. Спостерігаємо «вихід» музичної творчості в *інтерсеміотичний простір полілогу мистецтв* – взаємодії структурних кодів різних видових мистецьких практик, коли «музика, живопис і література рухаються вперед, неминуче перетинаючись у синтетичних мистецьких вимірах та впливаючи на виражальні можливості один одного» [310, 10–11].

Тож, дію принципу синергії традицій і новацій вбачаємо не тільки у мовно-знакових межах музичного мистецтва, але й у міжвидовій площині, що пов'язано із оперуванням *інтермедіальною стратегією* композиторського мислення, яка набуває одного з провідних значень в художній творчості кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Інтерсеміотичні кореляції конструктивних та семіотико-виражальних засобів різних видів мистецтв – музики, літератури, живопису, театру, пантоміми, балет-пластики та ін., здійснюють активний внутрішній модифікаційний вплив на органологію камерного жанру. Тут проникнення та імплементація іншосеміотичних кодів у мовно-знакову систему музики стимулює динамічні трансформації жанрових структур у бік необмежено-варіантної релятивності їх кількісних і якісних органологічних характеристик.

Результати цих експериментів відображаються у новостворених «ліброжанрах» (Г. Дауноравічене) камерно-інструментальної музики – фактично, не жанрах, а своєрідних жанрових формах. Ансамблевий тип, інструментальна група, конкретний виконавський склад останніх виходить за нормативні межі типових ансамблевих семіотичних, жанрово-структурних і виконавсько-інтерпретаційних значень, що буде надалі детально проаналізовано і продемонстровано на емпіричному матеріалі у підрозділі 3.3.

Стосовно цього зазначимо на завершення лише те, що такі тенденції знаходять яскраве відображення у камерно-інструментальних перформансах багатьох українських композиторів сучасності – Люд-

мили Юріної, Юлії Гомельської, Кармелли Цепколенко, Сергія Зажитька, Володимира Рунчака, Святослава Луньова, Олександра Щетинського, Олега Безбородька, Андрія Карнака, Івана Тараненка та ін. Композитори не тільки коригують усталені інструментально-виконавські амплуа музикантів, але й вводять у якості рівноправних ансамблевих партнерів читців, професійних акторів (С. Зажитько «Нестор Батюк», «Лука Батюк», 2000–2001 рр.), мімів (Л. Юріна «Waterdreams», 2001), що надає значного розширення семіотичному та семантичному простору функціонування ансамблевих жанрів і впливає на граничне підвищення рівня їх мобільності.

3.1.2. Феномен міжжанрової діалогічності в ансамблевій музиці

Подальший семіологічний аналіз модернізації принципів жанротворення в українській камерно-інструментальній музиці переводить дослідницьку увагу з розгляду органологічних параметрів на питання віддзеркалення в камерно-інструментальному ансамблі родових ознак інших жанрів, що, загалом, загострює увагу на проблемі розмежування та злиття жанрових кордонів. Так окреслюється шлях формування ще однієї тенденції жанротворення, безпосередньо пов'язаної, з одного боку, із винахідливим експериментуванням з довільної трансформації типових жанрово-органологічних схем. А з іншого, – із явищем міжжанрової діалогічності, коли «різноманітні зміни у житті родів і жанрів, їх складний взаємовплив, виникнення нових та переосмислення попередніх явищ» [264, 184] здійснюють злам звичних стереотипів їх традиційного побутування.

Наприкінці ХХ – початку ХХІ століть в ансамблевій музиці українських композиторів широкої апробації набуває техніка «змішаного» (М. Лобанова) жанру, в основі якої закладено композиційні принципи *жанрової інтерференції*, які полягають у суміщенні органологічних та естетико-семантичних параметрів жанрів різної спорідненої або неспорідненої належності. Згідно з цим, відбувається переакцентуація жанрових ознак і функцій, що стимулює появу т. зв. «*поліжанрів*» (Г. Дауноравічене) або творів з ознаками поліжанровості – проміжних жанрових моделей змішаної структури, які вносять знаково-типологічні корективи в історично сформовану «семіотичну діаду: "план змісту – план вираження"» [298, 30].

В залежності від обраної стратегії модифікації жанрових показників, що може здійснюватись як на органологічному, так і / або на естетико-семантичному рівнях, жанровій інтерференції можуть піддаватися всі відомі моделі камерно-інструментального ансамблю, незалежно від критеріїв їх стабільності / мобільності.

Застосування цього прийому, з одного боку, надає значний трансформаційний імпульс усім органологічним і текстологічним показникам жанру («план вираження» – як зовнішньо-структурні, органологічні, лексичні параметри), тобто змінюється ансамблевий склад, акустичний баланс, інструментальна група, що призводить до появи нових ансамблевих типів. З іншого боку, – уможливорює модифікації традиційних семантичних амплуа («план змісту» – як внутрішній контент) жанрів камерно-інструментальної музики та їх естетико-категоріальної специфіки, що коригує усталені семантико-рольові, естетико-мізансценічні, соціокультурні, комунікативні й інші композиційно-функціональні та художньо-виконавські параметри ансамблевих жанрів.

Дослідження «змішаних» жанрів в українській камерно-інструментальній музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть виявляє широкий спектр ансамблевих творів, де прояви жанрової інтерференції можна спостерігати як у межах органології камерного роду, так і поза ним, а саме у *внутрішньожанровій, родовій, міжродовій та видовій* площинах [див.: 346].

Зокрема, стрімкість семіотичної модифікації жанрових структур спостерігаємо під дією процесів *внутрішньожанрової інтерференції*, в основі якої лежить суміщення органології двох (і більше в окремих випадках) камерно-інструментальних жанрів у єдину композицію.

У семіозисі жанру це призводить до утворення кількісно «великих» жанрових моделей від квінтету до ундецимету, змішаної інструментальної групи з темброво-неоднорідною акустичною структурою (струнні й духові інструменти з фортепіано). При цьому кожен із жанрів, що піддаються інтерференції, безумовно, втрачає свою самостійність й індивідуальну естетико-семантичну специфіку. Адже, відповідно до зміни числових моделей та способу композиційного моделювання музичного матеріалу, відбувається руйнування первинної «естетичної гармонії» (В. Холопова) та перерозподіл внутрішньо-ансамблевих функцій, зокрема і комунікативних. Відтак, коригується рівновага ансамблевих партій (розподіл мелодичних і гармонічних функцій інструментів у зміні ієрархічної підпорядкованості), а також

підлягають диференціації психологічно-рольові моделі ансамблевого спілкування, коли діалогічний тип може змінюватись на полілогічний тощо.

Приміром, органологічний і текстологічний аналіз кількісних та якісних характеристик нонету Віталія Годзяцького «Сни про дитинство» (1997) демонструє «злиття» у повних нормативних складах двох класичних, константних жанрів – духового квартету та фортепіанного квінтету: флейта, гобой, кларнет, фагот + 2 скрипки, альт, віолончель, фортепіано. Також вбачаємо орієнтацію на дві чітко означені жанрові домінанти – камерно-фортепіанний дует і струнне тріо (кларнет, фортепіано + скрипка, альт, віолончель) – у наступному прикладі: квінтеті «Післямова» Олександра Щетинського (1993).

Подібні новоутворені поліжанри камерно-інструментальної музики мають значний ступінь релятивності, і, незважаючи на непоодинокі розповсюдження різноманітних комбінацій, вони наразі не набули індивідуалізованих органологічних схем та, відповідно, стійких естетико-семантичних функцій. Проте варто зазначити, що дані поліжанрові семіотичні моделі, в цілому, володіють нормативною для камерно-інструментальних ансамблів естетичною та семантичною специфікою, адже знаходяться у межах типових значеннєвих функцій семіотики музики. Це, зокрема, стосується орієнтації на ординарні темброво-акустичні, структурно-числові й просторово-мізансценічні моделі, а також опори на типові принципи внутрішньо-ансамблевої та зовнішньо-ансамблевої (соціокультурної) комунікативності.

Широке практичне застосування в українській камерно-інструментальній музиці знаходить також інший тип жанрової інтерференції – *родовий*, що передбачає здійснення жанрових трансформацій шляхом структурно-семантичного зближення споріднених в межах камерного роду жанрів – *камерно-інструментальних, камерно-вокальних та камерно-оркестрових*.

Результати системно-жанрового аналізу вказують на те, що спрямованість жанрової інтерференції у площину *інтеграції камерно-інструментальних і камерно-оркестрових жанрів* можна виявити, здебільшого, у ансамблевих творах з максимальними кількісними параметрами їх учасників (нонети, децимети, ундецимети, дуодецимети) або у композиціях з контрастним зіставленням солюючого інструменту та інших інструментів ансамблевої групи.

Ознаки інтерференції цього типу знаходимо у багатьох прикладах з творчості сучасних українських композиторів, зокрема, у окте-

тах та нонеті Людмили Самодаєвої («Концертштюк» № 1 та № 2, 1995–1996 рр.; «On the ground and in the Heaven», 2013), дециметі Сергія Пілютикова («Бал», 2000), ундециметі Алли Загайкевич («Інтерлюдія», 1998), дуодециметі Юлії Гомельської («AtomAnatomy», 2007) та ін. Тут вбачаємо тенденції «розростання» структури камерно-інструментальних жанрів до значних кількісних параметрів, що наближаються до камерно-оркестрових. Також у таких ансамблях спостерігаємо залучення типово оркестрового інструментарію (контрабасу, арфи, перкусії, розширеної групи мідних духових тощо).

Чітко означену орієнтацію на концертність також виявляємо у камерно-інструментальних ансамблях, де у типово оркестровому співставленні «solo – tutti» надається перевага партії одного з інструментів, як солюючої, відносно партій інших учасників камерно-інструментальної групи. Так, на прикладі твору «Sonata da Camera» для віолончелі та камерного ансамблю з 11 виконавців (1998) Олександра Щетинського спостерігаємо відродження й переосмислення в сучасній стилістиці барокового жанру, що відіграв важливе історичне значення як перехідна форма жанрової еволюції від камерно-інструментальної сонати до концерту.

Схожий принцип органологічної побудови жанрової структури та розподілу ансамблевих функцій виявляємо й у таких композиціях, як: «Vestigia» для альтової флейти та струнного квартету (Богдана Фроляк, 2000), «Гра звуків», матч з музики у 5-ти раундах між кларнетистом і струнним квартетом (Володимир Рунчак, 2001), «Rossiniana», *концерт* для баяна і 4-х флейт (Володимир Зубицький, 1994) або «Концерт-рапсодія» у авторському перекладенні для труби і фортепіано (Євген Станкович, 2010).

Тут наочно простежуються і навіть постулюються самими авторами у жанрових визначеннях риси концертно-віртуозної естетики із семіотичною опорою на семантико-рольові моделі змагального діалогу між солістом й ансамблем у «груповій грі» чи «драматичному конфлікті» (І. Польська), що у фіналі перетворюються, як правило, на злагождену «дружню бесіду» всіх інструментальних партій.

Функціонально вельми розширює семіотико-естетичний простір сучасних композицій проникнення неуніфікованих форм і засобів вокального інтонування в інструментальні жанри камерної музики. Зокрема, у процесі жанротворення набуває розповсюдження *інтерференція камерно-інструментальних і камерно-вокальних жанрів з*

тенденцію експлікації у формі міні-вистави, зокрема і за типом міні-моноопери.

Серед таких творів «Соната псалмів» для двох флейт і фортепіано (1993) Віктора Каменського, де у точці «золотого перетину» за задумом автора флейтисти співають 116-й псалом зі 116-ї кафізми Псалтиря Пророка Давида: «Хвалите Господа вси языцы, похвалите Его вси людие, яко утвердися милость Его на нас, и истина Господня пребывает во век». Також, можна згадати «Аум-квінтет» для саксофона-тенора, мецо-сопрано без слів, фортепіано, скрипки та віолончелі Кармелли Цепколенко (1993), «Связавший время с пространством» – «сверхоперу после сочинений Велимира» Вадима Ларчікова для двох віолончелей, за мотивами творчості В. Хлєбнікова (2012), «Строфи» на вірші Ігоря Потоцького для скрипки-читця та фортепіано-читця Людмили Самодаєвої (1997) та деякі інші композиції. В них повсюдно використовуються різноманітні мовно-інтонаційні, паралінгвістичні способи вербалізації, мелодекламації та вокалізації.

Зазначимо, що внесення цих релятивних складових неінструментальної природи впливає на модифікацію органологічних показників семіозису камерно-інструментального ансамблю, що створює ефект жанрової невизначеності, балансування між камерним інструментальним та вокальним началом, а відтак, вказує на поліжанровість природи подібних зразків музичної творчості.

Подальший шлях інноваційної модернізації техніко-конструктивних прийомів жанротворення значно поглиблює розуміння феномену поліжанровості в сучасному камерно-інструментальному мистецтві, коли процеси жанрової інтерференції відбуваються не тільки у внутрішньо-жанровій чи родовій, але й у *міжродовій* площинах. На відміну від жанрової інтерференції в межах камерного роду, міжродові суміщення виникають на основі апелювання камерно-інструментальної музики до неспоріднених жанрів, контрастних за морфологічною та функціональною ієрархією.

У цьому контексті пропонуємо розглянути композиції з доробку Володимира Губи («Квартет-симфонія» № 4 пам'яті Осипа Мандельштама для 2-х скрипок, альту і віолончелі, у 5-ти частинах, 1988) та Євгена Станковича («Музика для небесних музикантів», мікросимфонії для квінтету дерев'яних духових, 1993; Камерна симфонія № 8 для голосу, флейти, кларнету, скрипки, віолончелі, фортепіано та ударних, 1997). Тут спостерігаємо появу авторських моделей *квартет-симфонії* та *мікросимфонії* (зокрема і з голосом).

На перший погляд, подібне контрастне суміщення викликає родо-жанровий і семіотичний дисонанс, адже кожному жанру відповідає своя форма та мова, і чим віддаленішими є жанри у морфологічній системі, тим менше у них можливостей органологічної інтерференції у процесі моделювання структурно-естетичної і кодомовної цілісності музичного матеріалу. Саме тому, форма симфонії (навіть, її камерного різновиду) видається занадто масштабною для її втілення органологічними і мовно-тембровими ресурсами камерно-інструментального ансамблю (обмежених, передусім, кількісно).

Щодо цього маємо зазначити, що такі інтерференції відбуваються не на органологічному рівні, а здебільшого на семантичному. А саме, шляхом «перенесення» *естетико-семантичних* родових ознак одного жанру у відповідний контекст іншого з неспорідненої групи. Відтак, естетико-семантичні параметри симфонії та камерно-інструментального ансамблю можуть тяжіти до гармонійного міждродового злиття за умови «розуміння міри естетичної співзвучності обраного жанру новій функції» [264, 200].

Згідно з цим, у даних композиціях Володимир Губа та Євген Станкович здійснюють включення іншородових естетико-семантичних ознак в структурно-функціональну систему камерно-інструментальних жанрів. Завдяки оркестрово-симфонічному мисленню зазначених авторів, закони композиційної логіки жанру симфонії (конгломерат персоналізованих образів, тем й інтонацій, створення концептуально-структурної драматургії, циклічність багаточастинної логіки, сонатна циклічна форма, принцип контрастності тематичного матеріалу при загальній ідейній єдності, вихід у фіналі на вищий рівень смислового навантаження тощо) починають «працювати» в межах органології константних жанрів квартету і квінтету – мікроформах, відносно такого масштабного жанру як симфонія.

Таким чином, спостерігаємо неначе відображення дискурсу симфонічного «Я» у камерно-інструментальній музиці, коли на основі принципів контрастності та єдності відбувається певна смислова, естетико-семантична (не органологічна у даному випадку) *інтерференція камерності та симфонічності*. При цьому об'єднуючою ланкою виступає здатність обох жанрів до філософських узагальнень у «тезових» музичних висловлюваннях: з одного боку, – камерно-інтимного, особистісного, а з іншого, – загальнолюдського значення, що і дозволяє композиторам жанрово маркувати свої ансамблеві твори як «мікросимфонії» та «квартет-симфонії».

Примітно, що феномен поліжанровості в ансамблевій музиці знаходить своє естетико-семантичне відображення й у міжмистецькій площині жанрового симбіозу, коли «специфіці іншого мистецтва просто надається категоріальне значення, і вона стає непрямим носієм семантичного повідомлення в самому тексті, тобто, кажучи узагальнено, розмиваються семіотичні кордони мистецтв, дискурсів» [36]. Відтак, хід подальшої модернізації принципів жанротворення пов'язаний із перехрещенням принципів медіальної взаємодії (на семіотичному рівні) та жанрової інтерференції (на естетико-семантичному рівні).

Даний тип жанрової інтерференції – *видовий* – має інтермедіальне підґрунтя і полягає у «перекладі» за допомоги універсальної мови музики номінативних ознак жанру-референта іншого художньо-семіотичного ряду або ж парного суміщення жанрів неспорідненої видової належності.

З одного боку, це веде до виникнення інтермедіальних *кросжанрових посилань* на жанри інших видів мистецтв, що піддаються т. зв. «омузиченню» і нерідко пов'язані програмно-асоціативними зв'язками з конкретними мистецькими артефактами (т. зв. музичні містерії, казки, портрети, есеї та ін., що будуть детально проаналізовані надалі у підрозділі 3.3). З іншого боку, – вельми поглиблює розуміння синергійного значення техніко-конструктивного прийому жанрової інтерференції поява в українській камерно-інструментальній музиці *кросжанрів* як результату процесу міжвидового жанрового симбіозу. Перетікання останнього відбувається, переважно, на естетико-семантичному та синестезійному рівні суміщення контрастно-жанрових і стилістичних ознак та функцій різних медіа.

Мова йде про створення оригінальних кросжанрових інваріантів у подвійних музично-літературних, музично-зображальних номінаціях, таких як: «Соната-діалог» для дуету скрипки і віолончелі Вадима Ларчікова (1990), «Соната-Диптих» для кларнету і фортепіано Світлани Азарової (1999), «Соната-феєрія» для 2 флейт і фортепіано Володимира Губи (1998), «Рапсодія-діалог» для флейти і фортепіано Ганни Гаврилець (1992) та ін. Окрім цього, у творчості українських митців зустрічаємо й потрійні музично-літературно-живописні інтермедіальні кросжанрові перехрещення, наприклад, як у камерно-інструментальній композиції Кіри Майденберг-Тодорової «Діалоги» із жанровим авторським означенням – триптих (2005).

Закладені у цих новітніх композиціях інтермедіальні кросжанрові паралелі свідчать не тільки про естетико-семантичне зближення та про-

грамно-образні екстраполяції. Зазвичай, вони також координуються з принципами медіального синтезу та медіальної транспозиції, а саме, передбачають одночасне введення або транскодування у знаковій системі музики мови, функцій, прийомів та образів з інших видів мистецтв. Відтак, за метафоричним висловом Майкла Д. Кнофа, «крос-жанровий композитор стає добровільним музичним мігрантом, що постійно перетинає кордони у музичній повсякденності» [343, 17] – жанрово-видові, мовно-знакові, стильові і художньо-стилістичні.

Отже, як видно з попередніх прикладів, застосування у камерно-інструментальній творчості українських композиторів техніко-конструктивного прийому жанрової інтерференції у внутрішньожанровій, родовій, міжродовій та видовій площинах набуває значного евристичного потенціалу [див.: 154]. Саме такий поліжанровий «сплав» споріднених або неспоріднених семіотико-жанрових характеристик виводить семіозис жанрів камерно-інструментальної музики на новий щабель у морфологічній системі музичного мистецтва.

3.2. Інтертекстуальні виміри полістилістичних структур камерно-інструментальної музики сучасних українських композиторів

У хронології жанрово-стильової еволюції розвиток музичного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століть вирізняється особливим прагненням композиторів до специфічного типу синергії традицій та новацій у взаємодії «старих» і «нових» жанрових, стильових, формотворчих, кодомовних систем. Це стає одним із визначальних факторів естетики постмодерного творення, де «багатство стильового і жанрового синтезу, прагнення єдиної гармонії прикрашають найбільш плідні пошуки складного сенсу в здається несумісних, але внутрішньо близьких об'єктах музичного світу» [168, 178].

Сьогодні оточуючий культурно-комунікаційний простір сучасної людини являє собою світ різноманітної інформації і текстів, кожен з яких, за висловом Р. Барта, «зітканий із цитат, які відсилають до тисяч культурних джерел» [20, 388], зокрема і музичних. Оскільки практично кожен сучасний «художній текст є трансдіалогічним, він посилається на діалог чи на квазидіалог» [263, 19] різних культурно-історичних та стильових епох, музичних артефактів, мистецьких шкіл або окремих творчих персоналій, тому повсякчас наше «минуле пара-

доксально стає нашим теперішнім» [49, 1], що відображається у розмаїтті інтертекстуальних кореляцій.

Відомо, що з точки зору мовного аспекту реалізації інтертекстуальних принципів у музиці домінують полістилістичні тенденції вибудовування міжтекстових зв'язків. Тут музичний стиль у його цілісності тлумачиться як семіотичний об'єкт, а численні мовні проєкції у поєднанні контрастних стилістичних елементів розглядаються як зіставлення, уподібнення або, навпаки, зіткнення, розтотожнення різних історичних музично-семіотичних просторів. Своє текстове втілення інтертекстуальність знаходить за допомоги введення полістилістичних прийомів ремінісценції, алюзії, цитування тощо, які різняться ступенем диференціації в роботі з авторськими текстами та загальномузичними мовно-стильовими кодами різних епох. При цьому, змістовий аспект міжтекстової взаємодії нерідко підкреслюється завдяки паратекстуальному програмуванню, коли у назві (або супроводжуючих авторських епіграфах, ремарках, коментарях) закладається відповідний інтертекстуальний маркер. Зазвичай він вказує на наявність концептуальних перехрещень з конкретним музичним твором-праобразом та наголошує на ймовірності іншотекстових семіотичних включень, оброблених і презентованих у світлі техніко-композиційних методів полістилістики та інтертекстуального бачення [див.: 151].

З огляду на це, кожен музичний текст стає місцем семіотичного перетину інших текстів у горизонтальних та вертикальних проєкціях прямих чи прихованих діалогічних (полілогічних) інтертекстуальних зв'язків. Формується багатовимірна, поліперспективна композиційна цілісність сучасних камерно-інструментальних творів у різноманітті постмодерних текстових проєкцій – міжстильових, міжавторських.

Тому і донині залишається актуальною потреба осмислення семіотико-значеннєвих аспектів явища інтертекстуальності в камерно-інструментальній музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть та функціонального статусу полістилістики. Оскільки прийоми останньої повсюдно застосовуються в техніко-композиційній практиці української музичної школи як провідні засоби композиційного моделювання інтертекстуальних структур та пов'язаних із цим гіпертекстових вимірів розгортання змістів у символічних макроциклах культурно-асоціативної пам'яті.

Наприкінці ХХ – початку ХХІ століть мультистильовий та мультистилістичний універсум постмодерної музичної творчості продовжує надалі розбудовуватися завдяки застосуванню прийому

стилізації. Він дозволяє відтворювати або імітувати у власний (досить часто навмисно акцентований) спосіб загальноприйнятій інтонаційно-тематичні, фактурно-гармонійні формули, «почерпнуті» з розмаїтого мовно-музичного ресурсу, виробленого і накопиченого протягом віків попереднього культурно-історичного розвитку.

Так, в сучасній камерно-інструментальній творчості українських композиторів спостерігаємо появу стилізованих композицій або введення фрагментів-«вставок» музичного матеріалу, що відсилають до музичних стилів різних історичних періодів.

Приміром, згадаємо декілька неоромантичних, неосимволістських серенад Валентина Сильвестрова, створених у 2000-х роках для різних дуетних камерно-інструментальних складів: «Серенаду» для скрипки та альту, «Серенаду» для скрипки і фортепіано (з циклу «П'ять п'єс»), а також «Перервану серенаду», «Прощальну...», «Ранкову...», «Вечірню...», «Миттєвості серенади» для віолончельного дуету (цикл «П'ять серенад»).

Неодноразове звернення композитора до цього жанру вказує на певну знаковість цих камерних опусів. Вони сповнені лірики, проте відкрито не пов'язані із притаманними класичній серенаді художньо-поетичними образами кохання. Скоріше, це намагання у безпристрасних, дещо відсторонених, однак, задушевних мініатюрах сконцентрувати неймовірно насичений смисловий простір за допомоги задіяння максимально «простих», технічно непереобтяжених, художньо-виражальних засобів.

Домінування безперервного витонченого мелодизму, делікатно-приглушена динаміка, «дихаюча» фактура, мікро-агогічне нюансування, семантична значущість пауз – все це безпосередній вияв персонально-авторського коду. Останній полягає у зверненні до т. зв. «слабкого стилю» (за визначенням композитора), суголосного його світовідчуттю у зрілий період творчості, що сприймається на слух близьким до ранньоромантичної манери музичного письма. Недарма, у інтерв'ю Ганні Луніній і сам Валентин Сильвестров на прохання сформулювати творче кредо та узагальнити джерела власного натхнення, відповідає: «Напевне, це лірична, але не суб'єктивна свідомість. Моя свідомість близька "шубертівській"» [цит. за: 172, 557]. Водночас композитор зазначає про те, що спеціально не коригує власну манеру письма та не імітує романтичну стилістику, а неначе черпає з загальновідомого мовно-інтонаційного словника музики.

Поряд з подібними, витриманими у єдиному рішенні авторського моностилю п'єсами, частіше в камерно-інструментальній музиці межі ХХ – ХХІ століть зустрічаємо введення окремих стилізованих епізодів, що слугують створенню певних «гравітаційних» тяжінь або віддалень поміж різних музично-стильових й часових відтинків. Такий ефект досягається шляхом згущення / розрідження звукопису, створення ретро-стильових «відлунь», або навпаки – контрастно-дуальних або колажних міжстильових зіставлень.

Так, розмаїті прийоми стилізації знаходимо у творчості Юлії Гомельської. Наприклад, у п'єсі для фортепіанного дуету «До сонця. Весняний ритуал» (2006) авторка транслює потужну ритмо-енергетику прадавньої обрядовості, вводячи барвисті ладо- та мелодико-інтонаційні поспівки, заклички, в руслі стилістики неофольклоризму.

В цьому зв'язку зазначимо, що композиторка неодноразово відмічала опосередкований вплив на свій авторський почерк деяких етнонаціональних тенденцій, характерних для творчості Ігоря Стравінського, Родіона Щедріна та Бели Бартока. Цих композиторів Ю. Гомельська вважала видатними авторитетами власної музичної біографії, які у роки її становлення серед інших, особливо вразили своїми новаторськими опусами (зокрема, такими цінними для історії світової музики зразками з доробку згаданих композиторів, як балет «Весна священна», Перший концерт для оркестру «Озорные частушки», фортепіанна п'єса «Allegro Barbaro», відповідно [95]).

Відтак, спостерігаємо як у багатьох ансамблевих творах Юлія Гомельська також вибудовує стилістичні шари з яскраво вираженою (квазі)етнохарактерною специфікою. Вони створюють звукові образи синкретично-обрядових, народно-танцювальних, ярмаркових дійств та органічно поєднуються або чергуються з епізодами неокласичної, неоавангардної орієнтації, інколи, навіть, з ледь помітними «вкрапленнями» джазово-стилізованих мотивів і ритміки. Прикладом цього можуть слугувати такі її композиції, як квартет «Phonium-Folk» або дуетна чи квартетна версії твору «Гуцулка-денс» та деякі інші.

Загалом, такі парадоксальні техніко-стилістичні мікси, колажні зіставлення «усього з усім», нерідко з позицій стильових «перевтілень» – умовної «гри» стильовими альтернативами, є суцільно притаманними композиційній практиці постсучасної доби. Адже мистецтво постмодернізму адаптує, ніби «переплавляє», змішує семіотику-стильову палітру попередньо накопиченого віками досвіду різних мистецьких течій, напрямків, технік письма.

У результаті, на основі спостережених принципів стилізації постають й інші прийоми полістилістики, зокрема, *ремінісценції*, *алюзії*, *цитації*, які ґрунтуються на дещо інших способах структурування художньо-музичного матеріалу та презентують вже ступінь інтертекстуальних зв'язків.

Так, застосування прийому *ремінісценції* переводить музичні кореляції з міжстильової у міжавторську площину. Адже цей прийом орієнтований не на відтворення загальних стильових контурів тих чи інших історичних епох, а на моделювання еталонних для них індивідуальних композиторських стилів, що нагадує процес «складання шифрів» [157, 104]. Тобто, йдеться про відображення безпосередньо упізнаваних «чужих» авторських мовно-стильових кодів: «панзнаків» (О. Козаренко) їхньої музичної мови, «ключових слів» – яскраво виражених музичних зворотів (лейтінтонацій, -інтервалів, -гармоній, -тембрів, -ритмів).

Приміром, введення ремінісцентного матеріалу є характерним для авторського стилю Альони Томльонової, що знаходить своє яскраве відображення в Сонаті № 2 для скрипки і фортепіано (1992). Суто жанрова, а не програмно-номінативна назва композиції не містить інтертекстуальних маркерів, однак вказує на важливий момент – пріоритетність форми (тричастинної з ознаками рондо-сонати), що ніби «цементує», утримує у своїх «мембранах» розмаїття лексико-семіотичних новацій постмодерної творчості. В цьому творі композиторка активно експериментує з тембро-колористичною палітрою, зокрема, використовує особливим чином «приготоване» фортепіано, вводячи багато прийомів гри на відкритих струнах роялю, що у відповідних моментах перегукується з розсипами «колючих» *pizzicato* скрипки.

Водночас фрагменти (пост)трагічного забарвлення чергуються з ремінісцентними квазі-Бах, квазі-Моцарт «осередками». Зокрема, винятковою споглядальною ліричністю відзначені епізоди з Рондо – третьої частини цієї Скрипкової сонати, що ніби повертають слухачів до музики доби класицизму. Тут співоча мелодія скрипки, що «ширяє в повітрі» високої теситури й підтримана легкою арпеджованою фактурою фортепіано, змальовує пасторальні картини ідилічного спокою з легкими «нотами» світлого смутку. Опісля чого, у нижні регістри фортепіано спочатку поодинокі, а потім з пришвидшеною динамікою кількісного наростання проникають похмурі «грони» сонорних кластерів. Вони поступово ущільнюють фактуру, неначе стискають, а зго-

дом, і повністю витісняють інтонаційні звороти моцартівського типу, повертаючи надекспресивну звукову подачу, «знервовані» *perpetuum mobile* фортепіано, ударну артикуляцію, вкупі зі супроводжуваними стуками й шурхотами тощо.

На відміну від ремінісценції, полістилістичний метод *алюзії* орієнтований не на семіотичне відтворення загальної специфічності авторських мовно-стильових кодів, а на введення упізнаваних фрагментів авторських текстів. Відповідно, це активує не тільки міжстильові, міжавторські, але й міжтекстові паралелі діалогічних зв'язків.

Зазвичай, алюзійним матеріалом стають окремі структурні (інтонаційно-тематичні, фактурно-ритмічні) елементи з конкретного текстового джерела – здебільшого, досить відомого музичного твору, що піддаються довільному семіотичному переосмисленню, модифікаціям, переінтерпретації, комбінуванню, «розчиненню» в новому текстовому контексті, при впізнаваності своїх, хоча і «розмитих», контурів.

Так, аналізуючи партитуру Другої скрипкової сонати Мирослава Скорика (1991), дослідниця Т. Омельченко виокремлює наявні в тексті «фактурні лейтобрази» т. зв. «Місячної» сонати Л. Бетховена, а також характерні остинатні, блюзові ритмо-формули з Сонати для скрипки і фортепіано G-dur Моріса Равеля і, крім того, завуальовані обриси теми Петрушки з однойменного балету Ігоря Стравінського [див.: 216, 128–139]. Тут, на нашу думку, за відсутності будь-яких вербальних маркерів інтертекстуальності, однак за збереження доволі опуклих семіотичних обрисів, автором закладається висока ймовірність декодування іншотекстових запозичень (безперечно, за умов володіння достатнім рівнем слухових компетенцій та музично-культурної обізнаності). Саме тому, використання алюзійної техніки дещо перегукується з прийомом цитування, коли алюзії постають в сучасних музичних текстах як «непроявлені», видозмінені квазі-цитати.

Від років свого створення неодноразово ставала у нагоді митцям (зокрема, і радянським кіно-композиторам) та піддавалася численним аранжуванням і реінтерпретаціям й відома фанфарна тема з оркестрової сюїти Георгія Свиридова «Время, вперед!». Саме на цю тему дослідниця Л. Зима вбачає алюзії у вступному розділі фортепіанного квінтету Олени Шевченко «Mobile» (2010) [89, 158–162]. На нашу думку, ці заклично-мобілізаційні інтонації, динамічний пульс, що у попередні часи стали музичною «візитівкою» стрімкої повоєнної ін-

дустріалізації та економічного відновлення, у творі Олени Шевченко отримують сучасне структурно-семіотичне і змістове переосмислення. А саме, зберігши свою стрімкість, що координується з авторською назвою композиції («Mobile» – «жвавий рух»), однак втративши натхненно-патетичний відтінок, вони набули дещо саркастично-тривіальних граней, символізуючи безперервну метушливість життя, його нескінченну, інколи, бездумну круговерть.

Зважаючи на доволі значний ступінь текстових адаптацій первісних фрагментів та смислових переакцентуацій раніше відомих мотивів, алюзіям все ж залишається притаманним, хоча і деякою мірою впізнаваний, але ненаочний, напів-прихований характер. Звісно, окрім випадків оприлюднення самим автором у автокоментарях або назві композиції відповідної вказівки на текстове першоджерело, що здебільшого означає присутність семіотичних та / або концептуальних перехрещень із ним.

Щодо цього, треба зауважити, що паратекстуальне програмування неначе натякає, але не завжди неодмінно передбачає наявність у творі іншотекстових семіотичних структур. Адже міжавторський перетин може відбуватися не на мовно-музичному, а тільки на концептуально-смисловому рівні, коли моделювання художньої цілісності створеної композиції здійснюється за аналогією до певного програмно-естетичного прототипу. Тобто, за т. зв. «принципом інтертекстуальної гри» [190, 116].

Саме ця виразна особливість постмодерної творчості – здебільшого, оминання нейтрально-жанрових назв і тяжіння до ексцентричних, багатозначних заголовків композицій, досить вдало «працює на ідею». В органічному переплетенні з прийомами полістилістики це спрямовує рефлексивну свідомість у потрібному композитору напрямку пошуків інтертекстуальних «обертонів». З одного боку, це інколи полегшує сприйняття та, одночасно, вельми інтригує, провокує на роздуми щодо специфіки міжтекстових / міжавторських кореляцій у сенсо-структурних відповідностях або розбіжностях сучасного твору та залученого до його семіотичних і контекстуальних обріїв історичного артефакту.

Так, приміром, посилення на конкретний твір-праобраз знаходить своє відбиття безпосередньо у назві композиції Володимира Рунчака «Час 'X'... або 'Прощальна' не-симфонія» для квінтету флейти, кларнета, фортепіано, скрипки й віолончелі (1998). Аналіз структурно-смислових параметрів цього камерно-інструментального твору не

виявляє будь-яких ознак інтерференції жанрів симфонії та камерного ансамблю, тобто свідчить про художню і знакову відсутність текстових або жанрових елементів, притаманних симфонії, що відповідно підкреслено композитором у *анти-жанровій* назві.

Натомість, формування художньо-естетичної та семіотико-семантичної цілісності композиції відбувається на основі мозаїчно-монтажної техніки розгортання текстового матеріалу та певної міжжанрової, міжавторської смислової гри у конотативному зв'язку із «Прощальною симфонією» Йозефа Гайдна, на що і вказує інтертекстуальний маркер у назві. За аналогією до програмного змісту цього твору, де музиканти один за одним припиняють грати свої партії та йдуть за лаштунки, ансамблісти квінтету Володимира Рунчака мимоволі застигають з інструментами, намагаючись покинути сценічний майданчик.

Отже, у даному випадку міжтекстової взаємодії на семіотичному рівні не відбувається, адже композитор моделює художньо-естетичну та текстологічну цілісність твору за допомоги «віртуалізації претексту» [263, 57] – типової постмодерністської методології, коли «проектуються обраний сенс на заданий текст і метафорично "обґрунтовується" можливість і продуктивність їх відповідності» [288, 160]. Тим не менш, використання досить простого, але ефектного методу алюзійно-асоціативної екстраполяції програмної концепції відомої симфонії у змістове поле квінтету одразу скеровує слухачів до відповідних «смилових берегів», що активує процес вибудовування міжавторських діалогічних паралелей.

Наступну «сходінку» у семіотичній роботі з чужими текстами презентує прийом *цитування*, що отримав значне розповсюдження у техніко-композиційній практиці не тільки теперішнього часу, але й минулих поколінь. Цитування передбачає «дослівне» перенесення у новий семантико-семіотичний контекст опублікованих раніше відомих авторських музичних «висловлювань», незмінна або максимально збережена оригінальність мови яких дозволяє (незважаючи на присутність або відсутність інтертекстуальних маркерів) визначити їх першоджерело. За висловом Ігоря Щербакова, таке «зіставлення авторського матеріалу з іншим у творі, умовно кажучи, є музичною графікою у форматі 3D. Це охоплення глибинних часових пластів» [174, 269].

Наприклад, у музично-філософському творі Вадима Ларчікова «Inter Lacrimas et Luctum» (у перекладі – «Серед сліз та печалю») для

дуету віолончелей (1995) надається пряма й доволі лаконічна вказівка на цитатність використаного музичного матеріалу. У преамбулах до виконання цього твору, особливо наголошується на тому, що у його назві композитор використав епіграф, який був написаний рукою Людвіга ван Бетховена до одного зі своїх творів як реакція на звістку про смерть Йозефа Гайдна.

Підсилює ідейний «бекграунд» цієї п'єси введення оригінальної цитати з Віолончельного концерту C-dur Йозефа Гайдна, що вкупі з авторськими квазі-романтичними мотивами та мікротоновою стилістикою вибудовує полістилістичну структуру композиції, яка містить «конгломерат трьох шарів: класицистського, quasi-пізньоромантичного та сучасного» [274, 126]. Відтак, завдяки введенню у семантичний і семіотичний простір даної музичної композиції бетховенського епіграфу і гайднівської цитати, що активують інтертекстуальну взаємодію, формується зріз діахронічних зв'язків. Вони «ліквідують», «стирають» умовні часо-просторові бар'єри у діалозі авторських текстів культури різних історичних епох, світів, жанрових і стильових систем.

Однак, на противагу від вищезазначених прикладів, де *вертикальні проєкції* інтертекстуальних зв'язків відображені у стилізаціях, цитаціях, алюзіях, ремінісценціях-поверненнях до інтерпретації стильового і стилістичного досвіду попередніх часів, міжтекстовий діалог може розгортатися й у *горизонтальній площині*, а саме в апеляціях до творчості найближчих попередників і сучасників.

Тому, поряд з діахронічними, спостерігаємо розгортання численних наскрізних синхронічних зв'язків: жанрово-стильових, інтонаційно-стилістичних, програмно-естетичних тощо. Серед таких творів «Сюїта на теми Г. Свиридова» Олександра Красотова для двох фортепіано (1993), а також «Балада на тему від Beatles» Володимира Зубицького для 8 віолончелей (1999) із зверненням до цитування та обробки тем популярного британського рок-колективу.

Вкупі цей діахронічний і синхронічний зріз інтертекстуальних зв'язків утворює спільний діалогічний простір культурно-історичної, жанрово-стильової та музично-семіотичної пам'яті, де у наближенні або дистанціюванні відносно «чужого» текстового матеріалу «перетинається та нейтралізується множинність висловлювань» [157, 46]. І саме в цьому полягає головний потенціал та унікальність значення інтертекстуальності як способу текстового генезису та постулювання авторського світовідчуття, що являє собою «діалог з певною чужою

смісловою позицією» [307, 203]. Однак не тільки з чужою, але подекуди і зі своєю (у режимі своєрідного «автодіалогу»).

Щодо цього варто зазначити, що багатоманітність явища інтертекстуальності не вичерпується процедурами оперування лише «чужими» текстами. У ході розробки класифікацій типологічних проявів музичної інтертекстуальності, як виявилось, виокремлюються два аспекти: з одного боку, перехресної взаємодії «чужих» текстів, а з іншого, – власних. Це загострює дослідницьку увагу на *феномені автоінтертекстуальності* в музиці.

Серед прикладів використання автоінтертекстуальних самоповторень наведемо твір Олександра Козаренка – балет «Дон-Жуан з Коломиї» (інспірований мотивами творів Леопольда фон Захер-Мазоха, 1994). Тут автором використано метод автоцититування деяких «гуцульських» тем зі свого більш раннього камерно-ансамблевого опусу – Квартету «Інвенції» (для 4-х саксофонів або у версіях з вільними «автозамінами» цього ансамблевого складу на будь-який інший квартет інструментів темброво-однорідної акустичної структури, 1990).

Також згадаємо П'яту симфонію з пенталогії Альони Томльонової під програмною назвою «Номо ludens» («Людина граюча», 2012–2013 рр.). Тут в окремих епізодах спостерігаємо «проростання» музичного матеріалу з її ж камерно-інструментальної п'єси «Імпровізація» для фортепіано та перкусії (2013). Це створює ефект наявності в симфонічному циклі не тільки інтонаційно-тематичного, але й «мікрожанрового» камерного осередку, немов жанру в жанрі. Таким чином, авторка епізодично неначе дублює свій власний голос, «відтіняючи» основний музичний матеріал включенням автоцитат.

Введення композиторами подібних «гіперпосилань» на свій музичний матеріал є свідченням руху до культури «автокомунікативного типу» (Ю. Лотман [170, 45]), що в кожному індивідуальному випадку вмотивоване тими чи іншими особистісними творчими інтенціями. В їхній підоснові, зазвичай, закладено певний ідейно-змістовий «бекграунд», коли використання прийомів автоінтертекстуальності здійснюється з метою розкриття ідей другого, фонового плану, створення умовного контрапункту до голосу власного авторського «Я», нерідко, й самоіронії, самопародіювання. З огляду на це, тяжіння до автокомунікативного типу висловлювання часто сприймається як концептуально закладена позиція творчості суб'єкта, схильного до філософської рефлексії і саморефлексії, що може відобразитися у

формах «філософського споглядання, інтроспекції, роздумів, самозанурення, автоспілкування» [311, 3].

Тому очевидно, що композиторська логіка розташування автоінтертекстуальних «повідомлень» в різножанровому контексті власних творів носить не випадковий, а цілеспрямований характер. Оскільки, як правило, відображає, підкреслює, увиразнює певні авторські концептуальні узагальнення і досить часто керується певною макроідеєю, мета-темою, яка понад усе в той чи інший період життєтворчості цікавить композитора і немовби «мандрює» з твору в твір. Так, для Альони Томльонової такою макроідеєю стало розкриття трагізму людського буття, що у розмаїтих іпостасях і відгомонах «червоною лінією» проходить крізь увесь її творчий шлях та різножанровий музичний доробок. Натомість, Остап Мануляк щодо феномену автоцитатування у своїх роботах зазначає: «я можу так прикипіти до власного матеріалу, що використовую одні й тіж самі фрагменти в різних творах» [196, 1]. Відтак, об'єднані «мережею» автоцитат композиції складаються у символічні авторські цикли, що несуть завуальоване мистецьке послання.

Отже, з одного боку, актуалізовані в ансамблевих композиціях за допомоги художньо-композиційних принципів полістилістики багатопланові інтертекстуальні зв'язки формують діалогічні комплементарні або антитетичні семіотико-змістові концептуальні паралелі, коли «потрапляючи у новий знаково-смісловий контекст у вигляді цитат, алюзій, ремінісценцій, коди, знаки, символи отримують додаткові конотації, часто утворюючи пастіш художніх форм і сенсів» [16, 117]. Водночас, з іншого боку, – такі притаманні жанрові ознаки як «смысловородящая энергетика жанру на різних рівнях музичної композиції» та «можливості створення ієрархічної жанрової драматургії всередині артефакту» [295, 69] вказують на наявний художньо-структурний потенціал жанрів. Це надає їм, нарівні зі стилем, роль одного з провідних засобів композиційного та смислового моделювання міжавторських інтертекстуальних зв'язків.

Так, наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть активне використання окресленого інтертекстуального потенціалу жанрових структур у комплексному поєднанні із семіотичною множинністю стилевих і стилістичних сполучень обумовлює збагачення жанрової палітри камерно-інструментального ансамблю новими зразками. Йдеться про непоодинокі звернення українських авторів до т. зв. «творів пам'яті», «музики спогадів». У сукупності своїх численних різновидів – *музич-*

них дарунків, привітань, посьвят, епітафій, постлюдій – вони належать до жанрів-темогу (або «музичних меморіалів») та, як зазначає М. Лобанова, «ґрунтуються на підкреслюваних зв'язках з традицією, де часто використовується "техніка нагадування" (зокрема, монограми, прийоми анаграмування), символіка, створюються стійкі асоціації з "минулим", "чужим" словом» [168, 159].

Аналіз органологічних параметрів «творів пам'яті» у камерно-інструментальній музиці українських композиторів виявляє їх належність до різноманітних камерно-ансамблевих моделей – від історично-усталених до вільно-індивідуалізованих, експериментальних. Тож, термін «жанри-темогу» має узагальнююче значення, що по-перше, вказує не на здатність формування самостійного жанрового інваріанту з конкретними показниками його кількісної та якісної структури, а на жанрове явище, своєрідний «жанровий нахил» [264, 204] композиції – тобто, певний ідейно-змістовий аспект, що має вплив на організацію семіотичної та художньо-естетичної цілісності музичного матеріалу.

Приклади творів-темогу неодноразово зустрічаємо у камерно-інструментальній музиці багатьох сучасних українських композиторів: Євгена Станковича («Присвята» для скрипки і фортепіано, тріо «Епілоги», обидва – 2007), Юлії Гомельської («...гербарій...музика спогадів...» для скрипки, альту, віолончелі, 2000), Богдани Фроляк («Suita in C» для дуету віолончелі та фортепіано, присвячена пам'яті американського продюсера і композитора з українським корінням Ігоря Соневицького, 2008), Альони Томльонової («Сум'яття почуттів» для альтової флейти, альту і фортепіано, пам'яті одеського фортепіанного дуету Надії Журавської та Віктора Фрейдмана, 2000), Вадима Ларчікова («Тиха музика пам'яті Альфреда Шнітке» для віолончелі та гамби та віолончелі, 1998), Олени Шевченко («Елегія пам'яті Дмитра Шостаковича» для фортепіанного тріо), Олександра Щетинського («Прощання» пам'яті В. Бібіка для кларнета, віолончелі та фортепіано), Людмили Самодаєвої («Моління за сільвою» для скрипки, контрабаса, фортепіано та перкусії, пам'яті мексиканського композитора Мануеля Мора, 2003). А також: Остапа Мануляка («Шопен... враження» для флейти, гобою, скрипки, віолончелі та фортепіано, 2010; «Короткий погляд на краєвид» для флейти, кларнету, скрипки, віолончелі, ударних та фортепіано, присвячено П'єру Булезу, 2015), Алли Загайкевич («Mithe IV: KS» для скрипки та «живої» електроніки, присвячено Каролу Шимановському, 2011), Вікторії Польової

(«Liebesbotschaft» у перекладі «Любовне послання» – приношення Шуберту для скрипки і фортепіано, 2011) та ін.

Як бачимо, у згаданих вище творах-меморію «пріоритетне значення має особистісний контент, а також різного роду посилення, що виконують роль немовби вказівки, "пускового механізму" сенсоутворення» [129, 71].

Актуалізовані в цих творах, завдяки використанню полістилістичних методів стилізації, ремінісценції, алюзії, цитації, діалогічні інтонаційно-стильові, жанрово-стилістичні та програмно-естетичні паралелі створюють особливу «позачасову» ауру функціонування камерно-інструментальних жанрів «старої» та «нової» музики, умовного об'єднання різних темпоральних і стилістичних координат та творчості різних мистецьких персоналій. У цих номадичних «мандражах» історією світової музики наочно увиразнюються діахронічні зв'язки історично віддалених музичних епох, через своєрідний поклик до віддання пошани уславленим діячам мистецтв як давніх поколінь, так і найближчим попередникам та старшим сучасникам через прямі аналогії до їхньої творчості або приховані, подвійні екстраполяції.

Серед таких композицій, згадаємо, наприклад, камерно-інструментальний ансамбль Володимира Рунчака «Скажіть, чи чарівні флейти?... – Так, чарівні» для двох виконавців: 5 (3) різновисоких флейт та фортепіано (1991 р.). Тут конкретний інформаційно-художній маркер у авторській ремарці «музичний дарунок В. А. Моцарту» та паратекстуальне програмування самої назви із «натяком» на відому оперу-зінгшпіль «Чарівна флейта» одразу скеровує увагу слухачів у відповідне русло. Адже, як зауважує щодо подібних прийомів «подвійного кодування» О. Афоніна, закладені «коди-образи та коди-символи в назві твору забезпечують його розпізнавання» [18, 127]. Це відбувається навіть попри те, що очікуваного введення цитатного матеріалу або загальних інтонаційних формул, стилізованих під моцартівський тематизм, у творі немає.

Тож, зважаючи на те, що функціонування інтертекстуальних зв'язків являє собою «складну систему відносин опозицій, ідентифікацій та маскуваня з текстами інших авторів» [286, 20], у цій п'єсі Володимир Рунчак використовує саме стратегію маскуваня, немовби «подвійного кодування» сенсів – один зі своїх найулюбленіших прийомів. Йдеться, як з'ясувала І. Коханик, про апелювання композитором до творчості віденського класика не безпосередньо, «напрямую», а через інтертекстуальне посилення на одну з версій композиції

«Moz-Art» Альфреда Шнітке – «Moz-Art a la Mozart» для 8 флейт та арфи (1990 р.) [див.: 129].

На нашу думку, подібне ускладнення процедур тексто- і смислотворення, одночасно, є зверненням до інтелектуальних компетенцій як виконавців-ансамблістів, так і слухачів. Вони у намаганнях встановити зв'язок між назвою та реальним музично-змістовим наповненням композиції неначе мимоволі залучаються до умовної «гри» з дешифрування авторської інтриги, де «блукання» у семантичних «лабіринтах» культурно-асоціативної пам'яті може вивести, інколи, й на хибну стежку пошуків неіснуючого.

Введення тегов-маркерів, спрямованих на збереження традицій культурно-історичної, стильової, жанрової пам'яті, є характерною рисою музики Валентина Сильвестрова. Як зазначає сам композитор, «вся культура у певному сенсі – епітафія, оскільки є пам'яттю про попередні покоління <...>, через такі жанри як епітафія, постлюдія легко увійти і вести діалог на відстані – діалог з музикою минулого, з композиторами минулого та їхньою творчістю» [цит. за: 172, 633]. Ця магістральна ідея музичного діалогу з минулим, насичення музичного простору т. зв. «іменними жанрами» [272, 291] пронизує, без перебільшення, усю творчість Валентина Сильвестрова, який присвячує буквально все усім.

Згадаємо зокрема його своєрідні *музичні приношення* Р. Шуману («2.06.1810... до дня народження R. A. Sch.») та Й. С. Баху («21.03.1685... до дня народження J. S. B.») для віолончельного дуету (обидва – 2004), або ж *музичну посвяту* П. Чайковському – «25.X.1893 року ... пам'яті П.І.Ч.» (для скрипки і фортепіано, 2004). Одночасно, у творчості Валентина Сильвестрова виняткового інтимно-автобіографічного значення набувають ностальгійні композиції, такі як «Епітафія Л. Б.», що була створена на спомин спочилої дружини Лариси Бондаренко (для альту і фортепіано, 1999).

Разом з тим, наведемо сонату для скрипки і фортепіано «Post Scriptum» (присвята Дітеру Рексроту, 1990), зміст якої «треба, мабуть, сприймати як ретроспективний погляд у минуле, в даному випадку на класичну музичну спадщину як на вічний еталон краси і довершеності» [216, 121]. Адже, це неосимволістська музика, що викликає відчуття зворушливого спогаду, «домовляння» того, що вже було колись висловлено. Вона сповнена стилізованих та алюзійних натяків-метафор на класичні та романтичні інтонаційно-мелодійні звороти та фактурні формули квазі-моцартівського, квазі-бетховенського, квазі-

шубертівського періоду, що по чергово ніби виринають і занурюються у прозору, задумливу, сентиментальну тишу.

Щодо цього маємо відмітити, що всі свої твори-темогу різноманітної, зокрема і неспорідненої жанрової належності Валентин Сильвестров ніби об'єднує у символічні макроцикли, де у подоланні темпоральної дистанційності виникає музично-діалогічне поле між культурно-мистецькими феноменами та творчими персоналіями різних епох, включно з найближчими сучасниками композитора.

Тож, з огляду на зазначене вище, необхідно підкреслити думку, що у вирі семіотичних і техніко-композиційних (інколи занадто і не виправдано епатажних) експериментальних пошуків кінця ХХ – початку ХХІ століть, твори-темогу є важливою стабілізуючою ланкою у жанрово-стильовій системі музики. Завдяки прийому стилізації та введенню інтертекстуальних «гіперпосилань» вони знов і знов актуалізують механізми культурно-асоціативної пам'яті, чим збалансовують (доволі «розхитані», або іноді взагалі відсутні) координати постмодерної творчості та задають чітку візію подальшого розвитку музичної культури у безперервному зв'язку минулих і майбутніх поколінь.

У підсумку підкреслимо, що наш аналіз творів камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть загострює дослідницьку увагу на осмисленні семіотичної природи функціонування феномену музичної інтертекстуальності та культурологічного значення інтертекстуальної поетики естетичної свідомості музикотворення.

З'ясовано, що актуалізовані в камерно-інструментальній музиці за допомоги художньо-композиційних принципів полістилістики багатопланові інтертекстуальні / автоінтертекстуальні кодомовні зв'язки формують діахронічний / синхронічний зріз експліцитних / імпліцитних, комплементарних / антитетичних семіотико-змістових паралелей. Виявлена унікальність інтертекстуального потенціалу музичних структур полягає у здатності до формування окреслених зв'язків як на рівні окремих композицій, так і на рівні макроциклів композицій – символічного об'єднання творів різножанрової належності у спільному гіпертекстовому просторі комунікації мовно-знакових кодів, культурно-мистецьких феноменів та творчих персоналій різних історико-стильових епох, країн, регіонів, мистецьких шкіл.

У ході нашого семіологічного дослідження спостережено розгортання т. зв. макроциклів пам'яті, які складаються з творів, зазвичай,

декількох авторів, умовно поєднаних стійкими асоціативними зв'язками з минулим, «чужим словом», а також авторських циклів, утворених зі спеціально поєднаних автоцитатами композицій одного автора, що містять зашифроване мистецьке послання. Доведено, що функціонування окреслених різновидів макроциклів уособлює пам'ять про культуру та вкорінює зв'язок із традиціями у змісти і конотації творів музичного, зокрема і камерно-інструментального мистецтва України та музично-естетичну свідомість його інтерпретаторів та реципієнтів.

З огляду на це, резюмуємо, що включення камерно-інструментальних творів до макроциклів – спільного полілогічного поля культурно-історичної, музично-семіотичної та жанрово-стильової пам'яті – цілком відповідає полістилістичній та інтертекстуальній логіці побудови глобального метатекстуального культурного простору і вказує на зростаюче значення розмаїтих жанрів камерно-інструментальної музики у динаміці оновлення семіотики та семантики постсучасної музичної культури.

3.3. Інтермедіальні виміри жанрово-стильової форми камерно-інструментального ансамблю

Поряд з інтертекстуально-полістилістичними вимірами, актуалізованими в українській композиторській практиці на стику XX – XXI століть, еволюція композиторських принципів пов'язана також із тенденцією проникнення мови та образів різних видів мистецтв, а також семіотичних кодів нехудожніх знакових систем у структури, змісти і конотації творів сучасного камерно-інструментального мистецтва. В результаті, на базі структурної взаємодії та образно-стилістичних, програмно-тематичних аналогій між семіотичними кодами, художньо-виражальними засобами і мистецькими текстами неспоріднених знаково-символічних систем, виникає розмаїття *інтермедіальних проєкцій* на *моносеміотичному* чи *мультисеміотичному* тлі камерно-інструментальних композицій.

Так, на межі XX–XXI століть в ансамблевій творчості українських композиторів повсякчас спостерігаємо перехрещення мовно-знакових комплексів музики та інших видів мистецтв у *мультисеміотичних* комбінаціях їх обоїпільної взаємодії. В камерно-інструментальній музиці це супроводжується появою жанрово-стильового різноманіття оригі-

нальних зразків, зокрема, перформансів та інструментального театру, де основним конструктивним і змістовим інструментом їх побудови виступає техніко-композиційний прийом *медіального синтезу*.

Приміром, значного розповсюдження у творчості українських композиторів набувають елементи аудіовізуальної взаємодії мистецтв, коли під час виконання музичної композиції на сценічне тло або стіни зали проектується динамічні відео- або фото-інсталяції та різноманітні світло-кольорові ефекти. Тут введення іншого семіотичного ряду відіграє допоміжну роль у розкритті авторського задуму композитора і хоча має важливе смислове значення, проте ніяким чином не впливає на зміну нормативних жанрових показників камерно-інструментальних композицій та техніки їх виконавської реалізації.

Зокрема, у ході «живого» акустичного виконання твору «Соната чекання» Юрія Ланюка для віолончелі, фортепіано та магнітної стрічки / або мелодичних голосів (1993–1995) демонструються динамічні світлокольорові інсталяції, що сприяють проникненню в образно-змістовий простір композиції, неначе нівелюючи дистанційність виконавсько-сценічної та слухацької зон концертного залу. Закладена тут семіотична рухливість передбачає підпорядкований зв'язок використаних позамузичних рядів відносно художньо-естетичної повноцінності музичного тексту, оскільки дані світлові проєкції можуть бути заздалегідь варіантно замінені на розсуд виконавців або взагалі вилучені. Однак, незважаючи на те, що твір Юрія Ланюка є автономним та цілком може виконуватись і без світловізуальної підтримки, цей медіальний синтез у паралельному «зануренні» у музичне та, одночасно, візуально-кольорове сенсорне середовище вельми підсилює образно-емоційну рецепцію.

Серед інших камерно-інструментальних зразків творчості українських митців межі ХХ–ХХІ століть наведемо опус Вікторії Польової «Сліпа рука II» для співаючого баяну і насвистуючого терменвоксу / або віолончелі (2013), а також тріо Володимира Рунчака «Осанна – музикантам, яких немає з нами ... вже і ще» для двох саксофонів, перкусії та фортепіано (1997). Музичні партитури цих опусів заздалегідь доповнені вербальними та театральними компонентами. На відміну від попереднього прикладу з творчості Ю. Ланюка, такі елементи, згідно задуму композиторів, потребують обов'язкового виконавського оприлюднення ансамблями.

Приміром, задіяння В. Рунчаком у згаданому вище творі інших семіотичних рядів – вигуків, промовляння, шепотіння слова «осанна» –

є центруючим чинником програмно-тематичної концепції твору. Вкупі з окремими перформативними елементами, зокрема введенням епізоду гри саксофоністом одночасно на двох саксофонах (за двома пюпітрами), це створює атмосферу удаваної присутності в ансамблі четвертого виконавця – того, кого «немає з нами – вже і ще».

Таким чином, застосовані композитором семіотичні компоненти позамузичного походження набувають тут чітко керованої заданості. Вони контекстно доповнюють, розбудовують програмно-асоціативні ряди, задають емоційно-енергетичного тону та акцентовано підсилюють визначені кульмінаційні епізоди п'єси, зберігаючи при цьому субординаційні зв'язки відносно базового, домінантного музичного ряду.

Подальший рух у бік уведення сценарних принципів розвитку музичного матеріалу та використання розмаїтих прийомів виконавської театралізації у нетеатральних за своєю природою жанрах камерно-інструментальної музики розглянемо на прикладі октету Кармелли Цепколенко «Кабіна для восьми» (для флейтиста, кларнетиста, саксофоніста, перкусіоніста, піаніста, скрипаля, альтиста та віолончеліста, 2002).

Цей музичний перформанс розгортається у межах «відкритого» сценічного простору та «закритого» – чотирикутної кабіни (3 x 3 метри), змонтованої з легких металевих конструкцій. Остання символізує аксіологічні аспекти людського буття – дім, родинний затишок, інші нетлінні цінності, шлях до яких інколи буває тернистим і звивистим. І саме такий оригінальний ідейний синопсис композиції не тільки «виправдовує» доцільність перформативних ефектів його художнього втілення, але й яскраво відображає творче кредо самої авторки – повсякчас відображати «зв'язок мистецтва з життям» [225, 173], що «упредметнюється у безупинному прагненні до розширення горизонту художніх явищ» [там само].

Використаний тут засадничий принцип вільного діалогу традицій і новацій відбивається як на композиційно-функціональному рівні органології жанрових структур, так і на художньо-виконавському. Внутрішня драматургічність інтермедіального мислення Кармелли Цепколенко в цьому творі виступає об'єднуючою естетико-сисловою ланкою, що спонукає до застосування зовнішньо-театральних ефектів. Музикантів авторка перетворює на дійових осіб, які дотримуються конкретного сценарію, що передбачає не тільки виконання музичних партій, а й елементів акторської пластики – різномірного сценічно-

го руху всередині та ззовні kabіни, прийомів скульптурування тіла, театральних жестів, пантоміміки, «німої інтонації» (Б. Асаф'єв) тощо.

Це вносить значні корективи у традиційні семантико-рольові моделі ансамблевої комунікативності та переводить акцент з музичної медіа-домінанти у бік видовищно-візуальної сценічної дії. Як особисто зауважує композиторка щодо свого творчого методу, використання сценарних принципів увиразнює факт використання додаткових засобів стимуляції художньої фантазії, що концентрує програму дій, яка визначає основні структурно-семантичні, емоційно-драматургійні «вузли» композиції і є суцільно протяжною плину музики [див.: 303].

Порівняно із даним прикладом з творчості Кармелли Цепколенко, ще далі у світ *інструментального театру* занурюються Сергій Зажитько та Людмила Юріна («Waterdreams», 2001). Вони не тільки коригують усталені інструментально-виконавські ампула ансамблів, але і вводять у свої твори партії, що виконують професійні артисти немусичної спеціалізації, які «працюють» з музикантами на рівні паритетної артистично-ансамблевої взаємодії, тобто як рівноправні сценічні партнери.

Так, пошук експериментально-синтетичних, театроподібних форм вираження епатажних ідей, що інколи межує з гепенінгом чи театром абсурду, є візитівкою стилю Сергія Зажитька. Нерідко естетику абсурду в його творах підкреслює відсутність сюжету та безпосереднього зв'язку назви з контентом. Відтак, саме виявлення і розкриття прихованого, «віртуального» сенсу (тобто фактично того, чого реально немає) створює інтригуючу загадку для слухацької аудиторії та епатажний шлейф, – цього і прагне автор.

У даному контексті достатньо згадати серію «Батюків» – перформансів для різних виконавських складів, де митець не обмежується залученням лише музикантів-інструменталістів. Поряд з ними, «героями» цих умовно сюжетних («Лука Батюк» – «історія кохання» за авторською ремаркою композитора, 2001) або безсюжетних творів («Нестор Батюк» – «монолог з пританцюванням», 2000) стають актори, міми, читці, танцівники. Їх виконавські партії значно розширюють семіотичний простір камерно-інструментальних композицій, створюючи ефект поліхудожньої суміші, мовного багатоголосся.

«Мені потрібна синтетична форма для вираження своїх думок. Самої музики для цього недостатньо» [173, 264], як констатує автор,

описуючи власні інтенції щодо вибору творчого методу складання художньо-музичних композицій.

Тож, з огляду на це, зазначимо, що ансамблевий склад твору «Нестор Батюк» важко піддається однозначній жанровій та видовій типізації. Цей «монолог з пританцюванням» (для читця, бубна, скрипки, баяна, мандоліни, тромбона, епізодичного баритона та інших звуків) залишає враження екстравагантної вигадки, навмисного підкреслювання жанрово-семіотичної невизначеності, створення плутанини у багатоваріантності жанрово-видових тлумачень, виконавської несумісності. Адже паралельно з музичними, композитором вводяться семіотико-конструктивні елементи, художні засоби виразності та образності неінструментальної етимології. Йдеться про хореографічні (квазі-ритуальні, квазі-архаїчні) елементи, звуки шумового генезису, а також окремі звукові фонемі, речитації, мелодекламації, вокалізації, зокрема на реінтерпретовані рядки з вірша М. Лермонтова «Белеет парус одинокий», які постійно повторюються і чим далі, тим більше позбавляються будь-якого сенсу, оскільки подані у суперечливому, алогічному контексті.

Компонування цієї, на перший погляд, безладної «суміші» музичного та екстрамузичного семіотичного матеріалу засвідчує застосування *монтажних принципів* мислення, що хоча і порушують традиційні правила музичної композиції, але водночас надають нові художньо-комунікативні можливості. Тому, нерідко, композитори прагнуть покласти свою ідею (певну кодову інформацію) у ємну, лаконічну форму, щоби точково зафіксувати увагу аудиторії та утримувати її завдяки постійній зміні «кадрів» – майоріння різновидових семіотичних уривків. Це цілком координується з парадигмою «кліп-культури» (Е. Тоффлер) з її «короткими модульними спалахами інформації» [279, 278] і відповідного їй стилю мислення, репрезентації та сприйняття контенту.

Хоча аналіз кількісно-якісних органологічних параметрів цього твору С. Зажитька виявляє опору на камерно-інструментальну групу інструментів, дана семіотична еклектика створює видовий, естетикородовий, жанровий, а також «стилістичний дисонанс нової природи <...>, що вписується в естетику епохи постмодернізму з її некерованим змішуванням надбаного та ультрасучасного» [198, 188]. При цьому, в таких театроподібних жанрах камерно-інструментальної музики спостерігається функціонування координаційних зв'язків з тяжінням до рівноправної взаємодії семіотики музичних і позамузичних рядів, що стають принципово невіддільними, формуючи «моно-

літну» художньо-естетичну якість та строкату мультисеміотичну цілісність композицій.

Безумовно, всі ці творчі новації беруть початок із досліджуваних нами інтермедіальних вимірів логіки і поетики творчого процесу в музиці. Однак окреслений аспект народження креативних ідей на міжкультурному, міжвидовому прикордонні знаходить в камерно-ансамблевій творчості українських композиторів своє практичне виявлення не тільки у мультисеміотичних комбінаціях, де результат медіальної взаємодії як синтезу семіотичної інформації неспорідненого видового походження перебуває, так би мовити, «на видноті».

Паралельно існують й *імпліцитні* способи медіальної взаємодії, що «проростають» у *моносеміотичний* музичній тканині ансамблевих творів сучасності. Мова йде про втілення принципів *медіальної транспозиції* та *медіальної синергії* в музиці, що будуть проілюстровані на матеріалі камерно-інструментальної творчості нижче.

Так, застосування прийомів *медіальної транспозиції* вельми часто зустрічаємо в практиці української композиторської школи минулого і сьогодення. Медіальна транспозиція розуміється нами як вияв семіотичної інтерпретації, що є специфічним відтворенням за допомоги звукозображального потенціалу універсальної мови музики художньо-виражальних прийомів і засобів інших видів мистецтв. Вибудовування мовних аналогій здійснюється шляхом транскодування семіотичних структур, своєрідного ототожнення різновидових мовно-стилістичних прийомів та їх умовного «перенесення» до музично-семіотичного середовища. Це веде до опредметнення окремих просторово-пленерних, пейзажних, пластичних ефектів, риторичної експресії в музиці, а також появи цілісних музичних екфразисів на твори різних видів мистецтв.

Щодо останнього зазначимо, тут поняття «екфразису» використовуємо у традиційному розумінні його як «сателіту до проблематики інтермедіальності» [199, 291]. Йдеться про опис тих чи інших творів або явищ одного виду мистецтва мовою іншого (прямий або опосередкований, експліцитний чи імпліцитний, первинний чи вторинний опис, за класифікацією О. Яценко [327]). Таким чином, відбувається свідомий «трансвидовий переклад» (О. Колесник) – змістове «перенесення» семантики твору в інші семіотичні умови – в даному випадку, музичні, що супроводжується моделюванням синестезійних уявлень шляхом звуко-символічної імітації окремих іншовидових техніко-стильових прийомів.

У цьому разі, перебування музичного тексту у щільному паратекстуальному зв'язку з текстами-референтами інших художньо-семіотичних та образних рядів зі значною вірогідністю вказує на можливу присутність медіальної транспозиції та дозволяє розкрити її прихований семіотичний характер. Наявні паратекстуальні посилання (у назвах, епіграфах, автокоментарях) є маркерами, що декодують інтермедіальний зв'язок музичного твору з мистецькими артефактами неспоріднених мовно-знакових систем [див.: 148]. Оскільки, по-перше, вони містять певну інформаційно-художню вказівку на твори інших видів мистецтв (літератури, зображальних та незображальних видів пластичних мистецтв, театральнo-драматичного чи кіномистецтва тощо). По-друге, вони нагадують про непересічний внесок їхніх безпосередніх творців у розвиток культурно-мистецького процесу. На цій основі нерідко виникають твори-темогу у площині інтермедіальних рефлексій на тему культурно-історичної пам'яті.

Систематизація проявів паратекстуального програмування творів камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть дозволяє виокремити декілька груп їх тематико-змістової репрезентативності за принципом подвійної музично-літературної, -образотворчої, -театральнo-ігрової, -кінематографічної взаємодії.

Так, приміром, інтермедіальність музичного мислення, що виходить за межі одного виду мистецтва у інтерсеміотичну зону проекції творчих ідей, знаходить своє яскраве відображення в *літературно-музичних кореляціях*.

У доробку українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть знаходимо досить розлогу типологію «омузичених» літературних жанрів, серед яких новели, легенди, містерії тощо. Приміром, «Гірська легенда» для дуету альту і фортепіано та «Новела» для септету Євгена Станковича (обидві – 2003), «Містерія» Вікторії Польової та «Містерія І: "Агнець, закланний від створення світу"» Вадима Ларчікова (обидві – 1998, для різних квартетних складів). Також зустрічаємо посилання на певні структурні елементи літературно-драматичних жанрів. Це можна проілюструвати на прикладах таких творів, як: «Діалоги» Людмили Самодаєвої, для кларнету і фортепіано (1993) або «Діалог» для флейти і гітари Богдана Котюка (1998).

Всі ці «кросжанрові» ансамблеві п'єси для різноманітних інструментальних складів є вираженням повернення до *вербальних витоків семіозису культури* як «стартового майданчика» музичної творчості, що є основою, своєрідною «колискою» первинних ідей.

У цьому контексті, яскравим прикладом музично-літературної взаємодії можуть слугувати тут вже згадувані раніше камерно-інструментальні твори Вадима Ларчікова і Людмили Самодаєвої за мотивами словотворчості Велимира Хлебнікова та Ігоря Потоцького, а також «Соната чекання» Юрія Ланюка, що була створена під враженням символічно-парадоксального роману Оноре де Бальзака «Серафіта». Або його ж (Ю. Ланюка) камерно-інструментальний квінтет «Вузли життя, немов вузли пташиних льотів...» (2000), інспірований поезією Богдана-Ігоря Антонича, де сама назва твору є цитатою фрази поета з вірша «Скарга терну», що увійшов до поетичної збірки «Книга Лева» 1936 року видання.

Разом з тим зазначимо, що часто використання прийому ремедіації та, відповідно, паратекстуального програмування, яке налаштовує сприйняття звукової матеріальної субстанції в асоціативному зв'язку із твором іншої знакової системи, є прямою вказівкою на екфрастичний тип організації музичного тексту. Зазвичай, у назвах т. зв. «музичних екфразисів» маркери інтермедіальності є експліцитно представленими (часто і в сполученні з відповідним вербальним доповненням, образотворчим, фото- чи відео-оформленням). Таким чином, екстрамузичні компоненти незамасковано включаються в музичні, утворюючи спільний семіотичний і семантичний простір. Звісно, це відразу розкриває програмно-тематичний зв'язок із текстовим першоджерелом та декодує «цілісну, симультанно згорнуту ідею» [108, 22] ансамблевої композиції, скеровуючи увагу й уяву слухачів у потрібному напрямку.

Серед таких камерно-інструментальних композицій: «Орестея» Олександра Козаренка (за авторською ремаркою «мелодрама за трагедіями Есхіла» з однойменної тетралогії цього давньогрецького драматурга, для читця та інструментального ансамблю, 1996), «Венера у хутрі» Богдани Фроляк (за однойменною повістю Леопольда фон Захер-Мазоха, для скрипки і фортепіано, 2011), сюїта «Гуллівер» Володимира Птушкіна (за мотивами тетралогії Джонатана Свіфта, для фортепіано в 4 руки, 1995), Quasi-соната № 2 «Танці на квітах. Дюймовочка» Євгена Станковича (за казками Ганса Крістіана Андерсена, для флейти і фортепіано, 2011), а також твір-мемуару «Contra Spem Spero» Володимира Рунчака, присвячений пам'яті Лесі Українки (для квартету саксофонів, 1990) та ін.

У цьому зв'язку згадаємо, наприклад, «Шість медитацій» Володимира Зубицького для флейти і баяна (1989) за поезією Шарля Бодлера, де наприкінці композиції один з ансамблістів декламує текст

сонета «Meditatione». Відтак, як зазначають у своєму аналітичному есеї О. Антонова та І. Кудрявцева тут, «окрім композитора суб'єктом роздумів виступає і поет, причому їх позиції не суперечливі <...> чуйне вслухання в поетичну інтонацію, тонке відчуття тембрових і гармонійних фарб, органічне поєднання емоціонального та інтелектуального підходу до реалізації художнього задуму. Зазначені якості музики "Медитацій" резонують багатозначній символіці вірша Бодлера і, безумовно, доречні в рамках камерно-ансамблевого жанру» [8, 148–153].

В подібних композиціях, як бачимо, дуже часто автори образно «занурюються» у медитативні пласти. Особливо у тих творах, які концептуально ґрунтуються на ідеях сакрального пошуку, зокрема, у вимірах культури християнського світу (зокрема, духовної практики ісихазму) або східної філософії та філософської лірики сучасних і прадавніх текстів (наприклад, суфійського вчення, китайських чи індійських філософських традицій, давньоіранських міфів, мінімалістської японської поезії «танку», «хайку» тощо). Серед таких творів музично-філософський есеї Вадима Ларчікова «Фуекі-Рюко. Хайку І» для двох віолончелей (2004), опус Марини Денисенко «Найдовша сутра» для фортепіано, струнних і ударних (1991) та ін.

Ще далі у *світ міфопоетики* йде композиторка В. Польова, створюючи «Simurg-Quintet» для 2-х скрипок, альту, віолончелі та фортепіано (2000) на літературно-філософській платформі з давньоперсидських міфів про Симурга (у слов'янській традиції – Семаргла) – поліморфної істоти, що «мешкає на гілках дерева життя та злітає до людей для допомоги, зцілення чи пророцтва» [232]. За однією з легенд, «цар птахів Симург губить у центрі Китаю чудове перо і птахи, яким набридло розбрати і війни, вирішують відшукати його, щоби віднайти мир у собі і навкруги себе. <...> Сім садів-долин, які повинні перетнути птахи, пов'язані із сімома станами, які людина, відповідно вченню суфіїв, повинна подолати у собі для пізнання істинної природи Бога» [там само].

Тож, зважаючи на наявність даної філософської підоснови, символічне послання «Simurg-Quintet», на нашу думку, можна інтерпретувати як своєрідний заклик до виходу за межі «дурного кола» нескінченного розбрату та суєти життя, повернення до сакральних витоків світоустрою, очищення через духовне зусилля, досягнення катарсису через анагогіку музики.

Медитативна атмосфера цієї композиції майстерно передана авторкою завдяки опорі на нетиповий «апроцесуальний тип драматургії» (Л. Зима), де немає звичного мотивно-тематичного, контрастно-розробкового розгортання музичного матеріалу, а превалює сонорна статика, специфічна гармонійна багат шаровість звукових комплексів, протяжні фермати, що надають відчуття зависання у повітрі, просторовості. Саме завдяки відсутності розвитку, іконічній презентації музичної думки, яка схоплена одразу і протягом композиції лише «підсвічується» мерехтінням звукових відблисків, «оповідання» прадавніх міфів переходить у зображальну площину філософської споглядальності – рефлексій на ці уявні музичні «картини».

Зазначене підтверджує гіпотезу О. Кодьєвої про універсальність зображального начала у загальних процесах культуротворення за принципом розподілу балансу змістовно-усталеного та змістовно-динамічного зображального і виражального у різновидових художніх структурах [див.: 117].

Схожі аналогії викликає і квінтет Олександра Щетинського «Шлях до медитації» для флейти, кларнету, скрипки, віолончелі та фортепіано (1990). Або згадаємо деякі камерно-інструментальні композиції Євгена Станковича. Приміром, його тріо «Квітучий сад... і яблука, що падають у воду» (1996 р.) та секстети «Що сталося в тиші після відлуння» (1993 р.) і «Міражі...» (2014 р.). Всі ці твори підсвідомо асоціюються зі східною філософією, дзен-буддистським медитативним спогляданням – своєрідним «настроєм "неборотьби", "дзен" – поворотом у мистецтві» [182, 8], як пише про подібний рецептивний феномен Н. Маньковська.

Безумовно, такі філософсько-естетичні рефлексії в руслі когнітивної інтерпретації імпліцитного змісту музичних творів та циклів концертних програм починається там, де піддаються сумніву тези про суцільну механістичність, формальність та формульність професійної музичної творчості (за Є. Соколовим). Подібна «репрезентуюча смислова основа» (В. Москаленко) розкриває прагнення авторів доторкнутись до універсальї культури, «вічних», вже канонічних образів і тем, апелюючи до структур свідомості реципієнта не стільки через емоційно-чуттєве, скільки через естетико-інтелектуальне переживання. Саме тут, в цих смислових каналах та механізмах естетичного пізнання та філософії музики і починається «зона проєкції істинної, глибинної Музики, що несе в собі гармонію сфер і кайрос історії» [257, 165].

Введення подібних змістово-образних паралелей нерідко конкретизується авторами у маркерах інтермедіальності, пов'язаними із творами або мотивами зображальних і незображальних видів і жанрів пластичних мистецтв. Так, доволі розповсюдженими в камерно-інструментальній музиці українських митців є *художньо-естетичні рефлексії* на теми образотворчих картин, ескізів, фресок, фотозображень, архітектурних ансамблів.

У цьому контексті наведемо такі композиції, як: «Фрески» для контрабасу і фортепіано Ярослава Верещагіна, «Крізь кристали готичної мозаїки» Юлії Гомельської для флейти / альтової флейти, віолончелі і фортепіано (2006). В ансамблевій творчості українських митців знаходимо також оригінальні кросжанрові музично-зображальні паралелі. Серед них, приміром, «Пейзажі» для духового квінтету Марини Денисенко (2007), «Диптих» для струнного квартету Мирослава Скорика (1993) або музичні картини Володимира Губи, який оповідає про сумні події з історії життя українського народу в ансамблевому творі «Вісім трагічних картин українського голодомору» (1991).

Одночасно, вектор конкретної програмності представлено в камерно-інструментальній музиці таких авторів, як Леся Дичко, яка розмірковує над творчістю українських художників, що відображається у композиції «Фрески» за картинами Катерини Білокур (у 2-х зошитах, для скрипки та органу, 1986). Крім того, справжні музичні рефлексії-екфразиси на полотна Мікалоюса Чюрльоніса презентує у своїй ансамблевій творчості Асматі Чібалашвілі. Кожна з частин її «Трисонати» (2004) написана за однойменними картинами цього литовського художника: «Соната зірок» (для віолончелі та фортепіано), «Соната сонця» (для флейти і фортепіано), «Соната пірамід» (для флейти, віолончелі та фортепіано).

Натхнення у картинах на євангельські сюжети знаходить Людмила Самодаєва. Приміром, наведемо її музичний екфразис на полотні славетного митця епохи іспанського Ренесансу – «Апостоли Петро та Павло. Три етюдії на картину Ель Греко» для двох фаготів і фортепіано (2001). Своєрідні «відгуки» на події, що сколихнули людство, у перехрещеннях з біблійними мотивами і пророцтвами надає Вадим Ларчіков. Його ансамблева композиція для баяну, фортепіано та віолончелі «Серпнева П'єта» (2003) своєю символічною назвою резонує із «П'єтою» – іконографічним зображенням епізоду Оплакування дівочою Марією Христа, що неодноразово знаходив своє відображення у творчості італійських і нідерландських живописців, таких як Міке-

ланджело, Тіціан, Рогір ван дер Вейден, Вінсент ван Гог. У цьому камерно-інструментальному творі, що складається з двох частин: I. «Нерухоми́й крик білої чайки над зруйнованим мостом на атолі Бікіні» та II. «Натюрморт з ядерним розп'яттям, після дезінтеграції постійності пам'яті (Miserere, Domine!)», автор одразу ж у назві (як твору, так і його розділів) задає концептуальний вектор зображальності – ніби «застиглого» часу, одномоментного «зліпку», єдиного трагічного кадру, що передає його музика.

Разом з тим, у вимір потрійних філософсько-художньо-музичних паралелей занурюється Святослав Крутиков – митець різнобічного обдарування, композитор і художник, який захоплюється східною філософією та нерідко втілює свої творчі ідеї в музичній і живописній палітрі, водночас. Приміром, в його камерно-інструментальній музиці доволі часто зустрічаємо своєрідні автоекфрастичні описи його ж власних картин. Як зазначає сам митець: «семантика моїх мініатюр (втім, відтепер і великих робіт) свідчить про мій інтерес до спільного між Українським та Східним. Цикл "Зупинки на шляху в чотирьох молитвах" (4 частини музики та, відповідно, 4 великі картини) є для мене особистим віддзеркаленням суфійської сфери, яка вельми привабила мене в традиції Мусульманській, та сфери Тибетсько-Буддистській» [158, 1]. Йдеться про твір для квартету флейт і альт-саксофону (1996), що складається з програмних частин: «Під Деревом», «Біля води», «Перед Ворітьми», «Останнє», яким відповідають однойменні картини з тематичного циклу С. Крутикова, що найчастіше спільно експонуються і виконуються.

Надалі, аналізуючи камерно-інструментальну музику українських митців кінця ХХ – початку ХХІ століть, зазначимо, що вельми цікавими нам видаються й творчі експерименти в галузі *музично-театральних перехрещень*.

Як приклад, наведемо такі зразки з фортепіанно-дуетної творчості Володимира Птушкіна, як «Віндзорські пустунки» (2001) та «Міщанин у дворянстві» (2000), що є сюїтами з музики до комедій Уільяма Шекспіра та Жана-Батіста Мольєра. Така зацікавленість композитора театральніми ігровими модусами художньої творчості та їх експлікації у камерно-інструментальному жанрі об'єктивно впливає з характеру його багаторічної діяльності в Харківському державному академічному російському драматичному театрі ім. О. С. Пушкіна на посаді керівника музичної частини, що безумовно наклало

певний «відбиток» на спрямування творчо-музичних прагнень Володимира Птушкіна цього періоду.

Так, детально аналізуючи ансамблевий твір «Піднесене та земне» (1999) – авторської транскрипції для двоклавірного дуету музики, створеної для заключної сцени драматичного спектаклю за п'єсою Григорія Горіна «Королівські ігри», І. Седюк зазначає, що тут Володимир Птушкін «здіяв такі ігрові прийоми, як обмін репліками, зміна рольових функцій партнерів, співставлення різних типів висловлювання, <...> композитор трактує ансамблістів як рівноправних "дієвих осіб" виконавського процесу. При цьому автор точно вибудовує стратегію їх взаємовідносин: від самоцінності кожної з партій, через почергове висування одного або іншого в ролі ведучого, до злиття їх в єдиному емоційному висловлюванні» [256, 252].

На нашу думку, цей «вихід» за межі дещо прикладних функцій первинної версії музики для театральних вистав у сферу її автономного побутування у камерно-інструментальному жанрі сюїти значно подовжив і урізноманітнив «життя» цього мистецького артефакту, що, оповитий новими «обертонами», має змогу паралельного функціонування на розмаїтих концертних майданчиках, безвідносно до наявності чи відсутності в репертуарі драматичного театру п'єси разом із належним до неї музичним супроводом.

Схожі випадки подвійного варіантно-жанрового і соціокультурного існування музичних композицій зустрічаємо також і у сфері *кіно-музичних кореляцій*. Прикладом цього виступають «Шепотіння і крики» для баяну і фортепіано Альони Томльонової (за однойменною бергманівською кінокартиною, 2012), кіно-п'єси Людмили Самодаєвої «Мій Гоголь» для скрипаля і баяніста з перкусією (2003) та «Esta vida multicolora» для скрипки, акордеона і фортепіано (2009), музика яких володіє повноцінними семантичними функціями, що дозволяють виконувати її самостійно, без відео-ряду як екфразу на відповідну кіно-роботу.

Подібні ідейно-сміслові рішення, закладені у вищеназваних творах та їх різножанрових, зокрема й екфрастичних версіях літературних, літературно-сценарних, образотворчих, кінематографічних композицій, «є свідченням безперервного культурного буття мистецького твору, навколо якого створюється "ореол" сенсів та спільне смислове поле для діалогу з іншими артефактами культури» [120, 206]. Це надає «другого дихання», відроджує, продовжує культурно-мистецьке буття відомих творів, їх сюжетів та героїв у іншовидовому семіотичному сере-

довищі за новітніх умов постсучасного творення, інтерпретації та рецепції, а отже, слугує налагодженню неперервності культурно-асоціативних (memory) зв'язків.

Разом з тим, не можемо оминати цікаві приклади *топоекфрас-тичного опису* мовою музичного мистецтва певних природних або рукотворних об'єктів і явищ (як реально існуючих, так і вигаданих прототипів).

Приміром, «зримі» топонімічні образи природних ландшафтів, культурних об'єктів і традицій оспівує Кіра Майденберг-Тодорова у своєму «Триптиху» (I. «Пустеля», II. «Стіна плачу», III. «Свято дощу»), для кларнету, віолончелі і фортепіано, 2008). Явища природної дійсності змальовує Асматі Чібалашвілі («Тиша морських хвиль» для кларнету і фортепіано, 2005). Серед інших подібних композицій згадаємо дует «Мелодія блакитного неба» Оксани Герасименко (для флейти Пана / або флейти і бандури, 1998) чи флейтове тріо «Flauti Marini» Марини Денисенко (укр. «Морські флейти», 1993), інші програмні опуси цієї ж авторки – «Колір піску» для кларнету і фортепіано, «У хмарах» для гобою та фортепіано.

Також неможливо обійти увагою «Сонату Pastorale» для дуету альту з фортепіано Богдани Фроляк (1994) або ж знану фортепіанно-дуетну п'єсу «Прадавні гірські танці Верховини» Євгена Станковича (2002). В цих опусах, закладена композиторами програмність загального типу спрямовує до відтворення візуальних ефектів «пейзажності», «плернерності», «просторовості» в музичному звукописі, подекуди, і «модусів виконавської дансантиності» [320, 99] у втіленні танцювальних образів тощо.

Справжня «музична географія» постає у «Бразиліані II» для кларнету і фортепіано Олександра Левковича (2001) та ансамблевих творах Оксани Герасименко – «Каталонському рондо» для бандури та гітари (1990) і «Портреті Парижу» для бандури, флейти Пана / флейти, дзвонів та струнного квартету (1990).

У цьому зв'язку також згадаємо кіно-п'єсу Людмили Самодаєвої «La Venta» для ансамблю альту і перкусії (2009), яка була інспірована кількарічним перебуванням композиторки у Мексиці (м. Вільєрмоса). Тут знайшли своє звукообразне відбиття враження від однойменного доісторичного архітектурного комплексу, культового міста – центру ольмекської культури (штат Табаско), в основі планування пірамід та інших культових споруд якого покладено принцип осьової симетрії з відхиленням під певним кутом та орієнтуванням на сторони світу.

Наступна відома композиція Євгена Станковича «Рудий ліс» для скрипки, віолончелі та фортепіано (1992), яка написана на вшанування пам'яті Чорнобильської катастрофи, вимальовує страшну картину винищення всього живого – «антропоморфний пейзаж» (за класифікацією О. Ущипівської [285]). Аналізуючи партитуру цього твору, П. Довгань зазначає, що навіть стиль писемної фіксації музики перегукується з графічною технікою малювання (принцип чорно-білого контрасту ліній, дрібних штрихів, плям, крапок), що то набирають, то втрачають чіткість своїх контурів [71, 145]. Так само, як і музика цього тріо є лаконічною та, одночасно, насиченою багатьма контрастними деталями. А саме, мінливим тональним та атональним звучанням, хаотичною мішаниною і прозорістю голосів, чітою ритмізацією та відсутністю метру, механістичністю та асинхронністю руху, динамічною напругою і мовчанням, що повсякчас узгоджуються з авторськими ремарками («мертвий пейзаж», «катастрофа», «гра зі смертю», «потойбічна тиша», «спустошена земля»), які наочно скеровують у потрібне музично-драматичне русло. Згадаємо авторський епіграф: «Від жахливої радіації після Чорнобильської трагедії ліс навколо став рудим».

Таким чином, у наведених вище музичних композиціях відбувається умовне «перенесення» просторових топонімічних картин у перцептуальну музичну площину за допомоги прийомів пейзажного звукописання (артикуляційних, тембральних, фактурних, динамічних, агогічних, педальних тощо). Їх виконавське відтворення у процесі інтерпретації викликає доволі деталізовані синестезійні візуально-просторові асоціації. У результаті на віртуальному стику міжчуттєвої мовно-виражальної взаємодії виникає інтермедіальний ефект, коли реципієнт, залежно від поставлених художніх завдань, немов би «починає "бачити повітря"» [72, 5], відчувати «атмосферу» змальованих об'єктів.

Тож, як показує наш попередній аналіз, дослідження способів паратекстуального програмування композицій камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть дозволило, з одного боку, увиразнити конкретні тематичні напрямки репрезентації в музиці художніх образів (сюжетів, тем, мотивів) з творів неспоріднених видів мистецтв. А з іншого, – констатувати наявність міжмистецької взаємодії не тільки на змістовому, але й на мовно-виражальному рівнях, що реалізується за допомоги впровадження прийомів медіальної транспозиції, а саме семіотичного транскодування як специфічної інтерпретації мовою музики семантичних і

структурних «кліше» риторичної, зображальної, просторової, пластичної, театральної-ігрової експресії тощо, що нерідко також увиразнюється у музичних екфразисах (топоекфразисах).

Окрім філософсько-естетичних факторів, образно-тематичних інтенцій творчості та звуковиражальних особливостей музичної мови, що пов'язані з явищем медіальної транспозиції, розуміння феномену інтермедіальності значно поглиблює застосування принципів *медіальної синергії*. Тут відбувається впровадження технічних елементів і прийомів структурування музичного тексту за законами семіотики інших медіа. У такий спосіб здійснюється семіотичне «перекодування» універсальної мови музичного мистецтва за допомоги іншовидових семіотичних кодів або імплементації композиційних та конструктивних ознак текстів неспоріднених художньо-семіотичних та образних рядів.

В окресленому вище контексті цікавими є приклади використання *інтермедіальних монограм*, де інтонаційно-стильові формули різних епох чи авторські мовностильові коди подані у вельми інтелектуалізованій формі – через *іконічні* чи *лінгвістичні* моделі. Монограми нерідко використовуються у постлюдійних творах-метогу, присвячених пам'яті видатних митців, або слугують особистісними знаками, немовби своєрідними автографами композиторів у власних музичних текстах, подібно до підпису художника на полотні.

До них можна зарахувати своєрідні звукові «емблеми» (риторичні фігури, звуко-символи), приміром, т. зв. барокові «мотиви хреста» типу «ВАСН», зашифровані у зчепленнях малих секунд (наприклад, у Скрипковій сонаті № 2 Мирослава Скорика, 1991) або монограми-«ономафонії» за термінологією О. Сурмінової (від грец. «*онома*» – ім'я, «*рhone*» – звук). Останні складаються з особливим чином озвучених ініціалів або повних прізвищ композиторів минулого і сьогодення, що за своєю суттю є інтермедіальним перекодуванням – «транскрипцією імені (як деякого вербального тексту) в систему музичних знаків, коли літера відповідає тону певної висоти» [272, 286].

У цьому зв'язку пригадаємо автобіографічну монограму Бориса Лятошинського – «АВ» латиною, що у літерній нотації відповідає звукам ля та сі-бемоль, або монограму його дружини Маргарити Царевич – «С(Cis)D» (звуки до, до дієз, ре), проявлені у його Сонаті для скрипки і фортепіано, Тріо № 1 для віолончелі, скрипки і фортепіано та багатьох інших сольних і ансамблевих творах. Ці музичні аббревіатури, які ми тлумачимо як вияв інтермедіальності в музиці, дослідни-

ця стильових вимірів творчості композитора Є. Харченко схильна розглядати як вираження «інтертекстуального взаємопроникнення вербального тексту імені та звукового вислову музичного твору» [295, 81]. Адже вона акцентує увагу не на питаннях семіотичного перекодування, а саме на стійкій музично-інтонаційній складовій цих мотивів-символів, що «мігрують» з одного твору Б. Лятошинського в інший.

Серед сучасних українських композиторів інтермедіальні монограми застосовує у своїй творчості Євген Федорович Станкович. Три секунди «EFEs» є закодованими ініціалами повного імені композитора (ініціали ЄФС = EFEs у літерній нотації, що відповідають звукам мі, фа, мі-бемоль). Оскільки ця монограма складається з усталених лейтінтервалів, лейтінтонацій, вона, окрім інтермедіального навантаження, одночасно є проявом ніби внутрішньої «інтертекстуальності», що стає одним із факторів формування стійкої інтонаційної єдності авторського стилю.

На нашу думку, притаманне окремим творам камерно-інструментального мистецтва подібне поєднання інтермедіальної та інтертекстуальної поетики творчої свідомості виявляє нові семіотичні та семантичні аспекти взаємообумовленості функціонування даних феноменів у музиці. Адже повторюваність «іменних» авторських монограм, як певних «ключових слів», своєрідних мистецьких «автографів», впливає на виникнення упізнаваного мовно-інтонаційного комплексу, що повсякчас актуалізуються в різножанровому композиторському доробку.

Інший тип синергійних інтермедіальних зв'язків – *музично-літературний* – знаходимо у творах «Голос» (2005) Вікторії Польової та «Епітафія маркізу де Саду» (1996) Сергія Зажитька (обидва для дуету віолончелей). У першому випадку побудова музичної композиції здійснюється за літературним принципом строфічності, де канонічний вірш святого Сілуана «став не проявленою, але реальною основою як форми композиції <...>, так і інтонаційного матеріалу партії Першої віолончелі, що ніби виспіває текст молитви» [274, 138]. Відтак, «один вид мистецтва стає референтом у тексті іншого» [35, 102], продовжуючи функціонувати за генетично притаманними йому законами, але у нових семіотичних умовах.

А у другому, навпаки – семіотична організація вербального тексту представлена засобами музичної поліфонії. І саме на цьому репрезентованому прикладі з камерно-інструментальної творчості сучасних

українських авторів, де спостерігаємо втілення принципів інтермедіальності, але у її дзеркальному вираженні, ніби у «зворотньому відображенні», пропонуємо зупинитися детальніше.

Композиція «Епітафія маркізу де Саду» (1996) є яскравим зразком постмодерністського епатажу та екстатички, які є улюбленою формою творчого самовираження одного з найвинахідливіших перформерів української музики – Сергія Зажитька. Тут, завдяки прийому скерованого паратекстуального програмування назви композиції, автор асоціативно зміщує вектор слухацького сприйняття іманентного музичного матеріалу до рефлексій на теми з літературної спадщини славнозвісного маркіза де Сада, чим домагається потрібного йому результату від впливу на перцептивні структури музично-естетичної свідомості слухачів.

Значно підсилює цей ефект введення у твір інтермедіальної вербально-музичної «передмови», коли виконавці – дует віолончелістів, – у незвичний спосіб, а саме двоголосним каноном зачитують фрагмент заповіту маркіза (від 30.01.1806 р.): «Коли могила буде зарита, на ній повинні бути посіяні жолуді так, щоби врешті-решт цей майданчик над могилою, знову прихований чагарниками, залишився би таким, яким він і був, та сліди моєї могили цілковито зникли би під загальною поверхнею ґрунту, оскільки я тішуся надією, що й ім'я моє зітреється із пам'яті людей».

Таким чином, у творі Сергія Зажитька використовується семіотичний прийом організації літературного тексту за допомоги музичного техніко-композиційного поліфонічного прийому двоголосної канонічної імітації, коли голос утворює контрапункт сам до себе. Оскільки дана смислопороджуюча інтермедіальна преамбула не накладається на нотну партитуру, вона може бути випущена під час виконання. Проте це значно спрощує і, навіть, може спотворити інтерпретаційну версію осягнення закладеної суті, а, відповідно, й зруйнувати семіотичну і художньо-естетичну цілісність композиції. Відтак, тільки за умов оприлюднення наявного вербального вступу (перед безпосереднім звучанням самої партитури) розкривається головне послання автора композиції, який за допомоги засобів інтермедіальності намагався втілити ідею дзен-буддистського ставлення до смерті – рівності всіх перед її обличчям та прагнення до повного забуття.

Примітним є те, що інтермедіальні проєкції не вичерпуються «перекодуванням» художньої мови видів мистецтв, а переходять у площину *кореляцій мистецьких і немистецьких знакових систем*, на-

приклад, музики та розмаїтих технічно-інформаційних кодів, зокрема і фундаментальних наук.

Серед таких проявів медіальної синергії в ансамблевій творчості українських композиторів яскравим прикладом «конструювання» текстів музичних композицій за *математично-числовою логікою* і *графікою геометричних побудов* слугує твір Кармелли Цепколенко «Блукання в просторі трикутника» («Wandering in the Space of Triangle») для ансамблю маримби, скрипки, альту та віолончелі (1994).

За відсутності усталених схем нотного запису новітньої музики, тут фантазія композиторки отримує практично безмежну свободу мистецького креативу. Своє вираження це знаходить в оригінальній графіці оформлення рукопису, за якою музичний матеріал розподілений між партіями ансамбістів особливим чином – таким, що дозволяє з'єднати лініями окремі його сегменти у видимі трикутники різних типів: рівно- та різносторонніх, дрібних та великих за площею і периметром, розмаїтих за параметрами гостроти своїх кутів, розташованих нарізно і групами, звичайних та перевернутих основою догори, у т.ч. і складнозмодельованих, коли площа одного трикутника, що займає ледь не третину нотного аркуша, ділиться бісектрисами на декілька менших трикутників тощо.

Така експериментальна нотна графіка з перенесення принципів геометрії у інші семіотичні умови – нотномузичні, викликає не тільки зорові враження та синестетичні, звукообразні асоціації. У просторі між кутами окреслених авторкою геометричних фігур виникає певне коло широких інтервалів і саме їх повторюваність формує інтонаційно-модульну схему композиції, що є виявом синергійних якостей апробованих тут принципів медіальної взаємодії. Естетика геометричних форм також час від часу скеровує динамічний план композиції, викликаючи відчуття наростання емоційної напруги або її згасання, коли розширення трикутника від гострого кута однієї з його вершин (що візуально нагадує знак *crescendo*) синхронізується зі збільшенням динаміки звучання, і навпаки. Тут, знаходимо часткові аналогії з принципами фрактальної геометрії, де шляхом багаторазової експлікації однієї початкової ланки (приміром, у формі трикутника) можна розгортати простір до нескінченності, а потім у зворотний спосіб його згорнути, «стиснути» назад до вихідної точки.

Символіка чисел, що семіотично впливає на структурно-композиційні чинники, регулює і розподіл внутрішньо-ансамблевої рольової взаємодії. За авторським сценарієм, один із учасників квар-

тету виходить з «гри», коли в уявному просторі трикутника перебувають три інші ансамблісти. Значного концептуально-сміслового навантаження набуває також і розташування геометричних фігур на просторовій «мапі» нотного аркуша, що провокує виконавців на віднайдження та інтерпретацію закодованих Кармелою Цепколенко смислових послань. Так, спрямованість трикутників вгору чи вниз наштовхує на осягнення магічної символіки пірамідальної форми – тяжіння до божественного чи земного, стану надії чи безвиході тощо.

Відтак, це «блукання» у візуальному, інтонаційно-акустичному та концепційно-смісловому просторі трикутників нагадує дослідницьку гру, «розумовий експеримент» [171, 131], головоломку, щоразу змушуючи ансамблістів у ході студіювання твору, особливо герменевтичного осягнення і трансляції його змісту, уважно стежити за графікою нотного малюнку, аналізувати, співвідносити, усвідомлювати вплив числової символіки трійки і трикутника на загальні семіотичні та естетико-сміслові принципи побудови даної композиції.

Серед інших специфічних проявів інтермедіальності відзначимо те, що медіальній синергії також піддаються мовно-знакові коди музики у *перехрещеннях із семіотичними комплексами ігрових, соматичних, психологічних*, інших «текстів» і кодів культури у всьому їх розмаїтті.

Для ілюстрації *музично-ігрових* інтермедіальних кореляцій звернемось до семіологічного аналізу циклу «Гра в карти» Кармелли Цепколенко, що складається з трьох п'єс (сольної та ансамблевих) для різних інструментальних складів: «Нічний преферанс – Гра в карти № 3» (1991), «Вечірній пасьянс – Гра в карти № 2» (1991), «Флеш рояль – Гра в карти № 1» (1992).

Оригінальні назви цих композицій «натякають» на змістовий вектор моделювання автором їх програмно-естетичної цілісності на основі представлених інтерпретативних версій карткових ігор: «преферанс», «пасьянс», «покер». Однак у процесі аналізу виявляється, що йдеться не тільки про віртуально-асоціативну екстраполяцію, а реальне семіотичне перенесення конкретних формул карткових ігор в «ігровий простір» музичних композицій. Цілком наочно це простежується на структурному рівні моделювання творів за кількісною чисельністю учасників-ансамблістів, логікою гри за певною стратегією, етапами, правилами та комбінаціями мастей, як знаково-сміслових структур.

Так, у п'єсі «Нічний преферанс – Гра в карти № 3» (для квартету флейти / або кларнета, перкусії, органу / або фортепіано та віолончелі) авторка, відштовхуючись від ідеї карткової гри як світської розваги, підіймається на рівень філософського осмислення значення гри й випадку в житті людини. Підкреслюючи яскраву видовищно-театралізовану складову цієї композиції, професорка О. Берегова разом з тим зазначає, що «на цілісному драматургічному рівні твору процес гри, майстерно відтворений композиторкою, включає всі її атрибути, виведені ще Й. Гейзінгою: свідоме перебування гравців поза "звичайним життям", в інших часових і просторових межах відповідно до встановлених правил, вступ у гру в певному порядку; повторюваність і чергування – одна з найістотніших властивостей гри, що на музичному рівні виявляється в постійному поверненні до рефрену – теми "роздачі карт"; елемент напруги, який в азартній грі сягає апогею. Герой твору К. Цепколенко, котрий вирішив грати по-крупному, не витримує цієї напруги, відбувається руйнація, ломка людської індивідуальності» [28, 123].

Майже впритул наблизилися до виявлення феномену інтермедіальності в цій музиці й інші науковці – Б. Сюта, А. Васильєва, М. Перепелиця, С. Мар'єнко, які у різних аспектах (з позицій парамузикознавства, специфіки репрезентації карткових ігор в мистецтві, феномену «подвійної театральності» в інструментальній музиці) виявляли дослідницький інтерес до п'єс з циклу «Гра в карти».

Як відмічає дослідниця і виконавиця фортепіанних партій багатьох творів Цепколенко – Марина Перепелиця, композиторка в своєму творі ніби «озвучує» різновид карткової гри та відтворює: 1) її засадничі особливості («преферанс учотирьох» – квартетний виконавський склад, просторове розташування учасників на сцені регламентується партитурою); 2) логіку гри за визначеною кількісною структурою (гра трьох учасників, четвертий «на прикупці» – трьом виконавцям доручені основні партії, а четвертому допоміжна); 3) правила і стратегію преферансу (всі етапи гри: 9 підходів здавання карт та «гри в мізер» відповідають 10 розділам твору, відтворення переходів від одного гравця до іншого, комбінації карт забезпечується системою лейттембрів, лейтмотивів карткових мастей, використанням специфічних прийомів і вигуків з картярського сленгу – «pass», «miser») тощо [225, 96–101].

На нашу думку, все це вказує на інтермедіальний вектор розвитку семіотики музичного матеріалу, що забезпечується шляхом «за-

шифрованого» введення в знакову систему музичного мистецтва структурно-алгоритмічних кодів, функцій і прийомів інших медіа, одним з яких в даному випадку виступає семіотичний код мистецтва карткової гри. Таким чином, у процесі синергії різних медіа постає нова конструктивна і смислова якість художньо-семіотичної цілісності композиції.

Подальший семіологічний аналіз з позицій теорії інтермедіальності творів камерно-інструментальної творчості сучасних українських композиторів виявляє досить неочікувані приклади медіальної синергії в музиці – музично-соматичного характеру, що можна проілюструвати на прикладі твору Святослава Луньова «Ехолалія» для ансамблю двох віолончелей (1997), назва якого є не випадковою і симптоматичною. Вона містить «зашифроване» посилання на базові формотворчі вектори композиції – концептуальний і, що важливо, семіотичний, які доповнюють один одного та узгоджено спрямовують як драматургію, так і техніко-конструктивну реалізацію авторського задуму в обране знаково-смислове русло.

Мова йде про етимологію терміну «ехолалія», що вказує на один з симптомів психічних захворювань людини, який впливає на її комунікативні здібності, або ж на природний наслідувальний рефлекс перехідного періоду становлення мовленнєвих функцій у дітей раннього віку. У обох випадках відбувається «луноподібне», неконтрольоване, одноманітне повторення слів або імітація звуків, почутих з різних оточуючих джерел (наприклад, чужих висловлювань, звуків з реального життя, кінофільмів, пісень тощо).

На музично-семіотичному рівні цей репетитивний принцип, що нагадує стилістичний принцип ампліфікації, знаходить своє відбиття у мотивному розвитку та ритмічному малюнку композиції Святослава Луньова, що проходить крізь партитуру всієї п'єси. Тут із «відлуння» початкового переривчатого музично-звукового матеріалу, немов із уявного «інтонаційного словника» (Б. Асаф'єв) музичної мови, виринають окремі звукосполучення, які поступово об'єднуються у музичні мотиви, фрази, речення і, у підсумку, виразні мелодичні лінії.

На нашу думку, саме висвітлення аспектів становлення, структурування, творення – символічного шляху зародження вербальної мови, музичної мови і тексту – стало ідейною підосновою цього камерно-інструментального твору. Вона і стимулювала появу такого досить незвичного композиторського рішення – *медіального резонансу соматичних і мистецьких кодів* у естетичній, семантичній та се-

міотичній площині їх перетину, що постулює тісний взаємозв'язок мистецтва та буденного життя.

«Чому люди займаються музикою? – замислюється Святослав Луньов і дає відповідь на це риторичне питання. – Деякі займаються нею від безвиході – напевно це я. <...> Музика вже є. Тільки її треба записати. Тому, звичайно ж, неважливо хто її записав. Головне – залишити цей текст», – так розмірковує композитор у короткометражному фільмі Артема Беркалова «Людина – композитор» (Київ, 2013 р.) [30]. І, згідно з наведеним фрагментом з роздумів композитора над цією (як видається надзвичайно актуальною для нього) темою, цілком можна припустити, що покладена в основу «Ехолалії» ідея отримала своє логічне продовження у композиції «Евфонія» для скрипки, альту і віолончелі (2000). Тут також розвивається тема повторюваності мовленнєво-звукових, інтонаційних комплексів, але осмислюється у іншому ракурсі – пошуку в цих гармонійних сполученнях особливої милозвучності та фонічної краси.

Відтак, у підсумку зазначимо, що наприкінці ХХ – початку ХХІ століть у творах української камерно-інструментальної музики спостерігається *взаємодія різних семіотичних кодів* художніх і нехудожніх знакових систем на засадах синтезу / транспозиції / синергії конструктивних елементів, художніх засобів виразності, образності та принципів сенсоутворення різних медіа. Зближення та взаємозбагачення семіотики мистецьких, технічних, ігрових, соматичних, психологічних кодів і текстів культури призводить до виникнення багатомісних, складноструктурованих, полісеміотичних творів з «нарощеним» смисловим потенціалом.

У семіологічному дискурсі культури постмодернізму таке розширення багатоманітності музичного простору окреслює спрямованість еволюції камерно-інструментального мистецтва України. Інтермедіальні вектори його розвитку актуалізують функціонування численних, зокрема і нетипових, проєкцій інтерсеміотичних діалогічних зв'язків у просторі ансамблевих композицій. Це, відповідно, вимагає розробки новітніх інтерпретаційних схем їх осягнення та, в цілому, веде до трансформації естетико-герменевтичної концепції сучасного камерно-інструментального виконавства.

РОЗДІЛ 4

ЕСТЕТИКА АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА В КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ УКРАЇНИ НА ПОРУБІЖЖІ ХХ – ХХІ СТОЛІТЬ

4.1. Мізансценічні принципи моделювання естетосфери і топосфери простору ансамблевої комунікації в концертно-фестивальній практиці України

Протягом розвитку камерно-ансамблевої музичної культури креативність індивідуально-творчого композиторського та виконавського самовираження стимулює динамічні перетворення віртуальних моделей «звукового», «художнього», «виконавського», «слухацького», «ансамблевого» простору [див.: 231] комунікативно-ігрової взаємодії. Це безпосередньо пов'язано з трансформацією конкретних параметрів фізичного середовища, в якому здійснюються акти музично-виконавської презентації та соціокультурної рецепції творів камерно-інструментального мистецтва.

Оскільки «архітектура створює, організовує середовище для сприйняття камерно-ансамблевого виконавства і, водночас, сама є тим середовищем» [246, 13], а «ансамблеве музикування, як і будь-який спільний творчий акт, має безліч мобільних елементів, що потребують певної корекції в залежності від умов виконання» [228, 359], на сучасному етапі зміни «просторових кодів» (В. Чертов) сприяють еволюції основних принципів як внутрішньо-ансамблевої, так і зовнішньої комунікації зі слухацькою аудиторією.

Відтак, зважаючи на актуальність потреби осмислення впливу, що спричиняє просторово-акустичні трансформації, своєчасним видається проведення досліджень процесів семіотизації, естетизації та окультурення простору художньо-мистецької взаємодії. Особливо, враховуючи те, що апробовані в сучасній українській концертно-фестивальній діяльності концепції просторового моделювання окремих мистецьких проектів носять як традиційний, так і цілеспрямовано-експериментальний характер. Все це надає значного імпульсу еволюції виконавських форм і змістів камерно-інструментального мистецтва [див.: 144].

На сьогодні в музично-виконавській практиці України стійкою залишається тенденція культивування нормативної мізансценічної

моделі ансамблевої комунікації, що походить від традицій салонного і домашнього музикування. У цих традиціях твори камерно-інструментального мистецтва виконуються в камерному (від лат. «camera» – кімната, палата) просторово-акустичному середовищі, де можна створити автентичну атмосферу, притаманну раннім формам внутрішньо-ансамблевої та зовнішньо-ансамблевої взаємодії. А саме таку, що зорієнтована на домінування «інтровертивного архетипу» музично-виконавського висловлювання над «екстравертивним» або їх обопільного врівноваження [219, 14].

Йдеться про музикування у *малих приміщеннях* закритого типу – музичних вітальнях історичних резиденцій, музеїв, спеціально облаштованих камерних залах мистецьких та навчальних закладів. Конструктивний простір останніх, зазвичай, детермінує певні кількісні обмеження як для складу учасників камерно-інструментальних колективів (переважання невеликих ансамблів складом до квінтету), так і слухачів. Тож, такий концертний простір налаштовує на більш щільне, довірче, інтимне спілкування «на короткій дистанції» у соціально-семантичних ролевих ампуа «дружньої бесіди», «групової гри», «удвох на людях», «єднання сердець» (за І. Польською).

У цьому контексті згадаємо концерти класичної музики від фортепіанного тріо «NotaBene» (Роман Лопатинський, Максим Гринченко, Артем Полуденний), що відбулися в Києві у Будинку-музеї Михайла Булгакова. Або ж концерт для двох клавесинів «Музика на воді» в Музеї Богдана та Варвари Ханенків, де прозвучали твори Г. Ф. Генделя, Й. С. Баха, Г. Персела, Ж.-Ф. Рамо, Л. Боккеріні у виконанні Наталії Фоменко та Олени Жукової.

Численні тематичні вечори камерної музики – «концерти-екскурсії», «концерти-лекції» регулярно проводяться у вітальнях Київської картинної галереї (колишній маєток родини Терещенків), одеського Будинку-музею ім. М. К. Реріха, камерному залі-кав'ярні «Квартира 35» у Львівській галереї «Дзига» та інших подібних локаціях у різних містах України. Крім того, відзначимо проведення не тільки окремих концертів, але й циклів з програм камерної музики, таких як «Music-Review WEEKEND» у галереї АртХол (Київ, 2012).

Серед цих заходів, як приклад, наведемо музично-літературний проект «Іспанія в українському мистецтві», що відбувся в рамках серії «Мистецькі зустрічі в архіві-музеї» (ЦДАМЛМ України, 2015). Тут була розгорнута експозиція, яка об'єднала документалістику і мистецтво: раритетні документи, фотоархів, твори іспанської літера-

тури в перекладі українською Віри Вовк та Миколи Лукаша, художні роботи з іспанського циклу графіка Миколи Глуценка, а також звучання фортепіанно-ансамблевих композицій М. Равеля та М. Мошковського на іспанську тематику у виконанні «Kiev Piano Duo» – Олександри Зайцевої та Дмитра Таванця. Подібна концепція мультискладового проекту мала на меті налагодження культурного діалогу між Іспанією та Україною, чому значно посприяли як обрана музейна локація, так і задіяні науково-історичні ресурси Державної архівної служби України.

Окремо зазначимо про музичну подію «L'impossible» (або «Територія неможливого діалогу»), що відбулася в рамках культурного форуму «Донкульт» (2015) і була реалізована музикантами «Ensemble Nostri Temporis» у Львівському палаці мистецтв. Зважаючи на обране місце проведення та виконані камерно-інструментальні твори сучасних київських, донецьких і львівських композиторів (приміром, «Розгалуження» для квінтету Остапа Мануляка, «Пожадливість» / рос. «Алчность» для флейти і кларнета Олексія Шмурака та ін.), дану програму, на нашу думку, можна розглядати як своєрідний концерт-«репортаж» або «концерт-подорож».

До того ж, тільки на перший погляд видається, що «блукання» музичним і музейним простором – це лише художньо-музичне перехрещення двох світів – аудіального і візуального. Насправді так, але на додаток – це ніби подорож просторами України, символічне занурення у її культурні, історичні, соціальні, територіальні, військово-політичні контексти у пошуках діалогу, можливості порозуміння на культурно-мистецькому ґрунті. І саме проведення цього концерту в мізансценічних умовах залів музейного комплексу і посприяло вибудовуванню подібних глибинних, концептуальних паралелей. Оскільки, як відомо, за будь-якою зовнішньою структурою-представленням криється внутрішній трансцендентний меседж – той, що виходить за межі іманентного.

Примітно, що у камерних мізансценічних умовах організовуються не тільки спорадичні концертні заходи, але й щорічно продовжувані *фестивали*. Останні, здебільшого, за своїм ідейно-концептуальним навантаженням «є класичними та зорієнтовані на ретро-архаїзуючі тенденції» [12, 140], тобто виявляють тяжіння радше до розгортання макроциклів культурно-музичної пам'яті, вкорінення зв'язків з традиціями, аніж видовищної розважальності, масовості. Серед них знаходимо щорічний фестиваль-конкурс «Музичні династії Одеси» на базі

місцевої ДМШ № 4, де беруть участь професійні та аматорські сімейні ансамблі (з 2006 р.); фестиваль-марафон меморіального типу «У сузір'ї Віктора Косенка» (до 80-річчя діяльності Музею-квартири композитора, жовтень-листопад 2018 р., Київ); фестиваль камерної музики «Шоко-класика» у Мистецькому центрі «Шоколадний будинок» (колишній маєток С. Могилевцева, Київ) та ін.

Одночасно, наприкінці ХХ – початку ХХІ століть *соціокультурний контекст* функціонування жанрів камерно-інструментальної музики – світських за своїм «генетичним кодом» (Л. Повзун), – дедалі частіше урізноманітнює їх потрапляння до просторово-акустичного середовища *сакральних споруд*. Зокрема, тих, що були переобладнані під концерт-холи або, навіть, чинних, належних до християнських конфесій, які дозволяють виконання інструментальної музики у храмових умовах. Відтак, залежно від змістової структури, концертні програми отримують як культове (особливо у ситуації чергування музичних виступів із проповідями пастирів), так і світське «забарвлення».

До прикладу наведемо виступи таких колективів, як Квартет ім. Миколи Лисенка, камерних ансамблів «Равісан», «Київ» у римокатолицькому Миколаївському костюлі (Національний будинок органної та камерної музики України, Київ) або дуету «Violoncellissimo» у лютеранській Кірсі Святого Павла та Пресвітеріанській церкві (Одеса). Під кам'яними склепіннями цих молитовних приміщень неоготичного, неороманського стилю відроджуються та / або набувають переосмислення як старовинні жанри камерно-інструментальної музики відповідних історико-стильових епох, так і сучасні академічні композиції.

У цьому зв'язку вбачається, що планова організація храмового простору певним чином впливає на коригування характеру виконавсько-інтерпретаторської презентації та слухацького сприйняття творів камерно-інструментального мистецтва. Адже резонанс або дисонанс архітектурного і музичного стилів, смислового наповнення творів з функціональним богослужбовим призначенням цих будівель може створювати комплементарні або антитетичні естетико-художні паралелі.

Окрім зазначеного вище, нормативне структурування храмових комплексів обумовлює й диференціацію параметрів виконавського та слухацького простору. Згідно з цим, типові камерні схеми просторового розташування підлягають (інколи й значним) видозмінам, що

провокує і трансформацію візуально-акустичних комунікативних та рецептивних моделей внутрішньо- і зовнішньо-ігрової взаємодії. Це можна проілюструвати на прикладі камерно-інструментальних концертів дуету «Violoncellissimo» – Ольги Веселіної та Вадима Ларчікова в ансамблі з органісткою Ольгою Єфремовою в одеській Євангельській пресвітеріанській церкві.

Тут зонування простору храму здійснено таким чином, що за умови розташування усіх виконавців-ансамблістів на хорах навколо органного пульта (галерея верхнього ярусу), основна частина аудиторії слухачів, яка розміщується на нижньому спільно-молитовному просторі (крім незначної групи глядачів на балконі), не має змоги візуального контакту з музикантами, а сприймає музику, що летіється згори, лише аудіально.

Відповідно, таке дистанціювання, що вносить зміни у традиційні норми зорової, комунікативної взаємодії між виконавцями та слухачами камерної музики, має й певний сакральний зміст. Адже на відміну від традицій домашнього та салонного музикування, воно спрямоване не на формування міжособистісних зв'язків, а на молитовний зв'язок через музично-прекрасне з Творцем. Саме це і підкреслюється конкретними мізансценічними рішеннями щодо вибору площини розташування виконавсько-ігрового та глядацького простору стосовно одне одного – горизонтальної (класичної) чи вертикальної (як у згаданому вище прикладі).

Чіткий розподіл, однак зі збереженням постійного зорового контакту, також є характерним для т. зв. сцен-«коробок» – великих концертних споруд закритого типу (великих залів філармоній, палаців мистецтв, консерваторій тощо). Тут діє фронтальний принцип розмежування глядачів та музикантів-виконавців, коли сцена знаходиться перед аудиторією на деякому узвишші.

Зазначимо, що у такий ситуативний контекст свого побутування, жанри камерно-інструментальної музики «перебралися» з камерного середовища під дією еволюційних процесів. Останні повсякчас супроводжувалися взаємообумовленим «пристосуванням фізично-технологічних можливостей виконавців, кількісно-органологічних показників складу та тембрально-артикуляційних художніх якостей ансамблю» [231, 495–496] до нових просторово-акустичних умов на кожному з етапів історичного розвитку.

З одного боку, відбувалося поступове збільшення слухацької аудиторії, що потребувало більш містких приміщень, а з іншого – спос-

терігалося «розростання», симфонізація ансамблевих циклів, що нерідко підкреслювалося кількісним розширенням інструментальних складів ансамблів до ундециметів, дуодециметів, виокремленням домінуючих інструментальних партій з наданням їм віртуозного блиску тощо. Вкупі дані фактори сприяли трансформації загального «тону музично-виконавського висловлювання» (Л. Опарик) у бік культивування засобами камерно-інструментального виконавства все більш масштабних, майже патетичних ідей, що «занурювали» слухачів скоріше у атмосферу «драматичного конфлікту» (за І. Польською), концертної змагальності, аніж задушевної, «дружньої бесіди».

Тому, просторі концертні зали в міському культурному середовищі стали універсальними, класичними локаціями, де спеціально створені належні візуально-акустичні умови уможливили функціонування ансамблевого мистецтва як у контексті концертно-гастрольної, так і фестивальної діяльності.

На сучасному етапі спостерігаємо регулярну практику організації на великих академічних сценах (палаців мистецтв, національних і обласних філармоній, українських музичних академій та університетів культури) концертів камерно-інструментальної музики, зокрема, й серійних абонементів, а також численних фестивальних заходів. Прикладом може слугувати творчість українських філармонійних колективів, таких як фортепіанний дует «Oleyuria», струнний квартет «Каприс-Класік». А також це засвідчують проведення міжнародних фестивалів камерної музики: «Одеські діалоги», «Chamber Art Music», «Chamber music session» (Київ) та багатопрофільних фестивалів – «Харківські асамблеї», «Музичні прем'єри сезону», «Контрасти» й інших, де камерні програми займають важливе місце, сприяючи поширенню класичної та сучасної академічної музики в Україні.

Варто звернути увагу також на те, що архітектурна конструкція вищезазначених концертних приміщень обумовлює чітке зонування виконавського і слухачького простору. Дане зонування налаштовує на дотримання нормативних для цього середовища виконавсько-ігрових і рецептивних соціокультурних моделей, які зазвичай, передбачають зовнішньо-«пасивне» глядацьке співпереживання-споглядання «на відстані» за виконавськими діями.

Однак попри це, за ситуації естетики постмодернізму виконавці, згідно з композиторським баченням або власними режисерськими інтенціями, все частіше опановують академічне концертне середовище в сучасний, зокрема, і *симультанний спосіб*. Музиканти грають як

на сцені, так і в закулісній її частині (ар'єрсцені та бокових «кишенях»), раптово з'являються в партері або виконують твір розрізненими ансамблевими групами, що можуть знаходитися одночасно у протилежних частинах зали (на сцені, у глядацькій залі, на балконах). Тим самим ефект симультанного звучання ніби об'єднує слухацький та артистично-виконавський простір, а отже, значно скорочує комунікативну дистанцію зі слухачами, які несподівано для себе опиняються у партисипативному «становищі» – тобто, «всередині» музичної дії.

Так, приміром, згадаємо авторський вечір Вікторії Польової під загальною назвою «Прогулянки у пустоті» у виконанні Національного ансамблю солістів України «Київська камерата» (Київ, концертна зала Національного союзу композиторів України, 2013 р.). Тут колективом було презентовано низку камерних композицій, що були написані авторкою наприкінці ХХ століття – «Anthem I», «Епіфанія», «Музика для струнних, ударних і флейти», «Langsam», перформанс «Прогулянки у пустоті».

На нашу думку, дана концертна програма була об'єднана ідеєю підкорення людиною звукової матерії. Попри, на перший погляд, традиційний початок концерту (вихід та розміщення музикантів на сцені, настроювання інструментів «під ля» та інші типові атрибути передконцертного налаштування), розгортання музичного дійства розпочалося саме з глядацької зали. Оскільки виявилось, що посеред публіки було розміщено секстет виконавців «Київської камерати», які почали свій виступ вільною імпровізацією, до того ж, поступово встаючи зі своїх місць і рухаючись залом у напрямку сцени. Насамкінець цього перформансу, диригент, що опинився в оточенні ансамблістів неначе всередині звукового хаосу, мав якимось чином подолати, впорядкувати його натиск, перетворивши хаос на осмислений і естетизований космос організованих звуків.

Подібний «контактний» принцип зовнішньо-ансамблевої взаємодії особливо є характерним для музикування також і на *відкритих майданчиках*, що походить від ранніх ужиткових, «менестрельних» форм функціонування камерно-інструментального виконавства (зокрема, музичного супроводу аристократичних зібрань, мисливських заходів, міських свят і т. ін.). Однак і дотепер ці традиції знаходять своє відображення як в прикладному музичному «оформленні» урочистих церемоній, презентацій, подій державного / регіонального / міського значення, так і в цілеспрямованій культурно-мистецькій ініціативі проведення концертів камерно-інструментальної музики

на різноманітних *плерних локаціях* – в міських парках, ботанічних садах, на площах, вулицях, прибудинкових територіях, терасах, у внутрішніх дворах і, навіть, на дахах різних архітектурних пам'яток історії та культури.

Наприклад, згадаємо «музичні пікніки» Національного камерного ансамблю «Київські солісти», ансамблів «Artehatta» (під керівництвом Мирослави Которович) та «Kiev Piano Duo» (у складі Олександри Зайцевої та Дмитра Таванця). Всі ці камерні концерти проведені у рамках фестивалю «Відкрита музика міста», спрямованого на популяризацію класичної музики і виконавської творчості українських, зокрема, й молодих колективів серед широких верств населення (2018 р.).

Крім того, під егідою щорічного фестивалю «Київські літні музичні вечори» традицію організації музичних уїкендів на Літній сцені київського Центрального парку культури і відпочинку активно підтримує Національний ансамбль солістів «Київська камерата» (сезони 2002, 2005–2008 років). Разом з тим, цей колектив пропагує світову музичну класику з відкритої сцени одного зі знімальних майданчиків у межах концертного проекту «Літні музичні вечори на кіностудії Довженка» (2015, 2016 рр.).

Окрім денних програм, зазначимо й про вечірні «open air»-концерти з відеоінсталяціями і світловими шоу за участю різних українських та гастролюючих іноземних музикантів, що влаштовують організатори фестивалю «Odessa Classics» на Потьомкінських сходах. Зазвичай подібні заходи, привертають увагу не тільки місцевої публіки, але й у спонтанний спосіб залучають до участі в культурно-мистецькому житті України й подорожуючих, що деякою мірою стимулює розвиток внутрішнього і зовнішнього культурного туризму.

Завдяки цим відкритим «просторовим» сценам, слухачі насолоджуються не тільки власне музикою та долучаються до різних форм культурного дозвілля, але й, одночасно, архітектурними ансамблями або чарівними природними пейзажами, на тлі яких відбуваються музичні заходи. Загалом це створює невимушену, соціально відкриту комунікативну атмосферу. Тут місцева і немісцева публіка, яка оточує, зазвичай, навкрузи подібні виконавські майданчики, має необмежену змогу пересуватись, наближатись до музикантів (інколи, майже впритул), вільно висловлювати емоції, за бажанням танцювати, тобто чуттєво спілкуватися на максимально «короткій дистанції», а інколи й безпосередньо залучається до мистецької дії.

Знімає дистанційність фронтального протиставлення сценічного і глядацького простору також і потрапляння камерно-інструментального виконавства у *нетипові, аklasичні умови*, естетичне розмаїття яких не дозволяє здійснити їх струнку класифікацію лише за просторовими критеріями. Адже наприкінці ХХ – початку ХХІ століть камерно-інструментальна творчість українських ансамблів повсякчас виходить за історично-унормовані мізансценічні межі у простір, що за своїм соціокультурним призначенням і функціями не вповні відповідає загальноприйнятим уявленням про типові концертні умови виконання.

Водночас, вибір саме нетипових локацій нерідко обумовлюється тим, що інфраструктура нормативних класичних концертних майданчиків нетеатрального типу створює специфічні умови, що можуть певною мірою ускладнювати або, навіть, унеможливити реалізацію деяких творчо-експериментальних ідей, пов'язаних з використанням сценографії, медіа-арту.

Тож, сьогодні ансамблева музика часто звучить в акустичному середовищі приміщень, первинно взагалі не призначених для академічної музично-виконавської діяльності – покинутих або діючих виробничих цехах, дискотечних клубах, шопінг-центрах тощо. Тут відбуваються ті чи інші концептуально-перформативні, мистецько-медійні акції, що свідомо проектуються за експериментальним розрахунком задля підвищення рівня синестезійної асоціативності та привернення уваги якомога більшої аудиторії потенційних слухачів. Все це підкреслює виконавську мобільність соціокультурного побутування камерно-ансамблевої музики та збалансовану гармонійність і, одночасно, поліфункціональну гнучкість, властиву природі її естетичних та комунікативних якостей [див.: 149].

Так, регулярно порушують консервативні уявлення про сценічно-ігрові стандарти артисти «Ukho Ensemble». Вони щоразу по-новому, у вигадливий спосіб трансформують мізансценічні норми виконавської реалізації та рецепції творів камерно-інструментального мистецтва, приймаючи діаметрально протилежні мізансценічні рішення для реалізації своїх проєктів (зокрема і камерно-інструментальних). Музиканти обирають як класичні «сцени-коробки», «сцени-арени», так і «просторові» та «симультанні» сцени [45, 33] з надзвичайно різноманітною градацією їх фізичних параметрів.

Останні простягаються від ідеального акустичного середовища Будинку звукозапису Українського радіо до нетипових або, взагалі,

«позакультурних» (Ю. Лотман) просторових умов, приміром, басейну бальнеолікувальної установи, кінотеатру, музею палеонтології, оранжереї тощо. До того ж, «Ukho Ensemble» повсякчас тяжіють до оригінального облаштування сценічних майданчиків. Приміром, згадаємо візуальне оформлення сцени на кшталт аналогової фото- або кіноплівки, коли два масивні відрізки полотна темного кольору, натягнуті уздовж краю сцени (вгорі та внизу), звужують для аудиторії панораму огляду сцени і фокусують увагу лише у центральній, горизонтальній площині. Тим самим імітується ефект ніби поступового прокручування кадрів плівки та їх перегляду від експозиції одного музичного твору до іншого (концертна програма «String Theory», Київ, 2017).

Інший ефект – «блукання у лабіринті», було відтворено музикантами «Ensemble Nostri Temporis» за допомоги білих полотен тканини, напнутих на жорстку основу, що формували двовимірний геометричний простір заплутаного коридору (аудіовізуальний проект «ЗвукоІзоляція», м. Донецьк, 2011). На відміну від попереднього прикладу організації комунікативного середовища, тут артистами було зроблено акцент не на фізично-пасивному спогляданні, а на безпосередньому залученню аудиторії до активної дії. У преамбулі до концертної програми (частина «Introduction») гості стикнулися з оригінальним завданням – відшукати вихід до основної зали, рухаючись лабіринтом білих коридорів у темряві, лише трохи підсвічуючи собі шлях неоновими люмінесцентними паличками під «трансовий», «медитативний» аудіальний супровід.

Якщо до цього додати, що вся дія відбувалася пізно ввечері на промислових локаціях покинутого заводу, то безсумнівно, що влаштування позасценічного та мізансценічного простору зовнішньо-ансамблевої та внутрішньо-ансамблевої взаємодії, потребувало від артистів створення специфічних ситуативних локусів проксемічної організації процесу комунікації та нетипових художньо-естетичних рішень у його «окультуренні».

До зазначеного вище маємо додати ще один приклад радикального оновлення традиційних мізансценічних уявлень електроакустичним дуетом «Блук» (Олексій Шмурак, фортепіано – Олег Шпудейко, електроніка, з 2013 р.). Скориставшись можливостями просторових локацій, запропонованих Арт-заводом Платформа (ГОГОЛЬFEST, 2016), музиканти облаштували концертний майданчик у реальному підземному укритті – бункері, де було презентовано програму електроакустичної музики.

За таких виняткових акустичних умов, подвоєних складною діалектичною взаємодією зі способом розташування музикантів дистанційовано один від одного у різних кутках підземелля, очевидно, що саме перетин знаково-просторових, з одного боку, та електроакустичних координат, – з іншого, обумовив і змоделював загальну комунікативну атмосферу всього дійства. І, зважаючи на те, що дуєт «Блук» презентував вечір імпровізаційної музики, саме цей комунікативний простір найперше визначав, що буде звучати (і не тільки щодо акустичної якості, але й у змістовому плані також), спрямовуючи фантазію ансамблів та очікування публіки у певне русло. Тож, як бачимо, сьогодні фестивалі локації в Україні надають непересічні можливості для моделювання естетосфери і топосфери ансамблевої комунікації.

Серед іншого, не можемо оминати увагою «Ніч музеїв» – відому міжнародну ініціативу, до якої, починаючи з 2007 року, приєдналася й Україна. Ба, більше, в деяких українських містах ця щорічна акція перетворилася у кількадечний нічний фестиваль, де протягом ночі залишаються відкритими для відвідувачів не тільки музеї, а й окремі театри, концертні зали, культурні центри, книгарні, мистецькі кав'ярні, державні установи, храми, катакомби і, навіть, цвинтарі. Тут організовуються різні заходи – презентації, лекції, виставки, концерти, перформанси, кінопокази, інтелектуальні та пригодницькі ігри (квести), майстер-класи, піші й трамвайні екскурсії (оглядові, театралізовані), вуличні інсталяції тощо.

У контексті проблематики нашого дослідження, варто згадати камерну програму у виконанні Ансамблю сучасної музики «Соп-Сопус» (художній керівник – Остап Мануляк, з 2006 р.), яка стала складовою арт-проекту «PANOPTICON II» (Фестиваль «Ніч Музеїв» у Львові, 2013 р.). Одразу треба відмітити неординарну назву проекту і наголосити, що під паноптиконом тут розуміється концепція пенітенціарного закладу «поствиправної епохи» (З. Бауман), де реалізується принцип соціальної «прозорості», тотального спостереження і контролю над людиною [див.: 23, 153–155].

У мистецькому сенсі даний проект являв собою мультискладову дію з візуальною (виставка постерів Я. Філевича, предметно-об'єктні та відео-інсталяції А. Титаренка, М. Барабаша, С. Петлюка та ін.), а також теоретичною (спогади і доповіді митців на тему масових культурних репресій 2-ї половини ХХ століття) та музичною частинами (камерна електроакустична програма). Остання, була сформована із творів західноєвропейських та американських модерністів і авангар-

дистів (Е. Варез, К. Штокхаузен, Е. Картер) та сучасних українських композиторів (Б. Сегін, Л. Сидоренко та ін.). Крім того, музичні номери перемежовувалися з вербальними коментарями артистів щодо специфіки музики ХХ–ХХІ століть та трагічної долі окремих митців, які зазнали політичних утисків і переслідувань.

Задля цілковитого занурення аудиторії у відповідну естетосферу було обрано не тільки час проведення акції (вечірні і нічні сутінки), але й придатне приміщення. Так, «PANOPTICON II» облаштувався на другому і третьому поверхах «Тюрми на Лонцького» – Національного музею-меморіалу жертв окупаційних режимів (польського, німецького, радянського). Безсумнівно, цей похмурий, в минулому пенітенціарний простір став ніби символічним співучасником проекту, що підтримував загальну комунікативну місію проекту – переосмислення людиною болючого історичного досвіду з метою проектування вільного теперішнього і майбутнього [див.: 212]. Разом з тим, умовно-контрастні зіставлення «холодних» (комп'ютерно-змодельованих) і «тепліх» (інструментально-акустичних) звукових «струменів» тільки поглиблювали цей смисловий підтекст.

Варто підкреслити, що ці новітні способи освоєння ігрового простору, ця «прозорість і в той же час контрастність, ідея поля, де все можна потенційно зблизити, і чим парадоксальніші зближення, тим вище рейтинг події» [278, 197] значно демократизують акти художньо-мистецької комунікації. Зокрема, привертають увагу й молодіжної аудиторії до музичної творчості, адже за міркуванням О. Мануляка «дуже важливо, коли ти приходиш на концерт і є, так би мовити, приміщення, яке надихає тебе і допомагає сконцентруватися на музиці» [196, 1]. До того ж, це стає неабияк актуально за сучасної ситуації, коли академічним видам мистецтва доводиться конкурувати за свою публіку з розважальною медіа-індустрією, шоу-бізнесом та різними гаджетами.

Тож, у підсумку зазначимо, що в *соціокультурному середовищі* сьогодення просторово-акустична естетосфера і топосфера функціонування жанрів камерно-інструментальної музики набуває значного розширення. У просторовій організації сучасного сценічного комплексу камерно-ансамблевої виконавської діяльності в Україні спостерігаємо тяжіння до різноспрямованих тенденцій, які слугують збереженню та оновленню традицій культурно-історичної пам'яті. Залучення малих і великих академічних, храмових, пленерно-просторових, нетипових мізансцен засвідчує як прагнення повернення до історичних просторово-

акустичних естетичних моделей ансамблевого спілкування, так і жагу апробації новітньо-експериментальних сценічно-глядацьких локацій.

Побутування даних тенденцій *семіотизації, естетизації та окультурення* топосфери музичного простору наочно демонструє досить органічне «пристосування» ансамблевого виконавства до амбівалентних класичних та аklasичних, елітарних і демократичних моделей мізансценічної організації, що впливає як на консервацію, так і трансформацію базових принципів внутрішньо-ансамблевої та зовнішньо-ансамблевої комунікативної взаємодії.

Зважаючи на останнє, констатуємо, що в культурному середовищі України кінця ХХ – початку ХХІ століть поступово формується просторово-мізансценічна база нової системи художньо-мистецької комунікації в музичній культурі, естетико-семіотичні та культургерменевтичні аспекти якої будуть детально розглянуті в наступних підрозділах.

4.2. Камерно-інструментальне виконавство України в контексті універсалістичних вимірів постмодерної естетики і семіології

На межі ХХ – початку ХХІ століть естетика камерно-інструментального виконавства зазнає відчутних трансформацій у зв'язку зі змінами засадничих принципів взаємодії композиторської та виконавської лексики в умовах постмодерністського творення. Як ми вже зазначали, на сьогодні розкриття й використання інтертекстуального та інтермедіального потенціалу музично-семіотичних структур є пріоритетними стратегіями оновлення семіотики і семантики творів камерно-інструментального мистецтва. Повсякчас з'являються камерно-ансамблеві твори складної структурно-сислової організації, де поєднуються різновидові мовно-знакові, виражально-комунікативні коди та розгортаються численні (полі)семіотичні та програмно-асоціативні (інтертекстуальні та інтермедіальні) зв'язки.

Цей «дискурс креативності» (О. Берегова) композиторських технологій знаходиться у безпосередній співпричетності з виконавським аспектом реалізації окреслених ідей. Оскільки наявний широкий жанрово-стильовий репертуарний діапазон камерно-інструментальної музики (що постійно прибуває), стрімка еволюція музичної техніки і технологій мистецтва, а також загальнохудожні «тенденції “гуманізації” комунікації, прагнення підкорити її цілям і завданням різних ви-

дів творчості» [26, 33] так чи інакше впливають на урізноманітнення мовленнєво-інтонаційного тезаурусу виконавсько-артистичного вираження та модифікацію художньо-естетичних засад музичної практики ансамблевих колективів України.

Тому, в межах даного підрозділу, для нас є важливим дослідити особливості естетики і семіології камерно-інструментальних форм ансамблевого музикування України кінця ХХ – початку ХХІ століть, а також висвітлити пов'язані із цим прояви художнього універсалізму, що може охоплювати різноманітні форми артистичного самовираження – жанрово-стильового, міжмистецького, загальнопрофесійного. Це стосується як розгляду художньо-естетичних засад творчості учасників українських ансамблевих колективів, так і аналізу різноманітних форм артистичної лексики (традиційних, нетрадиційних, мануальних, позамануальних, музичних, екстрамузичних, мультиінструментальних, поліmodalьних) у їх дотичності до інтелектуальних процедур концептуалізації смислу та способів його виконавського оформлення в мовленнєві та герменевтичні «матриці».

На основі отриманих результатів комплексного аналізу матеріалів творчої діяльності вітчизняних ансамблевих колективів, у підсумку це дозволить окреслити соціокультурні, художньо-естетичні, семіотико-комунікативні тенденції функціонування камерно-інструментального виконавського мистецтва України наприкінці ХХ та на початку ХХІ століть.

На сучасному етапі ансамблево-виконавська творчість України як один з різновидів художньої діяльності характеризується значною пластичністю щодо оперативного «реагування» на ті виконавські завдання, які постають згідно зі специфічними індивідуальними або загальновідомими естетико-стильовими настановами – як окремих композиторів, національних / регіональних музичних шкіл, розмаїтих мистецьких течій, напрямків, так і епохальних музичних стилів. Стабільний інтерес до ансамблевої музики минулих культурно-історичних епох та, разом з тим, неабияке зацікавлення новою музикою та супутніми їй акустичними і візуальними екстрамузичними явищами веде до формування змішаних репертуарних списків, що складаються з творів різних виконавських стилів і традицій.

В останні десятиліття українські виконавці-ансамблісти орієнтуються на:

- охоплення всієї музично-стильової палітри від бароко до постмодерну (приміром, Національний ансамбль солістів «Київська камерата», «Гармонії світу», «Classic–Modern» та ін.);
- відродження старовинних жанрів камерно-інструментального ансамблю, оволодіння технікою гри на старовинних інструментах: органі, клавесині, віолі да гамба, мандоліні та ін. А також використання цих інструментів та переосмислення їх автентичного амплуа в жанрах нової музики (приміром, ансамблі старовинної музики «Perola barocca», «Ренесанс», «CAMERATA TAURICA», «Artes Liberalis», «Пастораль», «Art-Offertorium», «Kiev-Baroque», «Ars Amarilli», «Secundum Artem», «Pracht-Ensemble», дуети Н. Фоменко – О. Жукової, Т. Шуп'яної – В. Півнова, Л. Шутко – А. Станько, Т. Шуп'яної – А. Станько, «Duo Violoncellissimo» та ін.);
- утвердження камерно-інструментальних творів і традицій академічної класики (Квартет ім. М. Лисенка, Квартет ім. М. Леонтовича, тріо «Контрасти», «Amabile», ансамблі «Quatro Corde», «Концертіно», «Львівські смички», фортепіанні дуети «Oleyuria», «Kiev Piano Duo», Львівський струнний квартет, квартети «Кантабіле», «Розумовський», «Каприс-Класік», «Collegium», «Гальярда» та ін.);
- популяризація нової та новітньої ансамблевої творчості, у т.ч. із залученням міждисциплінарних можливостей презентації художньо-музичних проєктів:
 - пропагування ансамблевої музики для нетрадиційних інструментальних складів за участю народних інструментів, зокрема баяну («SAT trio» у складі скрипка – гітара – баян, дуети «Каданс» та «Ассоріано» у складі скрипка – баян та фортепіано – баян, відповідно);
 - використання технологій мистецтва та інноваційне трактування функцій і звучання традиційного і нетрадиційного ансамблевого інструментарію (колективи: «Нова музика в Україні», «The Frescos Contemporary Music Ensemble», «Ансамбль нової музики Рикошет», Ансамбль сучасної музики «ConstantY», «Ensemble Nostri Temporis», «Senza Sforzando», «Quarta+», «Sed Contra Ensemble», «Armonia Ludus», «Ukho Ensemble», «Гольфстрім» та ін.);
 - звернення до імпровізаційної, експериментальної музики для електроакустичних ансамблевих складів («Electroacoustic's ensemble», «Supremus», електроакустичні дуети «Блук», «Ptakh_Jung» та ін.).

Так, у практиці камерно-інструментального музикування України кінця ХХ – початку ХХІ століть відмітимо наявність тенденції тяжіння деяких вітчизняних ансамблів до охоплення якнайширшого репертуарного горизонту – *від бароко до постмодерну*. Серед них згадаємо такі знані колективи, як Національний ансамбль солістів «Київська камерата», «Гармонії світу», «Classic–Modern» та ін. Така всеосяжність є свідченням міжстильового універсалізму творчості, що знаходить своє відображення як на техніко-стилістичному рівні, так і виконавсько-інтерпретаторському.

Приміром, репертуарний діапазон НАС «Київська камерата» (раніше – Ансамбль камерної музики Союзу композиторів України) включає композиції надзвичайно широкої стильової та жанрової (камерно-ансамблевої та камерно-оркестрової) орієнтації. Адже впродовж довготривалого виконавського шляху під орудою Валерія Матюхіна (з 1977 р. – виконавець-піаніст, художній керівник, з 1992 р. – диригент) колективу вдалося реалізувати твори різних інструментальних складів, – від дуету до малих оркестрових, та панорамно презентувати еволюційні видозміни камерної музики і, загалом, камерно-ансамблевої естетики у стильових зрізах культурно-історичних епох – від пізнього Ренесансу до постмодерну. Разом з тим, особливий акцент у творчості «Київської камерати» припадає на популяризацію камерної музики української композиторської школи, що підтверджується отриманням державного (1993 р.), а згодом і національного статусу (2000 р.), зважаючи на інтенсивну просвітницьку діяльність на цій ниві.

Безсумнівно, подібна багатовекторність творчих уподобань засвідчує наявність необхідних виконавських компетенцій, що дозволяють успішно відтворити естетику та актуалізувати мовно-інтонаційний тезаурус різних епох і музичних течій. А саме, йдеться про володіння багатьма видами музично-виконавської техніки, що поєднується з відчуттям історичного та індивідуального музичного стилю, а відтак уможливорює створення об'єктивних автентичних (історичних), авторських і змішаних версій інтерпретаторського прочитання ансамблевих композицій.

Все це, разом із винятковою мобільністю цього колективу, де сама «назва "camerata" означає корпорацію між музикантами і кожен член цієї групи – справжня особистість <...>, кожен може бути солістом» [341, 1], сприяє творенню оригінальних концертних програм, насичених міжстильовими контрастами (від бароко до авангарду, від

класики до джазу), а також міжнаціональними та інтерперсональними музично-змістовими паралелями.

Вони увиразнюються як у продовжуваних програмно-тематичних циклах та концертних турах ансамблю (таких як: «Київська камерата запрошує», «Час камерати», «Музичні раритети», «Перлини епохи бароко», «Музичні діалоги», «Віолончельна пектораль», «Нова музика в Україні», «Етносучасність», серія «Музичних портретів», «Вечорів авторської музики»), так і окремих спеціальних проектах ансамблю. Серед останніх, приміром, згадаємо «Меморіальний концерт-реквієм за загиблими в авіакатастрофі рейсу МН17», Концерт на підтримку юних талантів Криму і Донбасу (обидва – 2014 р.). А також концерти-«посвяти», «дарунки», «привітання» (до знаменних історичних, ювілейних дат) та багато інших спеціальних, зокрема і фестивальних, програм різної тематичної спрямованості: «Game-X» (2013 р.), «CyberMozART» (2014 р.), «Con amore Festum», «Музика на грані...» (обидва – 2015 р.), «Романтична музика піску» (з пісочною анімацією, 2016 р.), «SymphoJazz» (2019 р.) тощо.

Так, на основі аналізу концертних сезонів «Київської камерати» 2002–2019 років [211], зазначимо про створення ансамблістами масштабного за своїм задумом і протяжністю циклу тематичних вечорів камерної музики різних національних композиторських шкіл. Серед них згадаємо програми «Музика Австрії» (від дуету до септету, віденська класика і романтика, 2002), «Музика Франції» (від дуету до квартету, 2002), а також Естонії (2008), Вірменії, Азербайджану (обидва – 2013), Румунії (2014), Польщі (2015), Італії (2016) та ін.

Доповнює цей зріз серія «Музичних діалогів»: «Україна – Австрія» (Д. Бортнянський – Й. Гайдн, 2002 р.), «Україна – США» (Національна філармонія України, до річниці трагічних подій 11 вересня 2001 року у Нью-Йорку, 2002 р.), «Україна – Росія» (2005 р.), «Україна – Естонія» (з присвятою Арво Пярту, 2005 р.), «Україна – Угорщина» (2011 р.), «Україна – Японія. Погляд у майбутнє» (2016 р.) та ін. На нашу думку, в цих музичних діалогах артисти «Київської камерати» постають як справжні «агенти» культурної дипломатії, крізь мистецьку призму увиразнюючи не тільки наявні контрасти, але й можливі точки дотику у взаємодії носіїв різних національних культур.

Разом з тим, національне культурне обличчя також розкривають серія «Музичних портретів» представників окремих музичних шкіл та історико-стильових епох у інтерпретації «Київської камерати». Йдеться про камерно-інструментальні концерти різних років,

присвячені пам'яті К. Ф. Е. Баха, В. Ф. Баха, В. А. Моцарта, М. Мясковського, Д. Шостаковича, Е. Денісова, Е. Мірзояна, Б. Лятошинського, І. Карабіца, В. Губаренка та багатьох інших митців.

Серед них особлива увага, безсумнівно, приділяється розкриттю локальної своєрідності і творчого почерку композиторів української музичної школи, що увиразнюється у низці камерно-ансамблевих *авторських концертів* (більш ніж 30 за аналізований період).

Так, наприклад, серед багатого виконавському доробку «Київської камерати» згадаємо проведення трьох авторських вечорів поспіль з камерних творів Золтана Алмаші (2015 р.). Останній з яких, під назвою «Вмите молоком повітря», був присвячений презентації виключно камерно-інструментальних ансамблевих опусів цього автора в межах програми VIII фестивалю камерної музики «Гольфстрім» (05.03.2015 р.). Тут, разом з Ансамблем сучасної музики «Гольфстрім» було виконано твори, написані З. Алмаші між 1999 та 2011 роками. А саме, квінтети («Сходами», «Recitativo-ostinato», Квінтет для 3-х скрипок, контрабасу і фортепіано), секстет («Вмите молоком повітря») і септет («Продовжене життя»), деякі з яких супроводжувалися ремаркою «світова прем'єра». До слова, відмітимо, що особливістю саме цього концерту стала присутність самого автора безпосередньо на сцені, який відомий загалу не тільки у композиторській іпостасі, але й як виконавець-віолончеліст «Київської камерати» та деяких інших ансамблів.

Демонстрація подібного загальнопрофесійного універсалізму творчого амплуа хоча і не є рідкістю для вечорів авторської музики в Україні, однак маємо відмітити виняткові випадки композиторсько-виконавської сценічної співпраці.

Серед них, приміром, авторський вечір з творів для скрипки і фортепіано Валентина Сильвестрова, де окрім музикантів «Київської камерати» – Богдани Півненко (скрипка) та Валерія Матюхіна (фортепіано), брав участь і сам композитор як піаніст (Республіканський будинок актора, Київ, 2009). Безсумнівно, що такий підхід забезпечує не тільки додаткову увагу публіки до музичної події, але найголовніше, уможливорює формування еталонних з погляду своєї достовірності інтерпретацій нещодавно написаних камерно-інструментальних творів. Зокрема, серед створених у 2004–2005 роках та озвучених на цьому концерті опусів В. Сильвестрова для скрипки і фортепіано – твори-метогу, твори-посвяти композиторам і виконавцям: Петру

Чайковському («25.X.1893 р. ... пам'яті П. І. Ч»), Гідону Кремеру («П'ять п'єс»), Анатолію Баженову («Три п'єси»), Хелле Мустонен («Три п'єси»), Едуарду Едельчуку («Дві елегії»), Богдані Півненко («Пісні без слів») та ін.

Характерним для виконавської діяльності «Київської камерати» також є створення *концертів-«антологій»* деяких камерно-інструментальних жанрів. Так, приміром, згадаємо проект «Різдвяні струнні дуети», де була презентована жанрова панорама струнних дуетів різних епох, стилів, країн і персоналій: Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта, Френка Бріджа, Альфреда Шнітке, Ханни Куленти, Ганни Гаврилець, Вікторії Польової (2015 р.) та ін. Або ж наведемо такі реалізовані у 2016 році програми, як: «Дивні квартети» (від квартетів Генрі Перселла, Анрі Вйотана до квартетів Бориса Скальського) та «Viola» (дуети за участю альти: від Роберта Шумана, Юхана Хальворсена до Астора П'яцолли).

Вартує уваги також концертний проект «Мелодія» (2016 р.). Він зібрав низку камерно-інструментальних творів під однойменною назвою, написаних для різних ансамблевих складів: Крістофом В. Глюком (у обробці Фріца Крейсlera), Петром Чайковським, Сергієм Прокоф'євим, Йозефом Ахроном, Сулханом Цинцадзе, Валентином Сильвестровим (усі – для скрипки і фортепіано) Борисом Лятошинським (для віолончелі і фортепіано), Андрієм Петровим (для флейти і фортепіано), Олександром Власовим (для контрабасу і фортепіано).

Разом з тим, у вир історії камерної музики ще більш занурює серія «Музичних раритетів» (2003, 2008, 2009 та ін.), що у виконанні «Київської камерати» висвітлює маловідомі, подекуди й забуті сторінки пізньоренесансної, барокової, ранньокласичної, ранньоромантичної ансамблевої творчості (Франческо Бонпорті, Алессандро Скарлатті, Бальтассаро Галуппі, Джованні Б. Чіррі, Томазо Джордано, Доменіко Чімарози, Саверіо Меркаданте, Йогана Хр. Баха, Йогана Н. Гуммеля, Людвіга Шпора, Франца Лахнера та ін.).

Як бачимо репертуарний діапазон НАС «Київська камерата» охоплює абсолютно різну камерно-інструментальну музику, практично усі відомі стилі, течії, напрямки, що увиразнює здатність цього мобільного колективу до творення як старої, так і нової акустичної естетики – від справжніх музичних раритетів до (етно-)сучасних опусів початку третього тисячоліття.

Відтак, як засвідчують згадані приклади, українські ансамблісти часто орієнтовані на культурно-історичний універсалізм творчості у охопленні всієї палітри виконавських стилів. Крім того, зазначимо про наявність іншої тенденції, коли фокус уваги камерно-інструментальних колективів концентрується на музиці окремих епохальних сегментів музичної культури, нерідко у їх контрастному співставленні.

Попри виразну тенденцію симультанного перехрещення існуючих виконавських традицій, новацій і неоноваций у творчості багатьох українських ансамблевих колективів, зазначимо про те, що у своєму осерді мистецтво камерно-інструментального музикування утримує ознаки стабільності власних традиційно-усталених форм. Адже, виконання сучасної музики у ансамблевій практиці України співіснує з постійною реактуалізацією творів пізньоренесансної, барокової, класичної, романтичної традицій, тобто, усім розмаїттям тієї музики минулих історико-стильових епох, що натеper вкладаються у загальні поняття: «старовинна музика» та «академічна класика».

Так, починаючи від 1990-х років та в умовах культурно-мистецької ситуації ХХІ століття, відмітимо активну творчу позицію українських ансамблістів щодо *відродження старовинної ансамблевої музики*, традицій її автентичної інтерпретації, відповідної ігрової техніки та виконавської естетики минулого, загалом. Як зауважує диригент В. Клосєвіч, на сьогодні в Україні спостерігається динамізація історичних традицій пізньоренесансного та барокового виконавства (особливо, клавесинного), що, завдяки ентузіазму вітчизняних музикантів, поступово стає виразним і все більш помітним сегментом концертно-фестивальної практики та має величезний потенціал майбутнього розвитку [див.: 210].

Серед них, згадаємо інтенсивну просвітницьку діяльність дуетів: Тетяни Шуп'яної та Анни Станько (скрипка – клавесин), Лідії Шутко та Анни Станько (скрипка – орган), Тетяни Шуп'яної та Віталія Півнова (скрипка – орган), клавесинного дуету Наталії Фоменко та Олени Жукової, квартету Т. Шуп'яної, Н. Богданової, Т. Дем'янчик, А. Станько (скрипка – флейта – віолончель – клавесин) та ін. У різні роки ними були реалізовані числені тематичні програми з музики бароко і рококо, зокрема, старовинних ансамблевих сонат і мініатюр італійських, французьких, англійських композиторів, деякі з яких детально описує Н. Дика у своїх розвідках щодо львівської школи камерного ансамблю [див.: 68, 64].

Окремо варто підкреслити значний внесок у процес відродження історичних ансамблевих практик композитора, виконавця та музичного майстра Святослава Крутикова та його однодумців і послідовників (зокрема, Тетяни Трегуб, Олега Андрєєва, Тетяни Чистякової, Наталії Таран, Сергія Кайдаша, Тетяни Воячек, Назіма Амєдова та ін.). Вони стали провісниками не тільки «історично інформованого виконавства» (О. Величко [41, 90]), але й т. зв. «реконструктивного» ансамблевого музикування в Україні.

Йдеться про культивування ідеї презентації старовинних ансамблевих композицій за максимального наближення до тих темпоральних координат, соціокультурних і матеріально-технічних умов, у яких вони були створені. А саме, використання оригінального відреставрованого інструментарію (або його точних копій, виготовлених на замовлення) і навіть відтворення деяких елементів зовнішнього антуражу (приміром, відповідного епосі реквізиту, костюмування). Однак, найголовніше, що всьому цьому передує копітка робота з пошуку найбільш стилістично-достовірних виконавсько-інтерпретаторських рішень – студіювання старовинних органологічних таблиць, трактатів і музичних рукописів, переосмислення наявних традицій їх прочитання з урахуванням аутентики ідеального тембро-звукового образу епохи.

Саме заради вирішення цих амбітних завдань, що, як зазначає О. Зінкевич, «мати на меті не тільки виконання барокової музики, але й її вивчення (віднайдення, розшифровка, атрибуція нотних текстів) [90, 6] Святославом Крутиковим були започатковані такі ансамблі старовинної музики, як: «Ренесанс» (з 1980-го року, або «SILVA RERUM» – сучасна назва з 1993 р., Київ), «CAMERATA TAURICA», який спеціалізувався на виконанні середньовічної, ренесансної, барокової музики Європи (вподовж 1986–1994 рр., співзасновник – лютніст і гітарист Юрій Лопатін, Ялта), а також «Ансамбль старовинної музики мистецького центру НаУКМА», що діяв як творча студентська лабораторія (з 1994–2000 рр., Київ).

Примітно, що задля охоплення цільового репертуарного діапазону цими колективами було зібрано надзвичайно широкий спектр матеріально-інструментальних ресурсів. Серед них, зокрема, і низка власноруч вироблених Святославом Крутиковим інструментів за кресленнями давніх майстрів-органологів, а також за існуючими зображеннями (зокрема, іконографіями) або оригінальними прототипами. А саме, йдеться про виготовлення таких давніх і екзотичних натепер

інструментів, як: альтовий і дискантовий ребек, пошетта, шайтхольд, колісна ліра (струнно-смичкова група), псалтеріум (струнно-щипковий), крумхорн, траверс, корнемюз (дерев'яно-духові) та ін. [див. докладніше: 90]. Безсумнівно, що така наполеглива й багатовекторна діяльність українських ансамблів з відродження й популяризації давньої музики та введення у новочасну практику рідкісних інструментів отримала схвальні відгуки не тільки в Україні, але й за кордоном, зокрема під час гастролей у Чехії та Німеччині.

Разом з тим, відмітимо діяльність Ансамблю старовинної музики «*Regola barossa*» (під художнім керівництвом Володимира Пономарьова, з 2006 р.), що також присвятив себе дослідженню та опануванню давніх історичних виконавських стилей. Так, у фокусі уваги музикантів – Артема Куцана, Володимира Лапченка, Володимира Пономарьова, Ігоря Пацовського, Ольги Шадріної-Личак (1 скрипка, 2 скрипка, альт, віолончель, клавесин, відповідно) перебувають твори німецької та італійської школи XVI – початку XVIII століть. Періодично залучаючи до свого складу й інших виконавців, колектив доволі активно пропагує виведення старовинної музики із статусу «*terra incognita*» в Україні. Прикладом слугує участь цього ансамблю у просвітницьких акціях різних культурних інституцій, на кшталт проекту «Класика по п'ятницях» від Культурно-освітнього центру «Майстер клас», де публіці було презентовано твори Даріо Кастелло, Арканджело Кореллі, Джовані Паоло Чіма, Томазо Альбіноні та ін. (2011 р.).

Серед інших творчих постатей в Україні, що формують навколо себе певні «центри» тяжіння у розвитку старовинної ансамблевої музики, відмітимо мистецьку діяльність клавесиністки Наталії Сікорської. Виконавиця на постійній основі співпрацює з цілою низкою відомих артистів – Анатолієм Семікозовим (мандоліна), Олександром Лагошею (альт), Ігорем Андрієвським, Олександром Спренцісом, Георгієм Коноваловим (скрипка) та ін. Основною метою створення цих ситуативних ансамблей є виконавська реалізація камерно-інструментальних творів, зокрема і за участю клавесина, серед яких є справжні раритети: сонати для мандоліни та басо континуо (Аддієго Гуерри, Джованні Батіста Джервазіо, Франческо Пікконе), тріо-сонати для двох скрипок і басо континуо (Генрі Перселла, Жана-Марі Леклера, Саломоне Россі), соната для віоли да гамба і басо континуо (Дітріха Букстехуде), сонати для скрипки і басо континуо (Максима Березовського, Жана-Жозефа де Мондонвіля) та багато інших опусів.

«Ми мріємо про "легалізацію" гри на старовинних інструментах. Мені здається, що ідея повернення до автентичного виконавства – це передусім ідеологічний контркультурний меседж суспільству» [208, 1] – саме так інтерпретує свою мистецьку місію Наталія Сікорська. До того ж, виконавиця опікується відродженням ансамблю «Artes Liberalis», що був заснований у 1990 році, пропагував світську і духовну барокову музику (інструментальну та вокальну), але через еміграцію кількох ключових артистів, припинив свою концертну діяльність у первинному складі. Однак, завдяки тісним творчим контактам і зусиллям однодумців, до 25-річного ювілею «Artes Liberalis» було організовано концерт в Національній філармонії України (22.03.2015 р.), де вдалося зібрати всіх його учасників і, навіть, здійснити низку всеукраїнських прем'єр (приміром, твору для 2-х скрипок і басо континуо з книги «Symphoniae sacrae II» Генріха Шютца, ор. 10, 1647 р.).

Крім того, зазначимо, що висвітленням музичного світу бароко в Україні займаються й такі ансамблі старовинної музики, як: «Пастораль» (засновник – Микола Кононов), «Ars Amarilli», «Kiev-Baroque», «Secundum Artem», «Pracht-Ensemble» (художній керівник Андрій Прахт, з 2014 р.), «Art-Offertorium» (засновник – Артем Дзегановський, з 2012 р.) та інші колективи. Вони популяризують давні твори, зокрема, і на фестивальних вузькоспеціалізованих платформах: «Organum», «Bach-fest», «Collegium musicum», «Chamber Art Music», «Фортеця Унг», Фестиваль давньої музики у Львові (Україна), «Oude Muziek Festival» (Нідерланди) та ін.

У зв'язку із цим маємо відмітити, що розгортання руху автентичного ансамблевого музикування, безсумнівно, є важливим складником музичної культури України. Цю думку цілком поділяють і українські науковці. Приміром, Т. Гуменюк і Т. Кривошея вважають, що «рецепція культури "золотої аури" великих епох (Бароко) сприяє відновленню культурної ідентичності, застерігає від полікультурної фрагментарності, створює умови для налагодження зв'язків між культурними епохами» [62, 25].

Відмітимо, що саме на цьому культурному стику епох повсякчас балансують музиканти «Duo Violoncellissimo» (заснований у 1995 р.) – Ольга Веселіна та Вадим Ларчіков, які, співпрацюючи з українськими та закордонними партнерами-органістами (Ольгою Єфремовою, Наталією Летюк, Наріне Сімонян, Арне Йоханссон), створюють непересічні

інтерпретації барокових, романтичних та авангардних ансамблевих опусів.

Так, у репертуарі ансамблів знаходимо старовинні твори для 2-х віолончелей і органу таких композиторів як: Джакомо Басеві дет-то Черветто («Шість сонат»), Бенедетто Марчелло («Шість сонат» ор. 1), Георг Фрідріх Гендель (Соната g-moll, HWV 393, 1719 р.), Антоніо Вівальді (Концерт g-moll, RV 531). З іншого боку, можливість зіставлення різних історичних стилей надає виконання музикантами творів доби Романтизму (приміром, «Реквієму» чеського автора Давида Поппера, для 3-х віолончелей та органу, 1891).

Разом з тим, у творчості ансамблів справжніми антитезами до виконавських традицій минулого слугують композиції для тих самих інструментальних складів, але ХХ–ХХІ століть. Серед них, скажімо: «Хвала вічності Ісуса» Олів'є Мессіана (для віолончелі та органу, 1940), «Fratres» Арво Пярта (укр. – «Браття» для 3-х віолончелей і органу, 1977), «In Croce» Софії Губайдуліної (для віолончелі і органу, 1979), «Crucifixion» Олени Фірсової (для віолончелі та органу, 1993), «Вуглі, що тліють у золі» Індри Ріше (для 2-х віолончелей та органу, 2006) та ін.

За нашим міркуванням, саме така наскрізна репертуарна лінія в творчості українських ансамблів створює умови для цільної філософсько-естетичної, полікультурної візії щодо діалогічної неперервності зв'язків різних епох, попри значну трансформацію виконавських стилей і техніко-артикуляційних інструментальних амплуа – від автентичних до сучасних, часом вельми «емансипованих».

Продовжуючи огляд художньо-естетичних засад творчості українських ансамблів межі ХХ–ХХІ століть, маємо виокремити деяку частину камерно-інструментальних колективів, що тяжіють до виконавської реалізації творів *класичних моностилів*. Як показує наш аналіз репертуарної політики, йдеться про переважну орієнтацію на діапазон ансамблевих композицій віденської класики і романтики та пов'язаного із цим академічного стилю їх виконання (виражальні засоби, види артикуляції тощо) й історичного типу інтерпретації.

До цього маємо додати деякі міркування щодо спостереженої нами тенденції взаємозалежності світоглядних, естетико-стильових основ творчості ансамблевих колективів, з одного боку, та їх кількісно-якісної стабільності, – з іншого. Адже перебування репертуарних вподобань ансамблів у колі більш-менш однорідного стильового обсягу музичного матеріалу обумовлює сталу (нерідко, кількадесяти-

річну) діяльність колективів у незмінному кількісно-якісному і персональному складі учасників. Це можна уявити у наступній формулі: константні (класичні) жанри камерно-інструментальної музики = стабільні кількісні та якісно-інструментальні структури ансамблевих складів (дует, тріо, квартет, рідше квінтет) = стабільність самих колективів.

Разом з тим, існує протилежна тенденція, яка все більш увиразнюється у ситуації дотримання колективами різноспрямованих поглядів, що виявляються у формуванні неоднорідних за жанровостильовими показниками репертуарних списків. Це стимулює інший підхід, де практично єдиною стабільною рисою таких ансамблів є їхня нестабільність. Оскільки тут визначальним параметром стає не «монолітність», а навпаки – гнучкість, пластичність, мобільність конфігурацій кількісного, інструментального, персонального складу їх учасників, що формується за принципом відкритої системи. Вони, зазвичай, об'єднуються навколо особистості художнього керівника або кількох центральних фігур виконавців, які ухвалюють «порядок денний» і визначають, у якому складі, з яким репертуаром, під які проекти цей ансамбль-«трансформер» буде збиратися наступного разу.

Повертаючись до аналізу виконавської творчості тих вітчизняних музикантів, в основі художньо-естетичних поглядів яких переважає перший підхід, зазначимо, що серед найбільш сталих, орієнтованих на академічну класику колективів – т. зв. інституційні ансамблі. Тобто такі, що провадять свою сценічну діяльність, головним чином, на базі філармоній, мистецьких вишів, творчих об'єднань, інших інституційних платформах та мають відповідний статус (консерваторський, філармонійний, державний, національний тощо).

Серед останніх відмітимо плідний творчий доробок тих філармонійних і консерваторських колективів, завершення, пік або початок діяльності яких припав на 1990-ті або 2000-ні роки, а саме: Квартету ім. М. Лисенка, Квартету ім. М. Леонтовича, дуету Германа Сафонова (скрипка) – Олени Строган (фортепіано), Струнного квартету «Каприс-Класік» (Київ); Львівського струнного квартету, дуету Лідії Шутко (скрипка) – Марії Крушельницької (фортепіано), дуодецимету «Львівські смички», Струнного квартету «Кантабіле» (Львів); Ансамблю «Гармонії світу», фортепіанного дуету «Oleyuria» (Одеса); Ансамблю «Концертіно», Інструментального тріо «Контрасти» (Рівне); Квартету дерев'яних духових інструментів «Гальярда» (Вінниця);

Фортепіанного тріо «Amabile» (Житомир); Струнного ансамблю «Quatro Corde» (Івано-Франківськ) і багатьох інших ансамблів. Звичайно, цей перелік не можна вважати вичерпним, тим паче, що він доповнюється численними камерно-інструментальними колективами, що працювали або працюють на незалежній основі.

Маємо зазначити, що творчий шлях цих та інших українських камерно-інструментальних ансамблів (більша частина з яких провадить активну сценічну діяльність і до сьогодні) неоднораз потрапляв у видноколо авторів «Української музичної енциклопедії», окремі аспекти їх діяльності ставали предметом музикознавчого аналізу у розвідках українських вчених, деякі з яких отримали висвітлення і в наших попередніх працях.

Узагальнюючи характерні риси творчого почерку зазначених ансамблів, наголосимо, що панорама їх репертуарної політики є доволі широкою. Однак найбільш виразний акцент припадає на створення взірцевих інтерпретаторських версій камерно-інструментальних творів історико-стильової доби Класицизму і Романтизму, камерної «класики» першої половини ХХ століття, зокрема і творів українських авторів. Серед них композиції Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, Й. Брамса, С. Франка, М. Равеля, Ф. Пуленка, П. Чайковського, С. Рахманінова, Д. Шостаковича, М. Лисенка, Б. Лятошинського та багатьох інших. Безсумнівно, що пріоритет класики не виключає і не обмежує творчі прояви самореалізації даних колективів, що в окремих програмах нерідко виходять за означені історико-хронологічні й стильові межі.

Як приклад, наведемо творчу діяльність ансамблю «Kiev Piano Duo» (Олександра Зайцева – Дмитро Таванець). Попри те, що ансамблісти спеціалізуються на виконанні музики «кокосів доби романтизму» [342] – Е. Гріга, Г. Гьотца, А. Дворжака, Ф. Ліста, Ф. Мендельсона, М. Мошковського, Ф. Шопена, Й. Штрауса, Ф. Шуберта, Р. Шумана та ін., відмітимо їх виконавсько-інтерпретаторський універсалізм. Останній унаочнює проведення циклу історичних концертів «Чотири століття у чотири руки» (2014), який продемонстрував значний жанрово-стильовий обшир творів, починаючи від ансамблевої спадщини віденських класиків. Неабияке зацікавлення у цього фортепіанного дуету викликає й музика ХХ століття, зокрема, танцювальна. Йдеться про віртуозні клавірні імпрези сюїт із балетів С. Прокоф'єва – як знахих («Ромео і Джульєтта», «Попелюшка»), так і маловідомих («Бла-

зень»), що стали яскравою подією та однією з виконавських «візитівок» «Kiev Piano Duo» (2015).

Серед інших, згадаємо творчу діяльність струнного квартету «Розумовський» (Костянтин Цепков, Олексій Колесник, Аліна Шолух, Євген Висоцький – перша скрипка, друга скрипка, альт та віолончель, відповідно, з 2003 р.). Незважаючи на чималий репертуарний список, що включає навіть популярну музику, ядром стильових інтересів колектива залишаються твори доби Класицизму, зокрема, Л. Бетховена, що підтверджує і дискографія ансамблю (приміром, диск «Шедеври віденської класики» для струнного квартету, 2006 р.). Разом з тим, як засвідчує назва ансамблю, своєю творчою місією музиканти вважають популяризацію культурно-мистецького внеску графа Андрія Кириловича Розумовського – дипломата, мецената і музиканта-ансамбліста, який грав у складі заснованого у Відні і утримуваного ним струнного квартету, зокрема, і твори свого сучасника – Л. Бетховена.

Активно нині розвиває саме класичний напрям своєї творчості струнний квартет «Collegium», в складі якого виступають Максим Грінченко, Тарас Яропуд, Ігор Завгородній, Юрій Погорецький та деякі інші артисти (натхненник створення і куратор – Вадим Борисов, з 2003 р.). Як вважають учасники квартету, сьогодні «головне – не втратити зв'язок мистецтв, класичної музики з людьми, аудиторією. Якщо класика залишиться тільки спеціалістам, яких постійно стає все менше – це буде початком кінця» [209, 1].

Саме тому, квартетом «Collegium» була реалізована ініціатива зі створення нової платформи з популяризації камерної творчості – Міжнародного фестивалю класичної музики «Chamber Art Music» (з 2009 р.). Зазначимо, що в рамках цього «фестивалю, побудованого на емоціях» [122, 1] підтримується традиція презентації тематичних програмних блоків (приміром, «Романтичний квінтет», IV фестиваль, 2012), а також монографічних концертів, присвячених камерно-інструментальній музиці окремих композиторів: А. Вівальді, Й. Гайдна, В. А. Моцарта та ін.

Отже, можемо резюмувати, що особлива цінність творчої діяльності зазначених вище колективів полягає у їх орієнтації на естетичні, жанрово-стильові, виконавсько-інтерпретаторські еталони академічного музичного мистецтва. Вони забезпечують об'єктивну експлікацію у концертній практиці сьогодення жанрово-стильових зразків, належних до класичної стадії історичного розвитку камерно-інструмен-

тального ансамблю. Це утримує коріння культурно-історичної та асоціативної пам'яті, міцно фіксує образи ідеального, довершеного в мистецтві і, разом з тим, створюючи стабільну підоснову для розуміння і виконавської реалізації творів музичного імпресіонізму, експресіонізму, урбанізму, інших модерних течій кінця XIX – XX століть, що з позицій нашого часу вже також носять канонічний статус.

У цьому зв'язку варто наголосити на думці, що майстерне володіння виконавськими моностилями минулих епох та переважне тяжіння до класичного ансамблевого репертуару ніяким чином не обмежує, а навпаки, – надає старт подальшому розширенню творчих обріїв. Культурно-історичний і музично-семіотичний досвід музикантів робить підвладним втілення камерно-інструментальних опусів усіх стилістичних розгалужень з приставкою «нео-» (від необароко до неофольклоризму, від «нової простоти» до «нової складності» в музиці), зокрема і композицій з елементами полістилістики та інтертекстуальності.

Все це окреслює шлях до *міжстильового виконавсько-інтерпретаторського універсалізму* артистичного висловлювання, що є тим більш значущим за строкатої картини сучасної музичної творчості. Адже семіотико-естетична еволюція виконавського лексикону є безпосередньою «відповіддю» на ті поліфункціональні артистичні завдання, що пропонують до розв'язання музикантам композитори. До того ж, часто ці завдання мають статус експериментальних (тобто таких, що висувалися або висуваються вперше), коли виконавцям необхідно відтворити деяку якість акустичного звучання, яка попередньо існувала лише в уяві композитора та в інструментально-музичній практиці не була актуалізована досі.

Йдеться про формування виконавської здатності оперувати спектром мануальних та позамануальних прийомів у контексті конвенційних і неконвенційних музичних технік: сонористики, алеаторики, мікрохроматики тощо. Їх застосування у творах академічного авангарду (т. зв. «нової музики»), сучасних академічних опусах (т. зв. «новітної музики», написаної останніми роками), а також імпровізаційних та експериментальних композиціях слугує доповненню та урізноманітненню звуко-інтонаційного універсуму. Оскільки, розкриває перед аудиторією незвіданий, інколи малопомітний «неозброєному» слуху звуковий світ, що трансформує не тільки рецепцію акустичних формант звуку (висота, тембр, тон, шум), але й сприйняття усього твору в цілому, створюючи виклик усталеним стереотипам.

Так, *академічний авангард*, особливо, другої половини ХХ століття повсякчас знаходиться у фокусі уваги музикантів «Ukho Ensemble», який з 2015 року перебуває під патронатом однойменної музичної агенції (кураторка Саша Андрусік). Нині «Ukho Ensemble» являє собою камерний антрепризний колектив з мобільним складом, якому підвладне виконання і камерно-оркестрових, і камерно-ансамблевих композицій (диригент та співкуратор Луїджі Гаджеро, Італія-Франція).

Зазначимо, що даний колектив майже не виконує новітню музику, що написана найближчими роками, вважаючи такий репертуарний підхід, за висловом С. Андрусік, «дещо кон'юктурною історією» [19, 1]. З огляду на це, ансамбль досить зрідка виступає на сценах фестивалів сучасної музики, які презентують зріз сьогочасних творів і актуальних тенденцій, що є запитуваними саме на поточний (нерідко, швидкоплинний) момент. Тим більше, що перебуваючи в лоні концертної агенції, яка спеціалізується на організації музичних заходів, «Ukho Ensemble» (у особі художнього керівника і музикантів-одномумців) має можливість обстоювати зазначені художньо-естетичні позиції. А саме, створювати власну «історію про позачасовий досвід заради слухача на концерті <...> шляхом особистого діалогу з музикантами ансамблю, через спробу прожити і переосмислити з ними речі, які є обов'язковими, а не просто "доречними" зараз або модними. В Україні можна бути недоречним – і це дуже багато» [там само], – коментують виконавці.

Тому, свою місію ансамблісти вбачають у популяризації академічного авангарду, особливо тих творів, що досі залишаються невідомими українській аудиторії. Виключенням слугують деякі виняткові проекти «Ukho Ensemble», що формуються на концептуально-тематичному перехрещенні або взаємному доповненні кількох авторських поглядів на різні авангардні течії в музиці ХХ століття.

Приміром, згадаємо другу в кар'єрі цього ансамблю концертну програму під назвою – «Homage à Pierre Boulez», що була створена на вшанування 90-річного ювілею одного з найвідоміших лідерів французького авангарду – П'єра Булеза (арт-простір «Plivka» у Національному центрі О. Довженка, Київ, 26.12.2015 р.).

Тут «Ukho Ensemble» презентував умовно два програмні блоки, які з одного боку, склали композиції П. Булеза, а саме секстет «Dérive I» для флейти, кларнету, скрипки, віолончелі, фортепіано та ударних (1984) і ундецимет «Dérive II» (1988–2006). До слова, остан-

ній є одним із найскладніших у техніко-виконавському плані творів свого напрямку, що прозвучав на українській сцені уперше. З іншого боку, доповнювали цей авангардний зріз щойно написані і присвячені ювіляру опуси молодих українських композиторів Олексія Ретинського, Остапа Мануляка та Ігоря Завгороднього. В них «Ukho Ensemble» за допомоги конвенційних і неконвенційних виконавських прийомів розкриває перед слухачами цілий авангардний і поставангардний світ звуків, висвітлюючи найдрібніші мікрохроматичні деталі, що могли б залишитися непоміченими «неозброєним» слухом. І, тим самим, увиразнює мистецьку реакцію на здобутки європейського музичного авангарду минулого століття з позицій часу теперішнього.

Разом з тим зазначимо, що наприкінці ХХ – початку ХХІ століть нові виміри ансамблевої гармонії (вельми далекої від класичної естетики камерно-інструментального ансамблю) увиразнює універсальне *поєднання класичних і народних інструментів*. Така інструментальна конвергенція веде до адаптації та модифікації належних їм ігрових стилів, технік та акустичних можливостей, що розширює обсяг виконавських завдань подібних колективів. До того ж, сама їх наявність у практиці української ансамблевої творчості та стабільна концертна діяльність неабияк стимулює композиторську активність.

Так, маємо згадати дуети скрипки та баяну («Каданс», Іван та Олена Єргієви, з 1994 р.), баяну і фортепіано («Ассоріано», Тетяна Хрікадзе та Олена Павлова, з 2011 р.), творчі засади діяльності яких вже потрапляли у фокус нашої уваги у деяких попередніх працях [140, 95–96]. А також маємо додати, що останніми роками в українській концертно-фестивальній практиці з'являються й такі *музично-виконавські «гібриди»*, що сполучають класичний, народний та електронний інструментарій в єдиному ансамблі. Вкупі це становить унікальний органологічний мікс, який можна зустріти, приміром, у творчості колективів «Supremus» (з 2009 р., заснований Дмитром та Сергієм Радзецькими) та «Contemporary Acoustic Trio», що перебуває на виконавській сцені з 1986 року.

Зазначимо, що ансамбль «Contemporary Acoustic Trio» (скорочено – «САТ») був заснований як колектив імпровізаційної, зокрема і джазової музики. Однак протягом своєї багаторічної діяльності музиканти збагатили свій виконавський стиль шляхом залучення до репертуарного списку авторських творів широкого діапазону (академічний авангард, новітня акустична та експериментальна електроакустична музика тощо).

У першому складі інструментальний «кістяк» цього ансамблю складало тріо скрипки, гітари і баяну – Сергій Охрімчук, Михайло Стрельников та Олександр Клименко, які вельми плідно працювали у 90-х роках ХХ століття і надалі також, повсякчас варіюючи свій склад учасників. Тому, впродовж своєї сценічної практики «САТ» відзначився співпрацею з багатьма різними виконавцями і композиторами.

Так, приміром, у творчій колаборації «САТ» з композиторкою Аллою Загайкевич з'явилися такі твори, як: «Не відриваючись від землі» для скрипки, баяну і гітари (1994) та перформанс «Musique naïve» («Наївна музика») для гітари, баяну, електроніки і терменвоксу (2011), що були, відповідно, і присвячені музикантам «САТ». Щодо першої зі згаданих п'єс, її партитура фіксує авторську думку як за допомоги засобів традиційної нотації, так і спеціального графічного оформлення алеаторичних епізодів. Так само, як зауважує композиторка, і концептуально у творі «Не відриваючись від землі» спостерігається «постійне балансування між "землею" (строгою нотацією) та "не-землею"» – імпровізацією на фактуру, що мною вказана» [40, 1]. З огляду на зазначені техніко-виконавські задачі, стає очевидним, що даний твір підвладний лише тим музикантам, які володіють універсальними якостями – є професіоналами у галузі як композиційної, так і імпровізаційної музики, одночасно. Тож, як констатує Алла Загайкевич, цей твір «писався тільки для САТ, іншого такого не знаю....» [там само].

З огляду на це, відмітимо, що пропагування українськими виконавцями подібних ансамблевих складів, де перетинається класична, народна та електромюзична інструментальна стилістика, формує новітні і досить незвичні лексичні концепції «нової ансамблевої гетерофонії» (Л. Повзун). Останні виникають у результаті виконавського узгодження природних тембрів, конвенційних і неконвенційних ігрових технік, гармонізації артикуляційних і динамічних амплітуд та вельми впливають на еволюцію естетики камерно-інструментального ансамблю. Надалі, періодична реактулізація і закріплення у соціокультурній сценічній практиці оновлених мовно-стилістичних ансамблів веде до утвердження у структурах жанрових інваріантів досі незнаних органіологічних моделей.

Тож, можемо констатувати, що обшир виконавських вподобань (а, відповідно, і завдань) українських ансамблевих колективів простягається не тільки від «старої» до «нової» музики (тобто, від музики минулих століть, до тієї, що написана у другій половині ХХ століття),

але й до музики новітньої, що з'являється останніми роками та є актуальною і «трендовою» на сьогоднішній день (у форматі contemporary art).

З цього приводу зазначимо, що основними «провайдерами» новітньої музики виступають камерно-інструментальні колективи, які перебувають у щільному спілкуванні з композиторами-сучасниками, або такі ансамблі, що були створені за ініціативи самих композиторів, які одночасно виступають їх художніми керівниками або учасниками. Природно, що за таких умов творчі пріоритети дещо зміщуються у бік популяризації музики тих авторів, яка тільки-но з'явилася (тим паче, що можливості доволі розвиненої музичної, особливо, фестивальної інфраструктури України це дозволяють).

Крім того, повсякчас світовий арт-ринок диктує певні «модні» тенденції у сфері сучасного академічного мистецтва, стимулюючи його семіотичне розширення у сферу технологій медіа-арту (саунд-арт, віджеїнг, слайд-проекції, світлові інсталяції, розмаїті інтерактивні технології тощо). Новітні мистецькі напрями підхоплюється й українськими митцями, багато з яких є постійними резидентами як міжнародних проєктів (фестивалів, грантових програм, стажувань, культурних обмінів, майстер-класів), так і провідних українських асоціацій та експериментальних мистецьких платформ (приміром, Асоціації електроакустичної музики, що діє у Київському осередку Національної спілки композиторів України).

Безсумнівно, задля реалізації подібних ініціатив необхідна наявність спеціальних творчих одиниць – колективів музикантів, які зацікавлені у виконанні як *сучасної «академічної» композиційної електронної музики*, так і неакадемічних її течій та, разом з тим, володіють необхідними технічно-інструментальними інтерфейсами або співпрацюють з медіа-артистами різного інформаційно-комунікативного профілю.

Так, винаходи музичної інженерії ХХ–ХХІ століть, такі як терменвокс, у своїй творчості часто використовує «Electroacoustic's ensemble» (художній керівник – Алла Загайкевич, з 2009 р.). Цей колектив був утворений як лабораторія саунд-дизайну зі змінним міжнародним складом учасників. Приміром, згадаємо перформанс «NORD / OUEST» (світова прем'єра – Festiwal Tradycji i Awangardy Muzycznej «KODY», Люблін, 2010; українська прем'єра – проєкт EM-Vizia, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, 2010).

Виконання цього твору для скрипки, сопілки (Сергій Охрімчук), перкусії (Вадим Йович), терменвоксу, електроніки (Алла Загайкевич, автор композиції), а також фольклорного голосу (спів – Мар'яна Мархель, Сергій Охрімчук, Алла Загайкевич) являло собою вирішення складної художньо-технологічної задачі. Побудовування гетерофонії фіксованих та імпровізаційних, акустичних та електронних, сучасних академічних і фольклорних шарів було підпорядковано основній ідеї, закодованій у назві твору «NORD / OUEST», – «закцентувати на хтонічності та "невпійманності" фольклору північно-західного регіону України, славетного Рівненського полісся, його "вільної" та одночасно дуже "закритої" природи», як коментує В. Йович [97, 1].

Окрім згаданого колективу, зауважимо про появу у практиці ансамблево-виконавської творчості України електроакустичних колективів, що спеціалізуються також і на виконанні *імпровізаційної музики*, таких як дуети «Ptakh_Jung» (синтезатор–гітара) та «Блук» (фортепіано–електроніка).

Приміром, ансамбль «Ptakh_Jung» (Антон Дегтярьов – композитор, синтезатор, Володимир Бабушкін – гітара, електрогітара, з 2016 р.) презентує, здебільшого, авторські твори-«треки» у галузі електроакустичної або електронної музики. Вони сповнені стилізаціями, алюзіями та ремінісценціями на музику бароко (зокрема, Й. С. Баха), імпресіонізму (К. Дебюсі, М. Равель), символізму (О. Скрябін), неокласицизму і конструктивізму (С. Прокоф'єв). Як пише арт-критик Любов Морозова, що хоча музиканти і вважають себе ансамблем «класичної формації», однак класика тут співіснує з «домішками» різних стилів неакадемічної електроніки: ембієнту, нойзу, гранжу, пост-року і за своєю яскравою образністю, драматургічним розвитком нагадує «саунд-треки до неіснуючих фільмів» [195, 1]. За нашим спостереженням, презентована дуєтом музика, попри мікс полярної стилістики, не позбавлена ліричного мелодизму та залишається зрозумілою для пересічного слухача, особливо, у перетині із супроводжуючим візуальним оформленням.

Відтак, виконавська творчість «Ptakh_Jung», що балансує на межі елітарної та масової музики, сьогодні є затребуваною серед поціновувачів і неокласичного, і актуального мистецтва. Це засвідчує той факт, що ансамбль запрошують виступати на різних сценічних майданчиках, як для аудиторії Міжнародного музичного фестивалю «Odessa Classics» (програма «Layers», Urban Music Hall, Одеса, 2018 р. [213]), так і Міжнародного фестивалю актуального мистецтва

«Porto Franko» (Helicopter Stage в Палаці Потоцьких, Івано-Франківськ, 2018 р.).

На відміну від зазначених вище прикладів, зауважимо, що інші українські камерно-інструментальні колективи, переважно, розглядають творчість в галузі електроакустичної музики не як основний, а як один із векторів свого самовираження у контексті *популяризації музики ХХ і початку ХХІ століть*.

Серед таких українських колективів, згадаємо Ансамбль сучасної музики «ConstantY» (попередня назва – «Con-Sonus», художній керівник Остап Мануляк – електроніка / фортепіано, з 2006 р.). Як зазначають самі музиканти, зміна назви сталася не випадково. Вона безпосередньо апелює до однойменного сонористичного твору Леоніда Грабовського для ундецимету (а саме, «Константи» для 11 виконавців: 4-х фортепіано, 6-ти груп перкусії та скрипки соло, 1964–1966), який став своєрідною візитівкою українського і європейського авангарду та ознаменував нову віху в розвитку ансамблю. Відтак, назва «ConstantY» підкреслила сталість основних стильових пріоритетів діяльності колективу як цілком усвідомленої творчої позиції [див.: 127].

Внаслідок збільшення кількості учасників колективу відбулося розширення репертуарної політики, що пов'язано з відкриттям можливості охоплювати майже вичерпний спектр жанрових різновидів камерно-інструментального ансамблю завдяки легкій переорієнтації на різні кількісно-якісні склади. Таким чином, «ConstantY» можна вважати своєрідним ансамблем-«трансформером» (і, як бачимо, подібну творчу позицію наразі підтримують багато інших «великих» камерно-інструментальних колективів України).

Сьогодні левову частку репертуару ансамблю «ConstantY» складають камерно-інструментальні твори відомих європейських і американських модерністів – «піонерів» нової музики (Альбан Берг, Едгар Варез, Олів'є Мессіан, Антон Веберн, Карлхайнц Штокгаузен, Лучано Беріо, Яніс Ксенакіс, Джон Кейдж, Елліот Картер, Арво Пярт та ін.). Водночас, у творчості цього колективу виокремлюється електроакустична лінія. Приміром, згадаємо виконання таких композицій як: «Етюд» для фортепіано і ринг-модулятора Грегора Майргофера або «Музика» для скрипки та електроніки Остапа Мануляка. Щодо останнього твору зауважимо, що тут вперше у музично-сценічну практику було введено монохорд Пйотра Сиха (прем'єрне виконання:

партія скрипки – Остап Манько, «жива» електроніка – Остап Мануляк, Краків, 2011 р. [див.: 181]).

Гаслом «від акустики до електроніки» [25, 1] також регулярно надихається Ансамбль нової музики «Рикошет», що позиціонує себе як колектив, відкритий до усіх стильових течій ХХ – початку ХХІ століть (артистичний директор – Сергій Пілютиков, з 1999 р.). Підвладне цьому ансамблю і виконання т. зв. «генеративної музики» («composition generative»). Остання передбачає обов'язкову участь музиканта-фахівця, котрий володіє технологіями музичного програмування, – фактично, «виконавця-дизайнера, який поєднує функції власне виконавця і "технолога"» [160, 124]. Тут йдеться про створення музики за допомоги методів алгоритмічного комп'ютерного моделювання на основі великої кількості шаблонів (інструментальних, стильових, ритмічних, тембрових, динамічних, інтервальних, фрагментів існуючих творів тощо), які містяться в програмній пам'яті та застосовуються у різних комбінаціях на розсуд виконавця.

Варто відмітити, що подібна генеративна музика, яка за своєю суттю є «деяким типом контрольованої комп'ютерної імпровізації» [40, 1], озвучується віртуальними програвачами і, дуже зрідка, – реальними музикантами, що надає потрібні можливості її презентації. Вона може виконуватися як самостійно, так і в суміщенні з акустичним звучанням: накладатися на «живе» виконання традиційних нотних партитур або ж у варіанті інтерактивної взаємодії машини і людини – своєрідного «двобою з комп'ютером» [25, 1].

Саме останній спосіб обрав для виступу ансамбль «Рикошет» (проект EM–Vizia, Київ, 2011 р.) у кооперації з авторами генеративних композицій – Георгієм Потопальським (твір «Життя. Гра І»), Євгеном Ващенком («Життя. Гра II») та Аллою Загайкевич («Life as Music» для кларнета in B, гобоя, альт-саксофона, контрабаса та перкусії). Зазначені композитори також перебували на сцені за комп'ютерними «пультами» та генерували нотні партитури в режимі реального часу, які ансамблісти повинні були озвучувати «на ходу», дивлячись у монітори (тобто, ніби читаючи «з аркушу»).

Як видно з цього прикладу, одночасне поєднання музично-семіотичних факторів запрограмованості та непередбачуваності звукового результату доводить, що так чи інакше «мозковим центром» і ядром мистецького процесу залишається людина. А отже, ми цілком погоджуємося з думкою, що алгоритмічні «технології не знищили "людську майстерність", але розширили творчі можливості музикан-

тів» [240, 1], ставши ресурсом нових ідей, образів, композиційних та виконавських технік. Особливо, це стає очевидним, коли йдеться про інтерактивну полівекторну комунікацію композитора і виконавців, художнього твору і виконавців, художнього твору та аудиторії, а також у всіх можливих комбінаціях дво- та багатосторонніх взаємореакцій.

Серед інших українських колективів, що повсякчас виконують електроакустичні композиції – Ансамбль сучасної музики «Ensemble Nostri Temporis» (скорочено – «ENT», на сцені з 2007 р., художній керівник – Богдан Сегін). Обшир репертуару цього ансамблю простягається від музичних композицій модернізму до сучасної доби. Специфічною ознакою виконавського «обличчя» ансамблю є створення циклів програм – як монографічних (за творчістю окремих композиторів ХХ ст.), так і концертів–антологій, що презентують зібрання камерних опусів за різними музичними напрямками (модернізм, авангард тощо).

Разом з тим, варто зупинитися на електроакустичних та аудіовізуальних концертах «ENT», адже ансамблісти мають значний досвід інтердисциплінарних експериментів. До прикладу, згадаємо дві програми, що були підготовані «ENT» для краківського Міжнародного фестивалю нової музики «aXes» (2012). Тут серед іншого, було виконано твір «Дерева» Остапа Мануляка для флейти, кларнету, скрипки, віолончелі, фортепіано та електроніки, до того ж, у версії з віджеїнгом.

Треба підкреслити, що у самій сутності віджеїнгу як художнього явища закладений принцип колективної творчості, оскільки «психоактивність мультимедійного контексту, згідно ідеї авторів, досягається шляхом безпосередньої взаємодії музикантів, художників, програмістів і техніків в процесі створення кожної з композицій, загалом, та використання сучасних VJ технологій у моделюванні динамічних відео-образів, зокрема» [44, 1]. Дану тезу емпірично підтверджує щойно згаданий проект, де за основу відео-образів (які динамічно розгорталися у реальному часі синхронно з музикою) було обрано оцифровані фрагменти графічної партитури виконуваного твору О. Мануляка. Відтак, загальна естетична цілісність композиції стала результатом складної взаємодії музичного і візуального мистецтва, традиційних форм художнього вираження і медіа-арту, акустики, електроніки та VJ-технологій, музикантів-інструменталістів, звуко-режисера та відео-художника.

Як бачимо в сучасному естетико-семіологічному дискурсі, коли надзвичайно інтенсивними стають процеси асиміляції різнорідних

мистецьких видів, форм і принципів моделювання музичних композицій, виникають і нові художньо-виражальні засоби їх виконавського втілення. І саме зазначені приклади яскраво ілюструють інноваційність далекосяжних напрямів еволюції електроакустичних жанрів ансамблевої музики, виконавське бачення якої регулярно оприлюднюються українськими колективами на концертних майданчиках різних міжнародних фестивалів, проектів, музеїв, дослідницьких центрів електроакустичної, електронної експериментальної музики та медіа-арту, таких як: фестивалі VOX ELECTRONICA та ARS ELETTRONICA, проекти EM–Vizia та «Електроакустика» (Україна), Festival Audio Art (Польща), фестиваль в музеї «Ars Electronica Center» (Австрія), дослідницький інститут IRCAM у Центрі Помпиду (Франція) та ін.

Все це висвітлює онтологічне та семіологічне значення впливу електроакустичних та аудіовізуальних форм художньо-технологічної взаємодії, що виводить ансамблеву культуру музикування на новий щабель її прогресивного мовно-знакового розвитку, а саме в мультимедійну естетосферу та семіосферу постмодерної творчості.

Водночас, маємо відмітити, що на сьогочасному етапі функціонування камерно-інструментального мистецтва України йдеться не тільки про суто акустичні (зокрема, й електроакустичні) музичні експерименти й міжстильовий універсалізм виконавської творчості. Принципи виконавсько-інтерпретаторського універсалізму знаходять своє відображення і в *міжмистецькій площині*, що пов'язано із сучасними тенденціями інтермедіальності.

З огляду на це, маємо говорити не тільки про синтез творчих зусиль представників різних артистичних сфер, але й про набуття музикантами *полімодальних виконавських якостей* з подальшою їх синергією, що окреслюють еволюційний поступ ансамблевого виконавства: *від експериментів суто музичних до експериментів позамузичних («гібридних»)*. Адже існування розгалуженої мережі семіотичних, семантичних, синестезійних зв'язків, що виникають у ході щільної взаємодії видів і мов мистецтв, художніх і нехудожніх практик, висуває специфічні, розширені вимоги до виконавського дискурсу і мовлення ансамблів.

У ситуації виконавської необхідності залучення неспоріднених музиці семіотичних елементів стає нагальною потреба винайдення та реалізації ультраспецифічних прийомів, які часто-густо сполучають різні семіотико-комунікативні модуси артистичного лексикону – як музичного, так і екстрамузичного. Справа в тім, що інтермедіальна

логіка та поетика музично-творчого процесу впливає на формування структурно-сміслової та художньо-естетичної цілісності новітніх творів постмодерного мистецтва, де «видовищність, театралізація, дієвість, процесуальність починають диктувати умови існування та функціонування традиційних видів мистецтва, в яких відбувається певна трансформація, переструктуризація, зміщення акцентів, що призводить до первинності видовищних елементів у виражальній системі багатьох мистецьких форм» [265, 296], зокрема, і музичних, камерно-інструментальних.

Відтак, сьогодні композитори прагнуть якомога більше залучити ансамблістів до «ігрового» простору постмодерної творчості. «Я дуже люблю яскравих, харизматичних виконавців, – коментує цю тезу композиторка Юлія Гомельська, – які є не лише виконавцями, але й акторами, котрим можна доручити не тільки, в першу чергу, музичний текст, а ще й акторський текст, певні акторські деталі. Сучасний композитор дуже часто впроваджує у свій твір такі елементи для того, щоби було цікавіше, соковитіше, не тільки в "чистому" вигляді – музично, але ще й сценічно, театралью» [95].

У цьому контексті, задля ілюстрації полімодальності виконавської практики українських ансамблістів згадаємо виконання дуєтом «Violoncellissimo» теософічного, «пост-есхатологічного» твору Людмили Юріної «Distanzierung» (1996), де були задіяні вербальні модули артистичної експресії.

Наприкінці звучання партитури в момент, близький до «точки золотого перетину», віолончелістка паралельно з грою на інструменті декламує англійською вірші з євангельського *Одкровення* Святого апостола Іоанна Богослова: «And I heard a voice from heaven, as the voice of many waters, and as the sound of loud thunder» / укр. «І почув я голос з неба, наче шум багатьох вод і наче гуркіт грому сильного» (Одкр. 14 : 2), «And the seventh angel poured out his bowl into the air: and out of the temple from the throne came a loud voice saying: "it is done"!» / укр. «Сьомий ангел вилив чашу свою на повітря: і з храму небесного від престолу пролунав гучний голос, який сказав: "звершилось"!» (Одкр. 16 : 17).

На нашу думку, введений автором фрагмент євангельського писання надає смислової завершеності, або, навіть, естетичної довершеності усьому твору, вивільняючи назовні його внутрішню логіку. Безсумнівно, така концепція у виконавсько-функціональному плані орієнтує ансамблістів на оволодіння не тільки сучасною музичною,

але й ораторською технікою у їх полімодальному схрещенні. Адже від риторичної якості виконання вербального тексту (правильної артикуляції, інтонаційно-емоційної переконливості, психологічного налаштування тощо) не меншою мірою залежить загальне враження від композиції.

Або наведемо ще один приклад з камерно-інструментальної творчості артистів іншого сімейного дуету – «Каданс», де сприйняття художньо-естетичної цілісності композиції так само підвладне гармонійному поєднанню різновидових складових, у даному випадку, музичної і акторської майстерності.

Йдеться про виконання композиції Михайла Броннера «Адам і Єва» для скрипки і баяну (1999). Цей твір по суті є ансамблем-діалогом двох персонажів, що «удвох на людях» (ансамблево-комунікативна модель за І. Польською [236]) переживають почуття зародження любові, єднання сердець. Така, на перший погляд, традиційна дуетна рольова модель постає у новому семіотичному «світлі» завдяки підключенню кінесичних модусів та акторської експресії. Це «вимагає від виконавця не тільки досконалої психотехніки, неабиякої інтуїції, але й нової сценічно-інтонаційної техніки, в тому числі в аспекті зовнішнього втілення-представлення» [78, 147]. Вдалим є сценічно-просторове рішення, коли на початку музиканти-актори грають свої партії, стоячи спиною один до одного, потім поступово повертаються обличчям до аудиторії і, у підсумку, один до одного, оригінально підкреслює головну ідею цього твору, – появи кохання першолюдей (докладніше, у виконавському аналізі І. Єргієва [там само]).

Залучення спектру кінесичних модусів артистичної техніки характерне й для творчості відомого в Україні та поза її межами київського камерно-інструментального колективу «Sed Contra Ensemble» (художній керівник Андрій Мерхель, з 2013 р.), який повсякчас виконує музичні опуси з елементами екстрамузичного мовлення.

Зокрема, вельми цікавою стала прем'єра квінтету Річарда Камерона-Вульфа «Contra-Dictions» в рамках презентації програми американської та української камерної музики ХХ–ХХІ століть під назвою «Паралелі. Парадигми. Парадокси» (Київ / Харків, 7 / 11 листопада, 2019 р.). Тут, музикантами «Sed Contra» була створена особлива, таємнича атмосфера занурення в універсум звукомузичної творчості, оскільки виконання відбувалося у цілковитій темряві і тільки невеликі «плями» світла над пюпітрами ансамблів ледь освітлювали їх силу-

ети на сцені. В такій нетиповій комунікативній ситуації віолончеліст та піаніст раз-по-раз вельми артистично задіювали неінструментальні модуси квазі-диригентської мануальної техніки з притаманними їй широкими пластичними жестами, що у п'ятмі, підсвіченій блідим мерехтінням ліхтариків, справляли напрочуд видовищне враження.

Подібні прийоми «соматичного інтонування» (В. Колоней) в сучасній полімодальній лексиці ансамблів часто отримують тотальне семіотичне розширення, особливо, у випадках тлумачення фізичного тіла музиканта як окремого комунікативного суб'єкта (найчастіше, як окремого інструменту).

У цьому зв'язку згадаємо концертну програму «@Experience & ф'южн музикування нинішнього часу», що була презентована ансамблем «MusClub» (художній керівник – Іван Тараненко, з 1996 р.) на ХХХ Міжнародному фестивалі «Kyiv Music Fest – 2019». До слова, цей колектив пропагує принцип цілковитої мобільності свого складу (як інструментальної, так і міжнаціональної), де «настрій ф'южну – музичного міксу – завжди був і буде», за словами І. Тараненка [296, 1].

Так, на початку виконання експериментальної композиції «Білі картки», запрошеному німецькому перкусіоністу Гюнтеру Зоммеру довелося перебувати поза свого перкусійного приладдя у ролі своєрідного диригента-координатора. Його виконавська партія полягала у демонстрації білих паперових аркушів із замальовками деяких умовних символів: геометричних фігур (приміром, кола), абстракцій (хвилясті лінії), знаків пунктуації (крапок) тощо. Натомість, решта ансамблів мали їх інтерпретувати, синхронно «перекладаючи» на мову музики, що створювало враження інтермедіального перехрещення музичних та абстрактно-математичних знаково-символічних рядів. Відтак, керування цією музичною виставою потребувало від Г. Зоммера включення мануальних та позамануальних тілесно-виражальних засобів, а саме модусів дансантиності, сценічного руху, акторської майстерності, тобто, фактично, зобов'язало артиста взяти на себе функцію головного перформера.

На цих прикладах спостерігаємо, що внаслідок приєднання до семіотики музичної інформації мовно-знакових рядів неспорідненої видової природи (вербальної, візуальної, кінесичної тощо) постають питання їх практично-виконавського втілення та техніки їх взаємно-ансамблевої полімодальної координації.

Тож, з одного боку, впровадження подібних акторсько-рольових моделей ансамблевої взаємодії вимагає певної універсальної худож-

ньої пластичності, адже музична видовищність орієнтує виконавців-ансамблістів на оволодіння не тільки музичною, але й сценічно-театральною технікою – ораторським мистецтвом, акторськими жестами і мімікою, прийомами використання реквізиту, «скульптурування» тіла та просторових локомоцій, нерідко, з елементами хореографії тощо [див.: 150].

А з іншого боку, оскільки «для сучасних музичних практик характерним є органічне поєднання різних фрагментів культурних текстів» [244, 45], на перший план висуваються проблеми культур-герменевтичного характеру. Адже «головним конститутивним чинником тексту є його комунікативне призначення» [27, 69], що безпосередньо пов'язано із виконавською здатністю адекватно інтерпретувати і транслювати художньо-естетичну інформацію, якою насичене авторське повідомлення. З огляду на це, інтерпретації – як процесу «виконавського (а потім, і слухачького – А. К.) до-осмислення» [197, 12] – потребує не тільки, власне, музична складова, але й супутні їй елементи іншovidової природи, якими сповнені сучасні поліхудожні ансамблеві композиції (фрагменти живописних, літературно-поетичних, кінематографічних, фотографічних, театральнo-драматургійних текстів, ігрове втілення образів-ролей їх персонажів тощо).

Відтак, все частіше у виконавській практиці музикантів-ансамблістів зустрічаємо не тільки «історичний», «авторський», але й т. зв. «змішаний тип» інтерпретації [274, 123]. Він розрахований на художньо-виконавське тлумачення змісту постмодерних творів зі складною лексикою, яка характеризується вигадливим і доволі парадоксальним «міксом» свого і чужого, традиційного та інноваційного, музичного та екстрамузичного, що превалює в загальному знаково-символічному просторі сучасної культури та, відповідно, у семіосфері музики. До того ж, опанування мистецтва «змішаної» інтерпретації сьогодні потребують не тільки окремі авторські твори, що являють собою «змішані тексти» [217, 67] складної, гетерогенної структурно-сміслової природи, але й цілі мультисеміотичні концертні програми, що складаються з визначеної послідовності творів, об'єднаних спільною ідеєю.

Саме на семіологічному та культур-герменевтичному аналізі мультисеміотичних композицій у контексті *виявів міжмистецького та загальнопрофесійного універсалізму* сучасної виконавської ансамблевої творчості ми пропонуємо зупинитись більш детально у наступному підрозділі.

4.3. Виконавські поліхудожні проекти у світлі режисерської інтерпретації ансамлевої музики

Наприкінці ХХ та на початку ХХІ століть спостережені нами тенденції розширення жанрово-стильового репертуарного діапазону камерно-інструментальної музики, орієнтації артистів на універсалізм виконавської пластичності у його міжстильовому та міжмистецькому виявах, а також тяжіння до інтерференції та синестезії мистецтв у художній творчості стають особливо значущими у контексті реалізації амбітних режисерських ініціатив українських ансамблевих колективів. Останні підлягають ретельному дослідженню як такі, що несуть вагоме семіотичне і художньо-концептуальне навантаження у процесах освоєння та «окультурення» простору сучасної художньо-мистецької комунікації.

Так, в естетиці камерно-інструментальної виконавської творчості дедалі помітнішими стають прагнення артистів вийти за «межі» суто виконавсько-інтерпретаційних функцій у поліхудожній простір створення власних авторських концептуальних проектів. Відтак, в останні десятиліття українські ансамблісти займають дедалі активнішу художньо-естетичну позицію і, «незважаючи на традиційні "обов'язки"-рамки виконавця академічного спрямування перед нотним текстом і автором, знаходять можливості творчих проявів виконавця-репрезентанта» [76, 314]. Спостерігаємо, як повсякчас креативна свідомість музикантів спрямовується до обривів не стільки виконавської, скільки виконавсько-режисерської інтерпретації.

З огляду на процесуальний плин та мультисеміотичність виконавського наративу як окремих камерно-інструментальних опусів, так і цілісних концертних програм, стає очевидною необхідність застосування «змішаної» інтерпретаційної стратегії їх осягнення як єдиного поліхудожнього тексту, що несе певне метафізичне послання. Переваги цієї стратегії полягають у врахуванні семіологічних особливостей мови, логіки і поетики знаково-сміслової репрезентації як музичних, так екстрамузичних складових (цілісних текстів або їх окремих сегментів), що піддаються довільному комбінуванню, аранжуванню і, потрапляючи у неспоріднене стильове, стилістичне, мовно-знакове оточення, набувають нових смислових конотацій.

Як відомо, об'єктивна інтерпретація напряду залежить від адекватного прочитання і розуміння семіотики текстової інформації (особливо, щодо сучасних форм її запису), що дозволяє в результаті

осягнути той глибинний сенс, який за нею приховується. Певна річ, що розв'язання цих першорядних виконавських завдань безпосередньо корелюється з наявністю спеціальної мистецької освіти, особистісного культурно-історичного «бекграунду» та виконавського досвіду.

Крім того, витримувати баланс об'єктивного і суб'єктивного у виконавській інтерпретації музикантам допомагає уважне ставлення до найдрібніших текстових і позатекстових композиторських ремарок, співпраця виконавців і композиторів у творчих тандемах, реалізація тих чи інших виконавських ініціатив (узгоджених з автором або самостійних доповнень), а також залучення самих композиторів до концертно-сценічної практики, що дозволяє створювати еталонні, з погляду авторської достовірності, інтерпретації ансамблевих творів.

Так, приміром, звернемося до творчості учасників Ансамблю нової музики «Рикошет» (а саме: Дмитра Медолиза, Олексія Бойка, Михайла Білича, Владислава Примакова та Вікторії Рацюк), які здійснили всеукраїнську прем'єру твору К. Цепколенко «Nach Unentschieden» (in memoriam of Oleksandr Charchian, 2005) на сцені XXV Міжнародного фестивалю «Kyiv Music Fest – 2014». Цей твір являє собою перформанс, докладний сценарій якого зрежисований композиторкою і міститься як у словесній преамбулі – невеликому авторському есеї, що розкриває фабулу композиції, так і у партитурі. Вивчаючи оформлення тексту, помічаємо, наскільки важливо для композиторки «вести» виконавців і слухачів у руслі заданої ідейно-подієвої концепції, що зафіксована у найменших деталях. У партитурі надані необхідні розшифровки авторської нотації та позначень, зокрема і характеру позамузичних дій ансамблів («slap», «to beat on the Decke», «whistle» та ін.). З особливою потактовою точністю «задокументовані» моменти появи та покидання сцени диригентом, що виконує роль рефері зі свистком, описана просторова динаміка переміщень флейтиста, кларнетиста, скрипаля і віолончеліста у змагальному «пенальті-діалозі» як гравців двох умовних футбольних команд та їхні емоційні стани.

З одного боку, такі композиторські ремарки-«інструкції» значно полегшують сприйняття семіотики сучасної нотної графіки, що індивідуально твориться композиторами «тут і зараз» у довільних схемах, а з іншого – метод «сценарної розробки» музичного матеріалу [див. : 303] покроково скеровує музикантів-ансамблів до неухильного дотримання найдрібніших текстових вказівок, що веде до практично

цілковитої синхронізації виконавських дій з композиторським баченням артистично-інтерпретаційного рішення твору.

Паралельно в сучасній музично-виконавській творчості спостерігаємо тенденцію утворення доволі значної кількості сталих композиторсько-виконавських тандемів, співтворча злагожденість яких в ініціації та оперативному введенні нових композицій у концертно-фестивальну практику складає додатковий позитивний імпульс розвитку камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Найчастіше виконавці провадять консультації з композиторами щодо пошуку (або уточнення) ексклюзивних прийомів звуковидобування, здатних забезпечити бажаний ефект, здійснюють спільне опрацювання драматичного, мізансценічного «плану» композицій та ін. За цих умов, коли відбувається попереднє обговорення майбутньої концепції п'єси та взаємоузгодження сценічно-інтерпретаторських намірів і технічних умов виконання, саме музиканти-ансамблісти нерідко стимулюють творчу фантазію композитора, підказують, «наштовхують» на ті чи інші художньо-мистецькі рішення, а отже, їхній співавторський внесок може бути вельми суттєвим. Відтак, тут можна наголосити, що подібна креативна позиція виконавців наближає їх до загальнопрофесійного універсалізму в творчості, оскільки висловлені ними ідеї можуть складати вагоме доповнення до композиторського задуму не тільки у ході поточної підготовки до виступу, але й на етапі створення композиції.

Серед таких творчих тандемів відзначимо непоодинокі і вже згадані тут раніше випадки співпраці композиторів і виконавців («Київської камерати» з багатьма композиторами, ансамблю «САТ» з Аллою Загайкевич та ін.). Як ще один приклад, наведемо творчу кооперацію композиторки Людмили Самодаєвої з подружжям Олени та Івана Єргієвих – учасниками дуету «Каданс», що стали натхненниками появи творів для скрипки і баяну в українській музиці – нетрадиційного, а класичного складу камерно-інструментального ансамблю, який музиканти активно пропагують своєю виконавською творчістю. До прикладу, ансамблісти взяли безпосередню участь у відборі музичного матеріалу (первинно написаного для супроводу театральних номерів спектаклю «По щучьому велению»), що пізніше увійшов до 5-ти п'єс «Сюїти» (або за іншою назвою «Дитячої сюїти»), а саме: «Дитинство», «Мати і тато», «Чаклунство», «Балаган», «Циганський танок» (1994).

У щільному тандемі з композиторкою, що передувало здійсненню світової прем'єри цього твору на сцені Великої зали ОНМА ім. А. В. Нежданової (25 лютого 1994 р.), артисти дуету «Каданс» працювали над розробкою комунікативно-рольової тактики як внутрішньо-ансамблевої, так і зовнішньої взаємодії зі слухацькою аудиторією, що включала численні акторсько-театральні «родзинки»: різні прийоми скульптурування тіла під час гри на музичних інструментах, сценічний рух з елементами хореографії, використання допоміжного реквізиту, зокрема і костюмування відповідно до втілюваних образів тощо. Висока оцінка, першочергово, музичної сторони інтерпретації «Дитячої сюїти» згодом посприяла отриманню пропозиції від Державного радіо України про здійснення фондового запису цього твору, що було реалізовано у 1996 році.

Загалом, введення поліхудожніх ефектів може носити як чітко регламентований (заздалегідь запланований композитором або узгоджений з ним), так і довільно-імпровізаційний характер. Адже, здебільшого, композитори-сучасники не заперечують проти таких суто виконавських експериментів, за умови втілення їх на належному естетичному рівні художньо-артистичної майстерності. І, навіть, усіляко заохочують співтворчі ініціативи виконавців-ансамблістів у доповненні первинного авторського задуму тими чи іншими артистичними компонентами: аудіальними (вербальними, шумовими), візуальними (світло-кольоровими, відео-супроводом), хореографічними. Оскільки подібні виконавські ініціативи враховують певну виконавську ситуацію – мізансценічні особливості, загальну специфіку і концепцію мистецького заходу, цільову стратифікацію аудиторії, що такі заходи відвідує, тощо. Зважаючи на ці супутні обставини, іноді виникає необхідність адаптувати, зробити «доступнішими» твори минулих історичних епох або складні для аматорського сприйняття новітні композиції шляхом введення позамузичних видовищних ефектів, що складає додатковий інтерес до музичного явища і досить вдало резонує з «візіоцентричним» смаком сучасної публіки.

Тож, нерідко, якщо структурно-сміслова організація виконуваного музичного матеріалу надає таку можливість, музиканти на власний розсуд доповнюють концертні програми поліхудожніми компонентами (найчастіше, елементами відео-арту, театралізації). Згадаємо, приміром, інтерпретацію ансамбістами Квінтету «Престиж» (м. Дніпро) композиції Геннадія Ляшенка «Technema» № 1 для флейти, гобоя, кларнета, фагота та валторни (1998 р.), виконавська презентація якої

була «позапланово» доповнена прийомами інструментального театру (сценічний рух, пластичні жести тощо).

Зазначимо, що з подібних ініціативних проявів виконавської мобільності впливає проблематика герменевтичної рухливості смислових значень при сталій семіотиці текстової інформації. Адже у виконавських видах мистецтва ця альтернативність значною мірою обумовлена наявністю посередницької фігури інтерпретатора як транслятора, провідника змісту і сенсу музичного висловлювання від одного суб'єкта до іншого.

Разом з тим треба підкреслити, що сучасні експериментально-творчі тенденції значно «підживлює» сполучення художніми керівниками та учасниками деяких вітчизняних ансамблів виконавського і композиторського амплу («ConstantY» – О. Мануляк, «Duo Violoncellissimo» – В. Ларчіков, «Каданс» – І. Єргієв, «Ensemble Nostri Temporis» – Б. Сегін та З. Алмаші, «Блук» – О. Шмурак, «Electroacoustic's ensemble» – Алла Загайкевич, «Нова музика в Україні» – В. Рунчак, «Рикошет» – С. Пілютиков, «MusClub» – І. Тараненко та ін.).

Такі колективи ведуть активну артистичну діяльність на постійних засадах протягом останніх десятиліть (за нашими спостереженнями від 7 до 26 років виконавського «стажу» на сьогодні), адже, окрім багатого зовнішнього музичного «ресурсу», мають і внутрішнє джерело сталої креативності, що одночасно стимулює розвиток як виконавської, так і композиторської творчості. Нові ансамблеві опуси, що з'являються, нерідко із розрахунку на виконавсько-технологічні можливості власних колективів, одразу впроваджуються у концертно-фестивальну практику. Зокрема, і на таких міжнародних фестивалях і проектах, як: «Форум музики молодих», «Kyiv Music Fest», «КОНТРАСТИ», «Харківські Асамблеї», «Kharkiv Music Fest», «ГОГОЛЬFEST», «VOX ELECTRONICA», «EM-Vizia», «2D2N», «Kyiv Contemporary Music Days», «Музичні прем'єри сезону», «Porto-Franko», «Aksamitna Kurtyna», «Chamber Art Music», «Гольфстрім», «Lviv Hindemith Fest», «Odessa Classics», «Фарботони» та ін., що відбуваються в Україні та закордоном і сприяють розширенню художньо-естетичних та мізансценічних умов побутування ансамблевої музики.

Окрім стабільно діючих колективів, зазначимо й про ситуативні ансамблеві тандеми композиторів і виконавців, що урізноманітнюють сценічну практику та продукують еталонні інтерпретації нової музики України. Згадаємо, приміром, авторські музичні вечори, де нерідко

композитори «грають самих себе», до того ж, на високому рівні виконавської майстерності.

Серед багатьох прикладів, наведемо сценічну співпрацю композитора і піаніста Олега Безбородька з Марією Рябоконевою («Міньонети і поеметти нашого часу» для фортепіано в 4-ри руки, авторський концерт в НМАУ ім. П. Чайковського, 2011). Або ж виступи композиторки і піаністки Альони Томльонової з альтисткою Ією Комаровою (Соната для альту і фортепіано, 2005) та рядом інших музикантів, яким, зазвичай, авторка і присвячує свої ансамблеві композиції (проект «Томльонова і друзі» під гаслом «все, що існує в спілкуванні, триває у музичному мистецтві» [38, 8]). До цього додамо ще згадані раніше приклади ситуативних сценічних тандемів (зокрема, Валентина Сильвестрова з артистами «Київської камерати» та ін.).

Крім того, в українській практиці камерно-інструментального музикування кінця ХХ – початку ХХІ століть неабияк привертають увагу т. зв. «концерти без виконавців», реалізовані «ансамблями без виконавців», що діють на постійній основі, такі як, приміром, «Sed Contra Ensemble». Цей колектив заснований у 2013 році Андрієм Мерхелем, Сергієм Вілкою та Віталієм Кияницею – групою композиторів-початківців задля пропагування камерної музики молодих українських митців, втілення сміливих електроакустичних та синтетичних проектів (зокрема й інтернаціональних) та, загалом, виконання обширу ансамблевих творів українських та зарубіжних авторів ХХ – початку ХХІ століть.

З огляду на зазначене вище, міжмистецький та загальнопрофесійний універсалізм творчого самовираження можна вважати одним із чинників стабільної діяльності ансамблів та сталості інновацій, що складає додатковий імпульс прогресивному розвитку камерно-інструментального мистецтва у постійному діалозі традицій, неотрадицій та останніх технологічних рішень.

Подібні ініціативи в естетиці творчості українських ансамблевих колективів щодо створення авторського культурно-мистецького «продукту» можуть розглядатися як акти творчого пошуку, самоусвідомлення, вираження намірів своєрідного подолання умовної «вторинності» виконавської творчості. Адже, як прийнято вважати, «композитор переводить людські переживання в звуки, а ці останні – в умовні знаки; а виконавець прокладає зворотній шлях – перетворюючи знаки в звуки, відроджує переживання, що стоять за ними.

Інакше кажучи, виконавство вужче композиторства по вихідному матеріалу, але ширше за кінцевим результатом» [115, 30].

З данного надзвичайного проникливого спостереження випливає те, що музики без особистості композитора, так само, як і без особистості виконавця-інтерпретатора, не існує. Однак сьогодні, цей «кінцевий результат» українські ансамблісти прагнуть довести до абсолюту у «спробах "подвоєння світу"» (Д. Толпигін [278]) власної мистецької реальності, тяжіючи до виходу за «локальні кордони» інтерпретаторських функцій виконавської діяльності у ширші творчі контексти побудови естетико-семіотичних платформ авторських музично-виконавських проєктів.

Безумовно, це вносить певні корективи у семіотичні, семантичні та герменевтичні ланки комунікативних з'єднань «композитор–виконавець–слухач». Зазвичай, висвітлення багатоступеневих механізмів декодування і трансляції смислу музичних композицій та дослідження виконавської «інтерпретуючої свідомості» (А. Амрахова) здійснюється з огляду на відповідність інтерпретаційних версій оригінальному композиторському задуму. Тому, поряд з осмисленням окремих зразків композиторсько-виконавської творчості, не меншої уваги потребує вивчення тих мистецьких акцій і проєктів, що були створені за ініціативи самих виконавців ансамблевої музики, адже їх аналіз досі не був розлого представлений у спеціальній літературі.

Найяскравіше *режисерські інтенції ансамблевих колективів* знаходять своє виявлення у процесах *концептуально-естетичного і семіотичного моделювання мистецьких проєктів*, де музиканти мають змогу «напрямую», від свого імені спілкуватися з аудиторією, на власний розсуд обираючи інформаційно-змістовий вектор наповненості структур і форм концертних програм, пасивний чи активний спосіб ігрової взаємодії (нерідко із залученням слухачів до сценічної дії) тощо. Тож, загалом, виконавські проєкти несуть різне естетико-семіотичне і культурно-сміслові навантаження – музично-культурологічне, художньо-музичне, мистецько-медійне, видовищно-перформативне та ін. Адже вони створюються як із просвітницькою, так і естетико-розважальною метою і, разом з тим, демонструють унікальний погляд музикантів на способи семіотизації та естетизації то-посфери художньо-мистецької комунікації [див.: 152].

Згідно з цим, у процесі формування концертних проєктів музиканти «випробовують» різні режисерсько-композиційні стратегії komponування складових частин загального художнього цілого. Тут

нерідко «синестезійне сенсовідчуття» (К. Лозенко) та пов'язаний із цим міжмистецький резонанс у суміщенні музичних та екстрамузичних засобів артистичної виразності відіграє важливе формотворче значення. В них, залежно від авторського бачення загальної концепції щодо виконуваних зразків композиторської творчості, можуть застосовуватися принципи як автентичної, так і «стилізованої» чи «стильної» інтерпретації (за О. Катрич). Останнє передбачає високий рівень релятивності тлумачень, імітації чи навіть «підпорядкування стилю даного композитора естетичним ідеалам та художнім нормам сучасної виконавцю культурно-історичної епохи» [110, 7].

Відтак, у ході моделювання виконавцями індивідуального світоглядного простору авторських проектів, оригінальні ансамблеві п'єси можуть набувати значного переосмислення у «мегаміксі» з виконавських транскрипцій, ремікс-комбінацій, вигадливих попури-колажів і постмодерного пастиш. Також камерні твори можуть чергуватися з алеаторико-імпровізаційними епізодами або перебувати у довільному полісеміотичному медіальному «схрещенні» музичного звучання з паралельною демонстрацією реінтерпретованих фрагментів або цілісних артефактів інших видів мистецтв (живопису, скульптури, літератури, фотографії, кіно, моди тощо).

Детально аналізуючи художньо-конструктивні засади моделювання проектів українських виконавців-ансамблістів, вбачаємо в деяких з них яскраві аналогії з композиторськими стратегіями творення. А саме, простежуємо застосування не тільки принципу медіального синтезу (як найбільш розповсюдженого), але й принципів медіальної транспозиції та синергії у вибудовуванні художньої логіки komponування та розташування номерів концертних виступів. В рамках цих підходів, програми починають сприйматися не як такі, що складені з кількох розрізнених (у смисловому значенні автономних) творів-«подій», а як одна макро-подія – єдина семіотична та семантична цілісність, поліхудожня вистава, підкорена магістральній ідеї, яка транслюється виконавцями та несе певне метафізичне послання.

Зазначені вище семіологічні та герменевтичні тенденції сучасного виконавства можна проілюструвати на прикладах з артистичної практики українських ансамблів кінця ХХ – початку ХХІ століть, які повсякчас актуалізують свої режисерські ініціативи у подібний спосіб.

У цьому зв'язку показовим прикладом слугує творчість таких українських ансамблевих колективів, як: «Sed Contra Ensemble» (на-

приклад, аудіовізуальний проект імпровізаційної музики «Bianco su Bianco»), «Ensemble Nostri Temporis» (концерт-дійство «Порожні п'єдестали»), експериментальні аудіовізуальні вистави «ЗвукоІзоляція I, II»), «Duo Violoncellissimo» (Саунд-віжн-перформанс «Я подарю тебе Луну: 118 островов Венеции» та Арт-симбіоз музики, слова та збройового мистецтва «Час збирати скарби: містерії Кліо та Евтерпи»), «Ukho Ensemble» (концертна програма зі світловізуальними ефектами «String Theory») та інших камерно-інструментальних ансамблів. Вони, здебільшого, спеціалізуються на виконанні сучасної академічної музики, а також повсякчас презентують публіці власні інтермедіальні проекти: музично-літературні, музично-образотворчі, музично-театральні тощо.

Так, наприклад, заслуговують на увагу інтермедіальні рефлексії музикантів «Sed Contra Ensemble», які у рамках Kyiv Contemporary Music Days та MALEVYCH'S DAYS створили концептуальний музичний проект «Bianco su bianco» («Біле на білому»). Він був втілений під час проведення експозиції живопису засновника супрематизму та його послідовників (виставка *Малевич +*, Мистецький арсенал, Київ, 2016 р.). Тут, окрім досягнення естетичного ефекту міжмистецького резонансу, що мимоволі виникає в умовах концертного виконання під кам'яним склепінням архітектурно-музейного комплексу, артисти прагнули вибудувати інтермедіальну живописно-музичну паралель, шляхом «перенесення» рецепції картинних площин в інше естетико-сенсорне середовище.

«Чи може бути щось безпредметніше та безсюжетніше, ніж білий квадрат на білому тлі?», – слідом за К. Малевичем задають питання ансамблісти: Сергій Вілка (флейта), Дмитро Пашинський (кларнет, саксофон), Назарій Стець (контрабас) та Віталій Кияниця (фортепіано) [331]. Чи можна відобразити ідею малярського супрематизму в музичній формі? Як передати в музиці експресію «нульової форми», концентрацію смислового навантаження «маси матеріалу» малевичівського квадрату, що є «початком всього», «першим кроком чистої творчості», де одночасно поєднується непоєднуване – нечувана простота і складність у лаконічній, але за своєю суттю нескінченній формі?, – замислюємося, відповідно, і ми.

Тож, чи можливо взагалі здійснити подібну медіальну транспозицію, відтворивши у гомогенних музичних структурах експресію семіосфери абстракціоністського живопису – вигадливі, барвисті,

неповторні комбінації асиметричних форм, що сповнені внутрішнього руху?

На цей виклик естетики і семіотики інтермедіальності музиканти відповідають вільною імпровізацією, яку можна розглядати як «чисту», «необроблену» масу звукової матерії, її своєрідну нульову точку. Остання є першим кроком творчості, де немає розвитку за канонічними правилами, але є упорядковане вербальною партитурою розгортання, де є важливою ейдосна семантика ідеї супрематизму, а не речовинність інформації.

Відтак, максимально використовуючи зображальні можливості універсальної мови музики та принципи інтермедіальності, ансамблісти «Sed Contra» створили оригінальний універсалістський проект «світу мистецтва» (А. Б. Оліва [215]). Він, разом з низкою інших публічних заходів (арт-експозицій, перформансів, кінопоказів, лекторіїв, дискусій, авторських екскурсій, воркшопів тощо), запропонував аудиторії під новим, інтермедіальним кутом зору поглянути на колекцію українського авангарду початку ХХ століття, зокрема супрематичну спадщину видатного киянина – художника і теоретика «нового» мистецтва Казимира Малевича.

Подібні інтермедіальні рефлексії та відповідні їм «змішані» (В. Сумарокова) герменевтичні стратегії характерні і для творчості «Ensemble Nostri Temporis». Цей ансамбль неодноразово співпрацював з відомими письменниками (Юрій Андрухович, Сергій Жадан, Юрій Іздрик), модельєрами (Ксенія Марченко), іншими діячами культури та скрізь позиціонує себе як колектив, відкритий до інноваційних міждисциплінарних проектів, що задіюють паралельно кілька сенсорних рівнів чуття.

Приміром, загадаємо Концерт-дійство «Порожні п'єдестали» (2018), назва якого походить від однойменної музичної п'єси Максима Коломійця для флейти, кларнету, віолончелі та фортепіано. Остання, перебуваючи в оточенні інших камерних творів сучасних молодих композиторів (Денис Бочаров, Володимир Горлінський, Дмитро Радзецький, Яна Шлябанська), стала у концептуальному плані художньою домінантою усього проекту, який мав на меті у візуально-акустичний спосіб передати образні уявлення про окремі елементи навколишнього культурного ландшафту.

Йдеться про бажання музикантів «ENT» винайти або підібрати такі аналоги звукової матерії, що могли б створити інтермедіальне відображення деяких пластичних об'ємних форм і зональних явищ,

які повсякчас оточують людину в її матеріальному світі. А саме, скульптури та інших фрагментів просторового рельєфу. Безперечно, віддзеркалення матеріальної реальності у подібних звуко-символічних формах є лише ілюзорною, образно-чуттєвою візією, що відповідно підкреслюється і самою назвою проекту – «Порожні п'єдестали», яка має дещо абсурдистське забарвлення.

Тут варто нагадати твердження В. Москаленка про те, що будь-який музичний твір (так само, як і будь-який виконавський проект, за нашим міркуванням) – це «самостійна інтонаційна концепція, яка розкривається в суспільній художній практиці і виявляється як ціле у діалектичному сполученні рухомої інваріантної основи та потенційної безмежності індивідуальних або колективно-усуспільнених її інтерпретацій» [197, 9].

Тому, як нам видається, незважаючи на можливу багатоваріантність слухацької інтерпретації концепції проекту, що може виникати у дзеркалі індивідуального бачення і сприйматися як ексцентрична спроба відобразити «ніщо» (приміром, віднайти у «порожньому місці» якийсь сенс, видати тривіальне за прекрасне, примиритися з банальним тощо), глибинні смислові вісі основного задуму авторів цього проекту перебувають поза межами сатирично-абсурдистських інтенцій. Скоріше, витлумачити даний проект можна як такий, що знаходиться у інтермедіальній площині свого ідейного підґрунтя, з одного боку, та безпосереднього виконавсько-художнього втілення, – з іншого.

До того ж, не випадково у підзаголовку проекту «Порожні п'єдестали» зазначається, що він є «концертом-дійством», оскільки тут, окрім музичних партій, є прописаною й екстрамузична «партія». Остання передбачає наявність супроводжуючої театралізованої дії із залученням додаткового реквізиту у виконанні одного з музикантів «ЕНТ», який перебирає на себе акторське амплуа і, оперуючи певними предметами, унаочнює драматургійну лінію всього сценічного дійства за допомоги візуально-кінесичних модусів артистичної техніки.

Як наслідок, за своїм семіотичним і смисловим навантаженням ця позаінструментальна партія стає рівнозначною ансамблевою частиною, що вкупі з інструменталістами утворює сумісне кількісно-органологічне та художньо-естетичне ціле ансамблю у складі: гобой (Максим Коломієць), кларнет / бас-кларнет (Артем Шестовський), валторна (Сергій Логінов), контрабас (Назарій Стець), фортепіано (Марія Александрова), предмети (Дмитро Радзецький).

Завдяки такому «сплаву» засобів музичної виразності та візуальної експресії ансамблістами моделюються просторові та пластичні враження. Прямуючи за ними, на наше переконання, можна простежити не тільки за мінливо-витонченим балансуванням зображального і виражального та відчутти статику і динаміку художнього матеріалу неспоріднених видів мистецтв. Але й, крім того, стає можливим досягнути статику й динаміку внутрішньої природи живої та неживої матерії, загалом. Оскільки об'єкти і форми останньої лише на перший погляд видаються непорушними (скажімо, скульптура або елементи рельєфу земної поверхні), але насправді є сповненими «живого» руху (приміром, сучасна кінетична скульптура, яка поєднує рухомі та нерухомі елементи своєї конструкції та здатна передавати реальні антистатичні ефекти тощо).

Аналізуючи надалі концертні програми українських ансамблів, вияви принципів медіальної транспозиції знаходимо також у творчості дуету Назарія Стеця та Костянтина Товстухи (контрабас – фортепіано). За словами останнього, «головний сенс виконання – це перетворення» [220, 1]. І саме до міжмовних транспозицій як художньо-семіотичного «перетворення» вдалися артисти у ході моделювання концептуальної візії проекту «Астероїди на фресці», що був реалізований в рамках «Kyiv Music Fest» (зала Національної спілки композиторів України, 08.10.2019 р.).

Ансамблістами тут була надана музична інтерпретація низки інтермедіальних образів, зокрема і на кіно-музичну тематику. Безсумнівно, втіленню цієї задачі значно посприяв підбір репертуару, що у різних ракурсах висвічував ідею перехрещення статичних і динамічних музично-візуальних «віддзеркалень»: світло-кольорових, музично-живописних, музично-кінематографічних (музичні твори Самюеля Андрєєва, Віталія Вишинського, Ярослава Верещагіна та Олександра Щетинського).

Серед іншого, особливу увагу звернемо на виконання дуєтом ансамблевого опусу «Сім миттєвих кадрів» для контрабасу і фортепіано Олександра Щетинського (2005). Ці сім мініатюр вмістили в себе музичні відображення різних кіноформ екранної культури, що стрімко змінювали один одного, підкреслюючи кліповість сучасного мислення («Таємнича мрія», «Це нав'язливе нагадування», «...як бджола», «Нерівне вимовляння», «Стимуляція зірки», «Вниз по шосе», «Розслаблення»). Певна річ, це вимагало від виконавців психоемоційної та технічної пластичності, адже задача вмістити в сімох мікро-епізодах

цілий світ кіномистецтва, – від романтичної комедії до лінчівського саспенсу, потребувала концентрації неабияких артистичних зусиль. Як зізнається Н. Стець, перед дуетом постав «серйозний челендж мобілізуватися на кожну частину і швидко перемикатися з одного характеру на інший так, щоб це було переконливо з першої ноти, і щоб слухач зрозумів: "так, цей кадр закінчився, почався кадр номер 2". Щоби, зрештою, донести до слухача ідею цих сімох кадрів» [220, 1].

За нашим міркуванням, саме в цьому і вбачається інтермедіальність виконавсько-інтерпретаторського моделювання як даної окремої композиції, так і усього проекту вцілому, що сформувався на ґрунті ідеї сублімінального повідомлення, яка знаходить тут своє якнайповніше розкриття. Адже у кожному з цих музичних скетчів криється прихований меседж, що несе виконавську рефлексію на віртуальні образи і сцени з неіснуючих кінофільмів.

Таким чином, завдяки багатому звуко-зображальному потенціалу музичної мови, створюється ефект «25-го кадру», що працює на відображення явного та імплантацію прихованого змісту. В результаті, на свідомому рівні повідомлення сприймається як музичне, в той час як позасвідомо, в межах певного діапазону індивідуальних асоціацій, в уяві слухача виникають візуальні картини. Останні, скеровані програмними назвами «кадрів»-мініатюр та стимульовані зовнішньо-театральною артистичністю дуету, набирають все більш реалістичних обрисів. В цьому й полягає головний перцептивний ефект медіальної транспозиції – створення ілюзії художньо-семіотичної міжвидової еквівалентності.

Зазначимо, що схожий художній принцип раніше вже був використаний цими ж ансамблістами, але у складі учасників колективу «Sed Contra Ensemble» – флейта (Сергій Вілка), контрабас (Назарій Стець), фортепіано (Костянтин Товстуха).

Йдеться про концертну програму «Instant shots» («Миттеві кадри»), де ідея фото- або кіно-музичного паралелізму також отримала своє відображення (Дім «Майстер Клас», 23.05.2018 р.). Тут перед музикантами постала задача: «відтворити максимум смислів у мінімумі звучань» [238, 1], вирішення якої артисти побачили в об'єднанні низки невеликих камерно-інструментальних опусів різних авторів ХХ – початку ХХІ століть на основі монтажного способу художнього мислення. У такий спосіб «Sed Contra Ensemble» прагнули закарбувати деякі ціннісні музичні миттевості, підкреслити їх швидкоплинність та стилістичну мінливість. Необіжно було ніби «вихопити» з калейдос-

копу наявних мистецьких явищ, течій, напрямів і творів зазначеного періоду кілька характерних «скріншотів» зі знакових композицій Олів'є Мессіана, Елліота Картера, Дьйордя Куртага, Тейпо Хаута-Ахо, Євгенія Іршаї та ін.

Як бачимо, ця ідея фрагментації і фіксації музичного часу в «стоп-кадрах» з їх подальшим зіставленням набула свого продовження і поглиблення у проекті «Астероїди на фресці». В останньому знайшов своє відображення не тільки монтажний спосіб мислення, але й феномен *адаптивного транскодування* як аудіальної інтерпретації зображальних ефектів, коли художньо-семіотична інформація одного виду мистецтва викладається в іншій формі та мовою іншого виду мистецтва.

Разом із зазначеними вище прикладами подвійних медіальних кореляцій, які здебільшого презентують своєрідні музичні рефлексії на теми, образи, витвори інших видів мистецтв (музика – живопис, музика – скульптура, музика – кіно та ін.), варто вказати на наявність у творчому доробку українських ансамблів мультискладових, з семіотичного погляду, проектів. Залежно від свого концептуально-стилістичного «навантаження» вони передбачають не тільки деталізовану розробку, узгодження всіх мовних компонентів та вичерпно точне дотримання визначеного сценарію, але й нерідко спонукають ансамблів до опанування мистецтва акторського перевтілення задля дії від імені певного літературного персонажу.

Серед таких виконавсько-режисерських ініціатив, де вповні задіяні акторсько-театральні модули артистичної техніки, згадаємо, до прикладу, Саунд-віжн-перформанс у трьох проекціях «Я подарю тебе Луну: 118 островів Венеції». Даний проект був створений ансамблем «Duo Violoncellissimo» (Ольга Веселіна та Вадим Ларчіков) і протягом 2014–2016 років оприлюднювався на різних сценічних майданчиках окремих міст України та за кордоном – від центрів сучасних мистецтв, музичних коледжів до арт-кафе.

Сама назва вказаного проекту одразу «передвіщає» інтермедіальну специфіку майбутньої музично-художньої дії та скеровує фантазію публіки до очікування синтезованих, мультисенсорних аудіо-візуальних, зокрема і видовищно-театральних, вражень. Однак, як найповніше ідейну підоснову створення цього концерту-перформансу розкриває його художній керівник В. Ларчіков у авторському есеї:

«...Венеція – місто 118 островів, 150 каналів, гондол із закоханими і 400 мостів, включаючи Міст Зітхань – о ні, не зітхань закоха-

них, а сумних зітхань засуджених, які, проходячи ним під вартою з Палацу дожив у будівлю в'язниці, востаннє кидали погляд на Венецію. Місто "авангардистів бароко" триста років тому і оазис майже вічного (який все ж таки повільно, але невблаганно руйнується) бароко сьогодні. Проте не прямолінійні "контрасти" є предметом нашого арт-дайвінгу в презентованому перформансі. Набагато цікавішим нам, разом зі співавторами – композиторами і відео-художниками, здається занурення в проєкції внутрішнього "аналізу європейського часу", в припливи–відливи людської свідомості та підсвідомості від самого раннього дитинства (у «Проекції 3» використані абстрактно-графічні полотна, намальовані дитиною молодше двох років) і до межі переходу в інший світ. Від Місяця до самих околиць. Вічний дуалізм абстрактного і реального, любові (= Буття) і небуття, "болісного нетерпіння" віолончельного тембру й аристократичної прянощі тембру унікальної барокової віоли да гамба. Проекції на нескінченну Множинність» [161].

Ця ідейна концепція, що в передмові доповнена ще й фрагментами з літературного доробку Осипа Мандельштама та Сергія Жада-на, не випадково нами наведена практично у повному обсязі. Оскільки вона є наочним свідченням ретельного осмислення (і, більш того, літературно-стилістичного опрацювання) музикантами ідейно-концептуальних основ власних творчих проєктів та, найголовніше, висвітлює внутрішні імпульси та міжмистецькі аспекти логіки, естетики і семіології творчого процесу в сучасному виконавському камерно-інструментальному мистецтві.

Разом з тим, тут наголошується на важливості для музикантів співавторського внеску. Адже, як видно з даного синопсису, основна увага артистів концентрується не стільки на процесі виконавського відтворення, скільки на формах співавторського творення нової художньо-семіотичної цілісності (у даному випадку йдеться, здебільшого, не про реальне спілкування зі співавторами, а умовне – темпорально-дистанційне, позачасове). Безсумнівно, унаочнені таким вербальним чином режисерсько-генеруючі інтенції музикантів «Duo Violoncellissimo» декларують їх мистецьку позицію, а безпосереднє практичне втілення даного проєкту підносить їх виконавське амплуа до горизонтів між мистецького та загальнопрофесійного універсалізму в творчості.

Так, за задумом дуєту «Violoncellissimo», три частини-«проєкції» перформансу (а саме, проєкції: № 1 «Венеція», № 2 «Подари мне Луну», № 3 «Множество I») об'єднують докупі віддалені у хроно-

просторі композиції. При цьому бароково-класичний музично-семіотичний осередок Проекції #2 з творів Джона Хінгстона, Антоніо Вівальді, Йогана С. Баха та Йозефа Гайдна аркоподібним чином оточується авангардними п'єсами «шістдесятих» (XX ст.) композитора Романа Хаубеншток-Раматі та опусами початку XXI століття Зігмунда Краузе й Алли Загайкевич.

Виконання творів згаданих авторів у визначені моменти сценарію супроводжується декламацією ансамблістами фрагментів з казкової історії-притчі «Подари мне Луну» Роксани Марі Гальє про кохання віолончеліста Марчелло та юної Коломбіни. До того ж, ця музично-літературна основа «підтримується» відео-рядом та урізноманітнюється демонстрацією малюнків венеційських масок (прикріплених на звороті пюпітрів), а також грою на кастаньєтах, костюмованим перевтіленням у образи венеційського карнавалу, відповідною жестово-соматичною експресією.

Відтак, виконання цієї мультисеміотичної композиції вимагає від інструменталістів комплексного задіяння як музичних, так і екстрамузичних модусів виконавської техніки у доволі складних – не змінно-почергових, а нашарованих комбінаціях. Полімодальні аспекти зовнішньої (технологічні, мовно-стилістичні) та внутрішньої (психофізичні, емоційні) виконавської вправності слугують створенню, одночасно, як музичних, так і літературно-сценічних образів. Тож, вони потребують особливої (до того ж, невимушеної) технічної та психоемоційної координації – з одного боку, музичної моторики, загальної пластики тіла, вміння працювати з реквізитом, майстерності художнього слова (постановка голосу, виразної дикції), а з іншого, – багатогляду, пам'яті, швидкості емоційної реакції, здатності до акторської імпровізації та сценічного перевтілення.

Внаслідок збереження основної музичної лінії як медіа-домінанти та на тлі перманентної переакцентуації уваги публіки на інші художньо-виражальні модуси – вербальні, візуальні (відео, графіка), театральні-кінесичні, стає очевидним, що подібні програми не можна сприймати частинами, блоками. Адже в основі їх моделювання закладені загальні принципи і стратегії творення художньої композиції. З конструктивно-семіотичної точки зору – це єдиний текст, цілісна «макро-композиція» або цілісна вистава нового естетичного типу, структурована за принципами динамічних, драматургічних, стилістичних взаємозв'язків і тяжінь між музичними номерами, екстрамузичними «коментарями» та його персонажами / учасниками.

Серед іншого, не можемо оминати увагою ще один авторський мультимедійний проект «Duo Violoncellissimo», яким ансамблісти завершували свій 20-й ювілейний творчий сезон (Одеса, 27 травня 2015 р.). Йдеться про проект «Час збирати скарби: містерії Кліо та Евтерпи», що позиціонувався музикантами як «арт-симбіоз музики, слова та збройового мистецтва» і був реалізований у стінах Кафедрального лютеранського собору Святого Павла в рамках серії «Вечори камерної музики у Кірсі».

У цьому зв'язку одразу виникає питання, яке ж художньо-концептуальне підґрунтя може складати основу подібного арт-симбіозу і до чого тут зброя? Яким чином вона, взагалі, потрапляє у високодуховне «оточення» музичного та храмового простору? Щодо відповіді на це питання, тут (як і в попередньому проекті) слухачам стає за підмогу есей художнього керівника ансамблю, який унаочнює творчі інтенції дуету та розкриває їх основну мету – «виявити несподіваний ефект мета-резонансу духовної та матеріальної культур» [98, 1].

Як відомо, первісними історичними праобразами усієї групи духових та струнних інструментів (зокрема таких різновидів: струнно-смичкових, струнно-щипкових та струнних ударно-клавішних) стали тятива з мисливського луку та роги і кістки впольованих звірів, що «відкрили» світу свою здатність звучати. Надалі, з розвитком матеріально-духовної культури людства зброя, так само як і музичні інструменти, значно еволюціонували, до того ж, не тільки в аспекті технологічно-функціонального вдосконалення. Істотно змінився й характер сприйняття їх первинного призначення і сфери застосування, адже особливо рідкісні, старовинні (зокрема, коштовно-декоровані) екземпляри стали визнаватися як високохудожні мистецькі витвори, цінний національно-історичний скарб, а отже, предмет наукового вивчення, музейного експонування та захопленого милування поціновувачів. Поряд з цим, якщо згадати відому приказку про те, що слово іноді буває гостріше за зброю і може завдавати не менш болючі удари, стає очевидним, що у мистецтві майстерного володіння зброєю та словом також можна віднайти спільне метафізичне підґрунтя [див. докладніше: там само].

Саме тому, прокладена «Duo Violoncellissimo» надзвичайно витончена інтермедіальна паралель між музичним, словесним та збройовим мистецтвом виявляється цікавою інтелектуально-концептуальною знахідкою або, навіть, для деякого загадкою, що провокує допитливу аудиторію на філософські роздуми щодо подібних вербальних та

предметно-візуальних «інтервенцій» у внутрішній світ музики. Тому невичерпні ідеї проекту повсякчас отримують новий розвиток і, відповідно, щоразу потребують нового «прочитання» у композиторському, виконавському, слухацькому, науковому та арт-критичному способі сприйняття і осмислення художньо-естетичної інформації.

Водночас, проект «Час збирати скарби: містерії Кліо та Евтерпи» захоплює не тільки своїм оригінальним синопсисом, але й тими семіотико-виражальними ресурсами, що були залучені дуєтом у його художньо-виконавській реалізації. Зокрема, щодо зовнішнього оформлення семіотичного простору мистецької комунікації варто зазначити, що однією з важливих ланок у побудові загальної художньо-естетичної цілісності даного проекту виступила саме зброя. Задля цього в лютеранській кірсі була спеціально розгорнута експозиція зразків авторської зброї з колекції Віталія Шлайфера – засновника Музею історії зброї (м. Запоріжжя), який став ніби «віртуальним» співавтором проекту і не тільки в означеній іпостасі.

Як ми знаємо, В. Шлайфер залишив відбиток в новітній історії України як багатосторонньо обдарована постать. Його спадщина охоплює не тільки сферу виставкової діяльності, наукового дослідження історії зброї та її колекціонування (від доби середнього палеоліту до ХХ століття), але й включає художньо-літературний доробок. Відтак, фрагменти монологів персонажів з його повісті «Амазонки на Хортиці» (2012) та роману «Час збирати скарби» (2012) стали основою вербально-літературної «партитури» проекту, яка вмотивувала необхідність персонажного мислення і, тим самим, перетворила музикантів на дійових осіб – «Хранителя» (або «Намісника Кліо», музи історії) та «Свідка». Дані образи-персонажі, за задумом «Duo Violoncellissimo», вступали в уявну «містеріальну філософську дуель» [там само] з виконуваними музичними творами.

До слова, останні були ретельно підібрані та тематично резонували із загальною семантикою даного проекту. Серед них такі сучасні композиції для віолончельного дуєту, як: «Шабля» Йоанни Степальської-Спікс (назва твору мовою оригіналу – «Säbel», 2001), «Ступиця колеса» Анни Ерікссон («Navkapsel», 2007), «Минуле. Теперішнє. Вічне» Мерзіє Халітової (2013). Разом з тим, ряд інших номерів барокової (Джон Хінгстон) і класичної музики (Йозеф Гайдн), зокрема і камерно-вокальної у виконанні запрошеного дитячого дуєту (Марія Терещенко – Єлизавета Веселіна-Ларчікова), забезпечували історико-стильове розгортання «стріли часу» у зворотному напрямку:

від сучасності до музичної давнини, що створювало контрастно-діалогічні позачасові вісі.

За такого інтермедіального способу формування сумісної програмно-естетичної та художньо-семіотичної «конструкції» даного проекту, слухачі і глядачі мимовільно поринали в атмосферу своєрідної ретроспективної подорожі культурно-історичними епохами – від сьогодення аж до міфологічних часів Клію та Евтерпи. Ба, більше, завдяки продуманій концепції проекту, вдалому зовнішньо-естетичному оформленню та філігранній полімодальній техніці виконання, артистам «Duo Violoncellissimo» вдалося не тільки занурити аудиторію у вир мерехтливого калейдоскопу змінюючих одне одного явищ, подій, технік, видів мистецтв, творів, імен, масок-образів, міфічних персонажів. Але, найголовніше, – акцентувати не на формально-історичному, а на глибинно-сутнісному зв'язку артефактів світової матеріальної та нематеріальної культури – зброї, музики, художньої літератури, ігрового мистецтва, що проявляється у спільному потенціалі дії їх семантичних функцій – загострювати увагу, актуалізувати внутрішні задуми, оголювати проблемні, вразливі зони, завдавати ударів, перебувати на вістрі атаки тощо.

Зазначена насиченість подібних виконавських проектів різноманітними мультисенсорними пластами мистецької творчості, безумовно, привертає увагу аудиторії, адже впливає на формування нових і перспективних поліхудожніх, полікодових та полісемантичних структур. Вони утворюють діалогічно-комунікативний «синтез-fusion» (О. Афоніна) простір мистецької реальності сьогодення та потребують адекватного культур-герменевтичного прочитання. Оскільки «тільки осмислений текст стає фактом культури» [111, 59], тобто, тим «фактом, що відбувся» [197, 2].

Водночас варто відмітити, що в архітектоніці виконавських проектів з універсальною семіотикою знаходимо не тільки відображення розглянутих вище принципів медіального синтезу і транспозиції, але й медіальної синергії.

У цьому зв'язку згадаємо, приміром, поліхудожній виконавський проект українського колективу «Ukho Ensemble» під назвою «String Theory: Ferneyhough, Finnisy, Xenakis, Huber, Mahnkopf». Згідно з інформацією афіші, він позиціонувався ансамблістами як своєрідна «виставка звуку та виставка світла» (Київ, арт-простір «Pivka», 23.12.2017 р.). У порівнянні з іншими подібними музичними «шоу» із застосуванням світло-динамічного дизайну, унікальна відмінність

саме цього проекту, на нашу думку, полягає в тому, що тут було застосовано принцип кодування семіотичних структур одного медіа, засобами іншого, тобто, принцип медіальної синергії.

Так, відповідно задуму артистів, до камерно-інструментальної програми було включено оригінальний світло-візуальний ряд, що спеціально створювався групою розробників «Black box» задля моделювання синестезійного ефекту – суміщення звукових та світлових «хвиль». Йдеться про камерно-інструментальну композицію Майкла Фіннісі «Above Earth's shadow» («Над тінню Землі») для скрипки і ансамблю (1985 р.), де за основу написання світлової «партії» стробоскопів стала партія скрипки. І, якщо присутність феномену внутрішньо-індивідуального «кольорового слуху», зазвичай, позасвідомо скеровує композиторів-синестетів до обрання того чи іншого тонально-гармонійного плану композиції, що відповідає певній гаммі кольорових образів звуків або тональностей (приміром, звук «до» асоціюється з червоним кольором, «ре» – з жовтим або помаранчевим і т.д.), то у даному виконавському проекті – навпаки. Світловий ряд було наперед запрограмовано за допомоги однієї зі схем музично-кольорових «еквівалентів» у відповідності зі звуками тексту скрипкової партії.

Як коментує кураторка колективу Саша Андрусік «ми намагаємося знаходити або винаходити якісь історії навкруги нової музики, підтримувати нарративний ряд <...> а, з точки зору візуального, працюємо з надсучасною формою» [19, 1]. Тож, очевидно, що у такий спосіб артисти «Ukho Ensemble» мали на меті створити не мимовільний, а спеціально змодельований інтермедіальний ефект світло-акустичної синергії, що надав, з одного боку, певної візуальної «семантики» мелодії скрипки, в той час як з іншого боку, – цілий спектр кольорів отримав свій власний імпліцитний звуковий «код». На нашу думку, таким неординарним конструктивно-смісловим рішенням з «перехрещення» струменів світла зі звуковими «струменями» струнної музики артисти «Ukho Ensemble» воліли передати відчуття світло-музичної гармонії у піфагорійському розумінні ультракосмічних вібрацій «небесних сфер».

Відтак, інтермедіальний проект «String Theory» неначе на практиці підтвердив експериментальну теорію квантових струн у будові матерії та алегорично довів, що глибинна природа світлових та музичних обертонів має ідентичну природу.

У контексті загальної концепції нашого дослідження важливо підкреслити також те, що, за результатами аналізу даного і попередніх проектів, стає очевидним, що інтермедіальність як один із семіотичних вимірів художньої культури насправді може себе проявляти на значно глибшому рівні, ніж здається на перший погляд. Зазначене вище означає, що проекція теорії, естетики і практики інтермедіальності – зокрема, у вимірах медіального синтезу, транспозиції та навіть синергії, – можлива не тільки на окремі твори музичного мистецтва, але й на масштабні, у т.ч. макропросторі, концертні проекти, що генеруються сучасними українськими митцями. Це розкриває значний евристичний потенціал інтермедіальної стратегії творення, спрямований в майбутнє музики і камерно-інструментальної також.

З огляду на це, варто окремо наголосити на появі в практиці української камерно-інструментальної творчості надмасштабних мультисеміотичних виконавських проектів. Вони вимагають від музикантів-інструменталістів створення особливого комунікативно-ігрового простору, що нерідко потребує додаткових художньо-виражальних та режисерсько-організаційних (нерідко співавторських) зусиль з його естетизації.

У цьому зв'язку велике зацікавлення з наукової та художньо-естетичної точки зору викликають такі поліхудожні проекти ансамблю «*Nostri Temporis*», як «ЗвукоІзоляція – I» та «ЗвукоІзоляція – II: outside». Обидва були реалізовані на території полишеного заводу «Ізоляція» (м. Донецьк, 2011, 2012 рр., відповідно).

Тут, протягом 2010–2014 років, функціонував некомерційний арт-фонд з однойменною назвою – «Ізоляція. Платформа культурних ініціатив», який опікувався підтримкою всеукраїнських та міжнародних культурно-освітніх програм, однак у зв'язку з бойовими діями на Донбасі вимушений був терміново евакуюватися з незначною частиною урятованого майна та художніх експонатів до Києва (директорка і засновниця фонду – Любов Михайлова). Саме за сприяння цього арт-фонду, тільки на початкових етапах його діяльності у Донецьку, було зорганізовано біля 20-ти культурно-мистецьких заходів. Серед них і вищезгадані проекти «ENT», які були об'єднані спільною ідеєю проектування нових мистецьких форм і «звукових ландшафтів» (Р. Шафер) сьогодення і майбутнього.

За нашими спостереженнями, проекти «ЗвукоІзоляція – I та II» демонструють оригінальне поєднання аудіовізуальної та індустріаль-

но-урбаністичної культури, естетики художнього мистецтва і техніцизму, динаміки звуко-світло-візуальних «хвиль» та статичності промислових об'єктів. Крім того, другий проект – «ЗвукоІзоляція – II: outside», що розглядався як продовження першого, хоча і залишився «в ізоляції» промзони, однак розширив просторово-семіотичні горизонти останньої та вийшов за межі заводського цеху № 2 у зовнішній простір розмаїтих промислових локацій. Тут, публіці було запропоновано взяти участь у своєрідному квесті – дістатися до основної «зали» лабіринтами звуку, візуальних інсталяцій та заводських галерей, рухаючись інтуїтивно, іноді наважання за певними «дороговказами»: аудіальними сигналами (які, подекуди, то з'являлися, то щезали), грою світла й тіні, спеціальними об'єктно-предметними орієнтирами та архітектурними «маяками» (такими як, приміром, заводська башта).

Завдяки абстрактній динамічній пластиці відео-дизайну (Мирослав Вайда – співавтор проекту у частині його візуального оформлення) індустриальні будівлі та приміщення немовби оживали і видозмінювалися, звільняючись від «тягаря» свого первинного призначення та набуваючи нового естетико-символічного значення. Відтак, матеріально-просторове «тіло» «ЗвукоІзоляції» неначе перебувало в постійній трансформації.

Так само і музична складова проекту демонструвала намагання занурити слухачів у іншу звукову реальність, адже звучання академічних музичних інструментів, в буквальному сенсі, поєднувалося зі звучанням частин заводських конструкцій, т. зв. «музикою промислових верстатів» [див.: 31]. До того ж, за принципом іконної композиції, увесь звуковий універсум матеріалу, що розгортався в основній частині проекту, був «зібраний воєдино» на початку та наприкінці у протяжний кластер (що асоціювався із заводським гудком). Таким чином, музична архітектоніка усієї композиції розкривалася неначе одномоментно у симбіозі всіх її складових – була надана як іконічний знак, що охоплює весь образ відразу.

Так, наприклад, спеціально написані для «ЗвукоІзоляції– I» композиції Богдана Сегіна («Інтродукція. Інтервенція»), Олексія Шмурака («Крихкість») та Максима Коломійця («Холодне полум'я») презентували мікс полярних музичних стилів і технік письма (класика, авангард, джаз, панк), звуків інструментальної та конкретної музики (шум, скрегіт, звуки природи), свого та чужого музичного матеріалу (цитат і алюзій на фрагменти з фортепіанних концертів В. А. Моцарта, творів Яніса Ксенакіса та Гельмута Лахенмана).

Подібні експерименти О. Шмурак, один з вищевказаних авторів (які одночасно сполучали композиторське амплуа з музично-виконавським, як учасники ансамблю «*Nostri Temporis*») прокоментував так: «Моя частина називається "Крихкість", де я встановив задачу продемонструвати крихкість і гнучкість зміни різних тембрів, шарів та, навіть, крихкість сприйняття. Тільки-но слухач починає до чогось звикати, як враз цей матеріал руйнується і надходить новий» [див.: 31]. Очевидно, що оприлюднені ідейні стимули й обумовили доволі еклектичну добірку задіяних тут семіотичних ресурсів – екстраординарного, неконвенційного поєднання «усього з усім», що місцями створює ефект безладного нагромадження звуку, враження апофеозу звукового натиску і, навіть, деструкції.

Відтак, якщо звернутися до питання виконавсько-технічної реалізації цього різнопланового за своєю стилістикою матеріалу, він безперечно вимагав від ансамблістів використання як традиційної, так і нетрадиційної виконавської техніки (зокрема, перкусійного звуковидобування по поверхні заводських металевих конструкцій), а також полімодального артистизму та імпровізаційного хисту (шепіт, крик, перевдягання, скульптурування тіла, сценічний рух, застосування реквізиту тощо).

Водночас, варто зазначити, що суміщення музичних та позамузичних елементів, як і загальний хід розгортання всієї мультимедійної вистави піддавався ретельній координації (так само як процес виробництва, зазвичай, є високоорганізованим). Тому, насправді, цей, здавалося, б суцільний звуковий хаос був максимально раціоналізованим і вкладався у визначену структурну (подекуди, алеаторичну) сітку. Остання охоплювала найдрібніші деталі пропонованого публіці видовища, де музика поєднувалася у медіальному синтезі з візуальними технологіями та, зважаючи на їх обоїпільне включення до індустріально-просторового контексту, нашоувувала аудиторію на певні роздуми.

Так, зрештою, який він, «дух» енергетизму і технологізму сучасності – конструктивний чи деструктивний? Хто у дійсності керує – людина технікою (машиною) або навпаки? Яким чином сучасні технології (промислові, соціальні, інформаційні, зокрема і мистецькі) впливають на суспільство, колективну та індивідуальну свідомість, людську психіку? В якому оточенні ми сьогодні перебуваємо – естетики технологічної краси або потворності?

Саме над цими проблемними питаннями, на нашу думку, запропонував учергове замислитися своїй аудиторії «Ensemble Nostrī Temporis». Як бачимо на прикладі проектів «ЗвукоІзоляція I та II», креативність виконавців, що була розповсюджена і на зовнішній семіотико-просторовий аспект інновацій, зробила останній не менш вагомою у концептуально-смісловому значенні складовою, ніж внутрішня аудіовізуальна дія. Відтак, реалізація подібних багатокomпонентних і поліфункціональних з композиційно-семіотичного та техніко-виконавського погляду макропросторових проектів, виводить їх авторів–виконавців на більш високий рівень розкриття як полімодальних артистичних, так і режисерсько-організаційних здібностей, що можна розглядати як прояви «виконавської інтермедіальності» [340, 29].

Поряд зі створенням концептуальних концертних програм, інтермедіальність як вияв художнього універсалізму в постмодерній естетиці знаходить своє втілення також і в межах макропросторових фестивальних проектів, що генеруються українськими митцями.

Як приклад, наведемо Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва «Two days and two nights of new music» (скорочено, «2D2N»), до організації якого протягом багатьох років мають безпосередню причетність, зокрема, і музиканти фортепіанного дуету «Senza Sforzando» – подружжя Олександра та Марини Перепелиць. «Щороку ми створюємо неповторний 48-годинний витвір синтетичного мистецтва. Нові властивості композиторської поезики, такі як гіпертекстова реальність, занурена в масову свідомість, інтенсивність, швидкість руху і вираження інформаційних потоків за одиницю часу, зміна культурного коду – все це має місце в нашому фестивалі» [1].

Передують відкриттю фестивалю т. зв. «Концерти-Прелюдії». В загальній структурній сітці денні «Концерт-Гранд-Сцени» чергуються з нічними «Концерт-Фое-Сценами», всередині яких містяться різноманітні блоки номерів – «Соло-Соліссімо», «Дуель-Дуети», «Трансфер-Фантазії» та «Антракт-Фантазії». Завдяки такій чіткій але, водночас, гнучкій конструктивній моделі, що передбачає збереження основної концептуальної лінії (музичної) та можливість переакцентуації на ті чи інші напрями аудіовізуального мистецтва, «тіло» фестивалю постійно трансформується. У зв'язку з цим, семантична багатозначність ідеї фестивалю «2D2N» не вичерпується звичним мистецько-демонстраційним акцентом.

Крім того, на наше переконання, на художньо-естетичну цілісність фестивалю впливає наявність інтермедіального виміру його мо-

делювання за загальною логікою створення художньої композиції. Йдеться про вирішальну роль принципу медіальної синергії, що проявляється у способі побудови всієї перформативної музично–виконавсько–мультимедійної концепції «2D2N» на кшталт розвитку музичної форми. Спостерігаємо послідовне розташування фестивальных розділів і номерів згідно типових статичних і динамічних планів-схем музичних конструкцій, де існують вступна, експозиційна, розробкова, кульмінаційна, фінальна частини, головні та побічні партії тощо.

Тому, фестиваль «2D2N», що твориться і розгортається в часі і просторі за законами композиторського мислення дійсно можна вважати «носієм всього нового як за формою, так і за змістом» [19]. Оскільки окремі фестивальні номери, хоча й можливо, але недоцільно сприймати фрагментарно, поза контекстом, адже їх компонування не є випадковим, а слугує втіленню генерального змісту всієї фестивальної «композиції».

З огляду на це, відмітимо глибинний потенціал стратегії інтермедіальності, що наприкінці ХХ – початку ХХІ століть розповсюджується як на окремі твори, так і на масштабні концертно-фестивальні проекти. Відтак, постійна динамізація процесів знаково-символічної, інтермедіальної взаємодії мистецтва і цифрових технологій, гібридне поєднання музичних та екстрамузичних семіотико-комунікативних модусів виконавського мовлення окреслює новий ступінь художньо-технологічного універсалізму в музично-виконавському мистецтві постмодерної доби, що закладає основи для його новітньої естетико-герменевтичної концепції.

У підсумку зазначимо, що наприкінці ХХ – початку ХХІ століть українські ансамблісти займають дедалі активнішу позицію щодо ініціації створення власного творчо-концептуального середовища шляхом розробки естетико-семіотичних платформ музично-виконавських проектів. Сьогодні творчий універсалізм мислення сучасних українських виконавців знаходить своє відображення не тільки у виконавській інтерпретації окремих творів камерно-інструментальної музики, але й у організації художньо-концептуальної і мовно-знакової цілісності концертних програм.

Аналіз результатів режисерських інтенцій учасників ансамблевих колективів виявляє застосування специфічних поліхудожніх засобів організації художньо-семіотичного простору мистецької комунікації та когнітивних механізмів надання йому культурного смислу і функ-

цій, що веде до появи мистецьких проектів з універсальною семіотикою.

Високий потенціал самоорганізації українських ансамблів у генеруванні масштабних за своїм задумом концертних програм, що презентують *цілісні семіотичні комплекси* у сумісній дії музики, живопису, відео-арту, балет-пластики, різноманітних відео-проекцій, світловізуальних та предметно-об'єктних інсталяцій, веде до створення нових культурних контекстів та активізує міжвидовий діалог у інтеракціональному, інтермедіальному просторі нової музики. Крім того, варто підкреслити значний трансформаційний вплив режисерських ініціатив українських ансамблів на процеси естетизації та «окультурення» простору художньо-мистецької комунікації.

Відтак, спостережене нами тяжіння українських ансамблів до загальнопрофесійного універсалізму творчого амплуа у сполученні виконавства з арт-менеджментом, композиторською, науково-педагогічною, музикознавчою, арт-критичною, громадською діяльністю та, в цілому, світом мистецтва має комплексний вплив на розвиток камерно-інструментальної творчості України кінця ХХ – початку ХХІ століть. Вихід за межі суто музично-виконавських можливостей у поліхудожні виміри авторських концептуальних проектів є свідченням духовної пасіонарності українських ансамблів як творчих особистостей, що «тут і зараз» закладають семіологічне підґрунтя формування нової системи художньо-мистецької і культурної комунікації у контексті загальної естетико-герменевтичної концепції камерно-інструментального виконавства постсучасної доби.

ПІСЛЯМОВА

Динаміка історичного розвитку камерно-інструментального мистецтва України у всьому розмаїтті його духовно-естетичних складових відображає культурну взаємодію спільноєвропейських та національних мовно-інтонаційних і жанрово-стильових традицій. Останні повсякчас стають об'єктом біобібліографічних, регіональних, загальнонаціональних досліджень у вимірах історичної, філософсько-естетичної, культурологічної, мистецтвознавчої, музикознавчої проблематики. Водночас, синкретизація дослідницьких парадигм у міждисциплінарних, поліметодологічних проєкціях має не менш важливе значення для відтворення цілісної картини функціонування камерно-інструментального мистецтва у просторі української музичної культури. Тим паче, що його здобутки відкривають шлях до постмодернізму «постсучасності» та дискурсивної кристалізації новітньої семіологічної та естетико-герменевтичної концепції в музиці на межі ХХ–ХХІ століть.

З огляду на це, виводимо високе теоретичне і практичне значення дослідження камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть у культурсеміологічній концептосфері сучасного музикознавства. Семіологічний аналіз веде до розширення горизонтів осягнення історико-культурних, філософсько-естетичних, інтертекстуальних, інтермедіальних, полімодальних, культур-герменевтичних, мізансценічних аспектів його функціонування в універсалістичних вимірах сучасної культури.

У ході дослідження семіозису композиторської творчості та, пов'язаної із цим, поетики авторської художньо-музичної свідомості, було виявлено численні міжстильові, міжжанрові, міжтекстові, міжавторські, міжвидові зв'язки. З точки зору семіології вони актуалізуються в процесі моделювання камерно-інструментальних творів на інтрасеміотичному (інтрамузичному, інтертекстуальному) та інтерсеміотичному (міжвидовому, інтермедіальному) художньо-знаковому перетині знаково-символічних кодів і текстів культури, їх семіотики та семантики. Це обумовило необхідність окреслення універсалістичної концепції, що була би здатна об'єднати в єдиній системі типологічної класифікації кодомовне розмаїття виявлених інтертекстуальних та інтермедіальних семіотичних і смислових проєкцій.

Зазначене потребувало вирішення низки дослідницьких завдань, зокрема, і введення концепції інтермедіальності до сучасного музико-знавчого дискурсу. В контексті семіології мистецтва та музичної культурології це уможливило обґрунтування медіальних властивостей музики, мовно-знаковий комплекс якої демонструє здатність до генерування, трансляції та інтерпретації не тільки багатій палітри культурно-смыслових значень, але й широкого кола культурно-знакових кодів, а також передбачає наявність дієвого механізму обміну художньо-семіотичною інформацією у просторі культури.

Відтак, спираючись на основи семіологічного розуміння природи музичних знаків, мови, мовлення і мислення в їх дискурсивній єдності, у дослідженні було доведено правомірність використання семіотичної та філософсько-культурологічної дефініції «медіа» щодо музики. Із семіологічного ракурсу осмислення цієї проблематики, застосування терміну «медіа» стає можливим щодо означення будь-якого носія інформації – знакової системи, коду або специфічного каналу чи середовища, якому властиві функції генерування, трансляції, інтерпретації та обміну семіотичною інформацією (зокрема, і між художньо-знаковими кодами різних видів мистецтв, а також художніх та нехудожніх знакових систем).

Згідно з проведеним семіологічним аналізом способів кодомовного структурування музичної матерії, в монографії вперше була презентована типологія інтермедіальних зв'язків у музиці, що включає принципи медіального синтезу, транспозиції та синергії. Виокремлення останніх було здійснено на основі дослідження експліцитного та імпліцитного, мультисеміотичного та моносеміотичного, координаційного та субординаційного способів функціонування у семіотичному просторі камерно-інструментальних композицій неспоріднених знакових кодів і стилістики мистецького та позамистецького походження.

У концепції інтермедіальності йдеться про: 1) мультисеміотичний спосіб вибудовування художньо-семіотичної цілісності, в основу якого покладено принцип експліцитного медіального синтезу стилістико-технологічних і виражальних можливостей музики та інших медіа як довільного поєднання різних семіотичних рядів; 2) моносеміотичний спосіб, в основу якого покладено: а) принцип імпліцитної медіальної транспозиції, що передбачає транскодування художньо-виражальних ознак і функцій інших медіа за допомоги семіотичних і семантичних можливостей музики; б) принцип медіаль-

ної синергії, що зумовлює можливість «перекодування» семіотики музичної інформації за допомоги будь-яких семіотичних кодів інших мистецьких і позамистецьких знаково-символічних систем.

Теоретико-методологічне значення запропонованої концепції інтермедіальності полягає у тому, що вона окреслює нові семіологічні напрями і критерії дослідження музичних артефактів та, крім того, може бути екстрапольована не лише на вивчення явищ камерно-інструментального мистецтва, але й висвітлює медіальні перспективи мовно-знакової еволюції музики в цілому. На нашу думку, концепція музичної інтермедіальності, вкупі з достатньо артикульованою в гуманітарному дискурсі теорією і типологією музичної інтертекстуальності, методологічно забезпечують адекватне розв'язання проблем дослідження процесів структурного і сенсотворчого моделювання семіотичної та смислової художньо-естетичної цілісності творів музичного мистецтва, а також культур-герменевтичної сфери їх соціокультурної виконавської презентації та рецепції.

Дослідження стратегій кодомовного та смислового моделювання творів камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть виявляє, що актуалізовані в ансамблевій музиці багатошарові інтертекстуальні (автоінтертекстуальні) та інтермедіальні зв'язки формують діахронічний / синхронічний зріз експліцитних / імпліцитних, комплементарних / антитетичних семіотико-змістових паралелей. Останні стають визначальним фактором активізації макродіалогу культур у гіпертекстовому просторі комунікації мовно-знакових кодів, культурно-мистецьких феноменів та творчих персоналій різних культурно-історичних та стильових епох, країн, регіонів, мистецьких шкіл і позамистецьких практик.

Зазначений культурно-світоглядний контент музичної естетики набуває вирішального семіотичного і концептуально-смислового значення у механізмах сучасного мово-, видо-, і жанроутворення в ансамблевій музиці. Адже структурування музичної матерії у поліперспективні, з семіотичної точки зору, тексти з «нарощеним» інформаційно-смисловим потенціалом, справляє значний трансформаційний вплив на розвиток форм і змістів камерно-інструментального мистецтва. Зокрема, це стосується спостережених процесів модифікації традиційних кількісно-якісних параметрів органології ансамблевих структур та композиційних прийомів жанрової інтерференції у внутрішньо-жанровій, родовій, міжродовій та видовій площинах, що виводить

семіозис жанрів камерно-інструментальної музики на новий щабель у морфологічній системі музики.

Разом з тим, домінування принципів структурно-сислової організації творів камерно-інструментального мистецтва на засадах інтертекстуальності та інтермедіальності створює особливі прецеденти для ансамблевого виконавства щодо впровадження поліфункціональних техніко-стилістичних форм артистичної лексики та культур-герменевтичних процедур декодування смислу музичного наративу. Йдеться про вихід на новий рівень виконавсько-інтерпретаторського універсалізму як у міжстильовому, так і міжмистецькому вимірах ансамблевої творчості, що характеризується синергією техніко-виконавських, семіотико-комунікативних модусів різновидової природи: конвенційних / неконвенційних, мануальних / позамануальних, музичних / екстрамузичних (зокрема, вербально-вокальних, паралінгвістичних, кінесичних тощо).

Вказані полімодальні вектори ансамблевої лексики у ситуації їх виконавської реалізації повсякчас супроводжуються пошуком «змішаних» інтерпретаційних схем здобуття, диференціації і трансляції смислу артистичного висловлювання. Він доповнюється розвоєм режисерсько-генеруючих інтенцій творчості українських камерно-інструментальних колективів, що спрямовуються у більш всеосяжні поліхудожні, культур-герменевтичні, комунікативно-рольові та мізансценічні контексти. Спостерігається поступове розширення просторово-акустичної естетосфери, семіосфери і топосфери побутування жанрів камерно-інструментальної музики, що демонструє органічне «пристосування» ансамблевого виконавства до амбівалентних класичних та аklasичних, елітарних і демократичних моделей мізансценічної організації внутрішньо-ансамблевої та зовнішньо-ансамблевої комунікативної взаємодії. Все це впливає на генезу нової системи художньо-музичної комунікації та закладає основи формування сучасної естетико-герменевтичної концепції ансамблевого виконавства.

Відтак резюмуємо значний евристичний потенціал інтертекстуальної та інтермедіальної стратегій постмодерного творення в мистецтві, що мають комплексний семіологічний вплив на еволюцію композиторської мови, логіки і поетики знаково-сислової репрезентації, виконавської інтерпретації та рецепції творів камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Агрест-Короткова С. Кармелла Цепколенко: «Ми є законодавцем мод у сучасному світі музики». Газета «День», рубрика «Культура». 22 квітня 2016. № 72–73. URL: <http://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/karmella-serpkolenko-my-ye-zakonodavcem-mod-u-suchasnomu-sviti-muzyku> (дата звернення: 16.08.2017).
2. Александрова Н. Г. Основные типы музыкального интонирования в украинской камерно-инструментальной музыке 70–80-х годов : автореф. дисс. на соискание научн. степени канд. искусствовед. : 17.00.02. Киев, 1987. 15 с.
3. Амрахова А. А. Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки (на примере творчества азербайджанских композиторов) : дисс. ... д-ра искусствовед. : 17.00.02 / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2005. 325 с.
4. Андрієвська В. В. Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2002. 207 с.
5. 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.
6. Андрієвська О. Сюїта для фортепіанного тріо Василя Витвицького у контексті розвитку жанру західноукраїнського камерно-інструментального ансамблю ХХ століття. 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. 58–60.
7. Андроcова Д. В. Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 190 с.
8. Антонова Е. Г., Кудрявцева И. В. «Шесть медитаций» для флейты и баяна В. Зубицкого: к вопросу о воплощении образов мышления в музыкальном искусстве. Музичне мистецтво. 2012. Вип. 12. С. 144–154.

9. Арановский М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь : статьи, интервью, воспоминания / Ред.-сост. Н. А. Рыжкова. Москва : Государственный институт искусствознания, 2012. 440 с.
10. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства : монография. Москва : «Композитор», 1998. 343 с.
11. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика. Проблемы музыкального мышления: сборник статей / Сост. и ред. М. Г. Арановский. Москва : Изд-во «Музыка», 1974. С. 90–128.
12. Ареф'єва А. Ю. Фестивальні імпрези мистецтва України як феномен культури повсякдення. Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. 2015. Вип. І(4). С. 138–142.
13. Асаф'єв Б. Музыкальная форма как процесс. Изд-е 2-е, Кн. I и II. Санкт-Петербург : Изд-во «Музыка», 1971. 376 с.
14. Асталаш Г. Л. Еволюція фортепіанної виразовості в камерно-інструментальних ансамблях українських композиторів останньої третини ХХ ст. (на прикладі творчості М. Скорика, Є. Станковича, В. Сильвестрова) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка. Львів, 2013. 222 с.
15. Асталаш Г. Л. Камерно-інструментальні сонати Д. Бортьянського 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.
16. Афоніна О. С. Коди культури і «подвійне кодування» в мистецтві : монографія. Київ : НАКККіМ, 2017. 314 с.
17. Афоніна О. С. Сучасна українська музика у вимірах європоцентризму : монографія. Київ : НАКККіМ, 2012. 164 с.
18. Афоніна О. С. Художні прийоми «подвійного кодування» в синтезі мистецтв. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2017. Вип. 38. С. 118–128.
19. Бад'йор Д. Саша Андрусик: «Нас всех интересует вневременное качество музыки». Лівий берег: Інтернет-видання. Відділ «Культура» (опубліковано 05.07.2019) : веб-сайт. URL: https://lb.ua/culture/2019/07/05/431208_sasha_andrusik_nas_interesuet.html (дата звернення: 09.08.2019).
20. Барт Р. Избранные труды: Семиотика. Поэтика / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.

21. Барт Р. Основы семиологии. Структурализм: «за» и «против»: сборник статей / Под ред. Е. Я. Басина, М. Я. Полякова. Москва : Прогресс, 1975. С. 114–163.
22. Басалаева Е. А. Стилистически-тембральный плюрализм фортепиано в камерно-инструментальном творчестве украинских композиторов поколения 1960-х годов : дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой. Одесса, 2012. 169 с.
23. Бауман З. Глобализация. Последствия для человека и общества / пер. с англ. М. Л. Коробочкин. М. : Изд-во «Весь мир», 2004. 188 с. URL: <https://www.azstat.org/Kitweb/zipfiles/10280.pdf> (дата звернення: 09.07.2018).
24. Безбородько О. А. Національно-вербальний фактор музичної творчості : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2010. 16 с.
25. Безвухий П. ЕМ-візія–2011: вихід «генеративної музики». Музична скриня : веб-сайт. URL: <http://music-ukr.blogspot.com/2011/05/2011.html> (дата звернення: 20.05.2019).
26. Берегова О. М. Комунікаційні аспекти сучасного розвитку музичної культури України : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2007. 35 с.
27. Берегова О. М. Роль тексту в комунікаційних процесах: між дискурсом та інтерпретацією. Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні в ХХІ столітті : монографія. Київ : Інститут культурології НАМУ, 2009. С. 67–78.
28. Берегова О. М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х рр. ХХ сторіччя : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 204 с.
29. Беренбейн І. С. Постать Валентина Косенка в українській музичній культурі першої половини ХХ століття: історіографічний, світоглядний, стилістичний аспекти : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. 315 с.
30. Беркалов А. Человек – композитор. Короткометражний фільм. Майстерня Романа Ширмана. Київ : КНУКіМ, 2013. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2kKWt10aS4E> (дата звернення: 22.04.2018).

31. Божко Ю., Гончаренко Є. Поєднання класики та industrial: Nostri Temporis дав концерт на покинутому заводі. Новини. 08.07.2011. Донецьк. 5 канал : веб-сайт. URL: <https://www.5.ua/kultura/poiednannia-klasyky-i-industrial-nostri-temporis-dav-kontsert-na-pokynutomu-zavodi-48700.html> (дата звернення: 23.06.2018).
32. Бондарчук Т. В. Постмодерністські тенденції у сучасному українському мистецтві : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 250 с.
33. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства : монография. Москва : МГЗПИ, 1991. 125 с.
34. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. 195 с.
35. Борисова И. Е. Интермедиаальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме : дисс. ... канд. культурологии : 24.00.01 «Теория и история культуры». Санкт-Петербург, 2000. 251 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/intermedialnyi-aspekt-vzaimodeistviya-muzyki-i-literatury-v-russkom-romantizme> (дата звернення: 30.01.2016).
36. Борисова И. Е. Перевод и граница: перспективы интермедиаальной поэтики. Toronto Slavic Quarterly : Academic Electronic Journal in Slavic Studies, University of Toronto. 2004. № 7. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml> (дата звернення: 19.11.2015).
37. Боровик И. Украинский камерно-инструментальный ансамбль (проблемы исполнительства). Киев, Центромузинформ, 1996. 128 с.
38. Бухнієва О. Альона Томльонова: одеська легенда (книга про композитора). Науково-популярне видання. Ізмаїл – Болград : ІДГУ, 2020. 82 с.
39. Варнава Р. А. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу автора» (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського): дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. 186 с.
40. Ведерко Д. Інтерв'ю с Аллой Загайкевич. Інтернет-журнал «Машинное отделение» : тексти (опубліковано: грудень, 2005) : веб-

сайт: URL: <http://machine.radionoise.ru/texts/zagaykevich.html> (дата звернення: 23.12.2018).

41. Величко О. Виконавські вектори старовинної музики. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2015. Вип. 33, № 1. С. 89–93.

42. Верба О. О. Варіантність та її композиційні закономірності (на прикладі інструментальної музики українських і російських композиторів 70–90-х рр. ХХ ст.) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 265 с.

43. Веселіна О. Український віолончельний дует на стику століть у контексті ситуації постмодерну, або Коротка історія жанру, що фіксується та осмислюється однією з її діючих осіб. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Сер. Музичне виконавство. 2004. Кн. 10. Вип. 40. С. 130–141.

44. Виджеинг, видео инсталляции, видео маппинг : веб-сайт. URL: <http://www.malbred.com/> (дата звернення: 24.09.2018).

45. Вовкун В. В. Сцена і сценічний комплекс. Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. 2015. Вип. II(5). С. 32–36.

46. Волкова Л. В. Украинское фортепианное трио 1970–80-х годов в аспекте исполнительских проблем : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 1997. 191 с.

47. Ворон В. Інтерв'ю з Володимиром Рунчаком. «Такти і факти». Нова Волинь (Луцьк ВТРК). 15.05.2016. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=04fFhyqhmo0> (дата звернення: 17.03.2018).

48. Ганзбург Г. И. Лейтмотив «Я» в музыке Баха, Шумана и Рахманинова. Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2015. № 1. С. 42–50. DOI: <https://doi.org/10.7256/2227-9997.2015.1.14806>

49. Гармель О. В. Феномен «чужого» тексту в сучасній музиці: аспект неоміфологічних інтенцій художнього мислення : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2005. 19 с.

50. Герасимова-Персидская Н. А. Музыка ХХ – начала ХХІ веков: движение к новой эпохе? Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2015. Вип. 23. С. 3–10.

51. Гереча М. М. Камерно-инструментальные (с фортепиано) ансамбли Б. Н. Лятошинского: Некоторые вопросы музыкально-исполнительской интерпретации : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 1991. 125 с.

52. Гоблик О. В. Музичні твори «Ave Maria»: жанрово-стильовий аспект : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2016. 227 с.

53. Голяка Г. П. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару : дис. канд. ... мистецтвознав. : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 197 с.

54. Городецька О. В. Українська музика 60-х років ХХ століття у контексті цілісності епохи : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2009. 207 с.

55. Грабовська О. Міфологічні образи Лесі Українки у камерній творчості українських композиторів. 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. 75–77.

56. Грабовська О. С. Тенденції сучасного музично-виконавського мистецтва Львова в аспекті академічного камерно-ансамблевого музикування : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2008. 189 с.

57. Грабовський Л. О. Методи алгоритмічної композиції : відкрита лекція композитора. Лабораторія музично-інформаційних технологій НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ–Нью-Йорк, 16.02.2016 р. Відеозапис зберігається у приватному архіві Алли Загайкевич.

58. Грицун Ю. М. Жанрово-стилістичні особливості композиторської творчості Ігоря Ковача : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. 351 с.

59. Грібіненко Ю. О. Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2006. 19 с.

60. Грушина Е. Е. Камерно-инструментальная музыка на современном этапе развития: тенденции и перспективы. Новый взгляд:

Международный научный вестник: сб. науч. трудов. 2014. Вып. 6. С. 54–62.

61. Гуляницкая Н. С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика) : монография. Москва : Языки славянской культуры, 2014. 368 с.

62. Гуменюк Т. К., Кривошея Т. О. Рецепція «regola barossa» (дивовижна перлина) в сучасному художньому просторі України. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. № 1. С. 20–25.

63. Гуменюк Т. С., Тишко С. В. Музична культурологія в координатах гуманітарного мислення. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2018. № 1 (38). С. 128–139.

64. Гуренко А. С. Узагальнюючо-контрапунктичне формотворення як категорія сучасного музичного мислення (на матеріалі музики Юрія Іщенка) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 305 с.

65. Гуркова О. М. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016. 324 с.

66. Дауноравичене Г. Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки. *Laudamus*: сб. науч. ст.: к 60-летию Ю. Н. Холопова / сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. Москва : Композитор, 1992. С. 99–106.

67. Денисенко М. Г. Темброва модальність у композиції (на прикладах української інструментальної музики останньої чверті ХХ сторіччя) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2006. 161 с.

68. Дика Н. О. До питання реконструкції мистецько-психологічного портрету камералістки Тетяни Шуп'яної. 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. 63–66.

69. Дика Н. О. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960–1980 рр.) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2001. 168 с.

70. Дімініяца О. Камерно-інструментальна творчість Ю. Іщенка крізь призму тенденцій гротесковості. Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 182–194.
71. 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.
72. Довжинець І. Г. Відтворення пленерних ефектів у фортепіанній музиці : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2006. 16 с.
73. Драган А. Українсько-швейцарська співпраця у галузі камерно-інструментального мистецтва. Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 121–134.
74. Дубинець Е. Знаки звуків. О современной музыкальной нотации. Киев : ГАМАЮН, 1999. 310 с.
75. Д'ячкова О. А. Метафора як фактор художньої активності музичного твору : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 1999. 16 с.
76. Ергиев И. Д. Современное исполнительское творчество как явление постнеоклассицизма (или «конец музыки композиторов»). Музичне мистецтво і культура: науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової. 2010. Вип. 12. С. 310–318.
77. Єргієв І. Д. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2016. 453 с.
78. Єргієв І. Д. Режисерські інтенції виконавської інтерпретації сучасної інструментальної музики. Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство : наук. журнал. 2015. Вип. II (5). С. 145–150
79. Єргієв І. Д. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 158 с.
80. Жалейко Д. М. Кітч та його трансформації в творчості Валентина Сильвестрова : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Хар-

ківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 205 с.

81. Женетт Ж. Палимпсесты: литература во второй степени. Москва : Научный мир, 1982. 76 с.

82. Жмуркевич З. Фортепіанні ансамблі Жана Рукгабера в контексті особливостей історико-культурного соціуму доби бідермаєра в Галичині XIX ст. Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 500–512.

83. Жук Г. В. Віолончельна творчість В. Барвінського в контексті розвитку жанру в українській музиці першої половини XX століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2005. 164 с.

84. Завгородня Г. Ф. Деякі аспекти методології аналізу музичних творів. Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство : наук. журнал. 2015. Вип. II (5). С. 114–119.

85. Зав'ялова О. Струнний квартет М. Лисенка як взірць українського бідермаєру. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць. 2009. Вип. 27. С. 154–163.

86. Загидуллина М. В. Интермедиальность в эпоху тотальной медиатизации: как технологии влияют на литературу и ее теорию. Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр: сб. научн. трудов участников Междунар. науч.-практ. конф., 6 ноября 2016 г. Екатеринбург, 2017. С. 60–77.

87. Загорулько М. А., Личковах В. А. «Чернігівські Афіни»: від Бароко до Постмодерну в естетиці. Чернігів: Десна Поліграф, 2016. 272 с.

88. Зайцева М. Л. Феномен синестезии в искусстве постмодернизма. Психолог. 2014. № 5. С. 60–78. URL: http://e-notabene.ru/psp/article_13379.html (дата звернення: 24.09.2018).

89. Зима Л. В. Жанр фортепіанного квінтету як історико-стильовий феномен: типологічний аспект : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2014. 181 с.

90. Зинькевич Е. Неформат: о «человекоявлении» Святославе Крутикове. 15 с. URL: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/muz_forum/ZinkevychMF12.pdf (дата звернення: 30.07.2018).

91. 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.

92. Зубко Н. Збірки камерно-інструментальних ансамблевих творів як резонанс камерно-інструментального музикування на межі ХІХ–ХХ ст. (з архівних фондів ЛНМА імені М. В. Лисенка). 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. 77–78.

93. Ильин И. П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. Москва, 1988. 28 с.

94. Інтерв'ю з Азаровою С. А. від 30.04.2014. Текст зберігається в особистому архіві Кравченко А. І.

95. Інтерв'ю з Гомельською Ю. О. від 28.03.2014. Аудіозапис і текст зберігаються в особистому архіві Кравченко А. І.

96. Інтерв'ю з Цепколенко К. С. від 03.05.2014. Аудіозапис і текст зберігаються в особистому архіві Кравченко А. І.

97. Йович В. Electroacoustic's ensembl. Svyazalamuzyka : веб-сайт (опубліковано 29.05.2012). URL: <https://svyazalamuzyka.wordpress.com/2012/03/29/electroacoustics-ensemble/> (дата звернення: 24.04.2019).

98. К 20-летию творческой деятельности Дуэта «Виолончеллиссимо». «Музыкальная карта»: академическая музыка, АНО «Информационный музыкальный центр» : веб-сайт. URL: <https://muzkarta.info/novost/k-20-letiyu-tvorcheskoy-deyatelnosti-dueta> (дата звернення: 13.02.2018).

99. Каблова Т. Б. Золотий перетин як композиційний принцип трансмірності в музичній культурі : монографія. Київ : НАКККіМ, 2015. 160 с.

100. Каган М. С. О перспективах развития эстетики как философской науки. Эстетика в интерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века : сб. материалов Междунар. научн. конф., 10 октября 2001 г. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. Сер. Symposium. Вып. 16. С. 4–5.

101. Каган М. С. Перспективы развития гуманитарных наук в ХХІ веке. Методология гуманитарного знания в перспективе ХХІ века: к 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана : сб. материалов Междунар. научн. конф. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург :

Санкт-Петербургское философское общество, 2001. Сер. Symposium. Вып. 12. С. 9–14.

102. 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.

103. Калімуліна Т. А. Універсалії культури в творчості Кшиштофа Пендерецького : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2003. 17 с.

104. Канєвська Д. А. Б. М. Лятошинський і Д. Д. Шостакович: порівняльно-типологічний аналіз творчості : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 189 с.

105. Канчалаба-Швайковська С. Львівські віолончелісти в міжнародному конкурсно-фестивальному русі. Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 486–499.

106. Капічіна О. О. Музичний семіозис ХХ століття як естетичний феномен : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філософ. наук. : 09.00.08. Луганськ, 2012. 35 с.

107. Капічіна О. О. Семіозисне мислення як універсальний спосіб розуміння сучасного музичного мистецтва. Філософія в умовах сучасних соціокультурних викликів : матеріали Всеукр. наук.-теор. конф. 11–12 жовтня 2012 р. Черкаси : «ІнтролігаТОР», 2012. С. 244–249.

108. Капічіна О. О. Семіотика музики: генеалогічні витоки музичного семіозису. Культура і сучасність : альманах. 2010. № 1. С. 19–23.

109. Карапінка М. З. Жанрова парадигма європейської сонати для альту і фортепіано XVIII–XX століть : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2011. 248 с.

110. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2000. 17 с.

111. Кириллова Н. Медиакультура: от модерна к постмодерну. 2-е изд.; перераб. и доп. М.: Академический Проект, 2006. 448 с.

112. Кияновська Л. Камерність в індивідуальних трансформаціях творчості Віктора Камінського. Виконавське мистецтво. Камерно-

інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 21–29.

113. Климбус І. П'єса Віктора Косенка для скрипки й фортепіано як зразок психологічно-емоційного модуса програмності. 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. 29–30.

114. Клименко В. Б. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 1999. 17 с.

115. Коган Г. Парадоксы об исполнительстве : избранные статьи. 1985. Вып. 3. С. 29–54.

116. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва : Изд. «Музыка», 1976. 358 с.

117. Кодьєва О. П. Зображальне у понятійно-категоріальній системі культурології : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра культурології : 26.00.01. Київ, 2009. 31 с.

118. Козаренко О. Національна музична мова у дискурсі постмодернізму. Періодичний інтернет-журнал «Musica Ukrainica». URL: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kozarenko-ethnicmuslang.html (дата звернення 23.09.2017).

119. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2001. 36 с.

120. Колесник О. С. Інтерпретація як феномен художньої культури : монографія. Київ : НАКККіМ, 2014. 265 с.

121. Колісник О. В. Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної творчості Євгена Станковича : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. 244 с.

122. Коломієць О. Chamber Art Music – фестиваль, побудований на емоціях. Культурологічний просвітницький тижневик: «Слово Просвіти» (опубліковано 01.11.2012) : веб-сайт: URL: <http://slovoprosvity.org/2012/11/01/chamber-art-music-festyval-robudovanuu-na-emotsiia/> (дата звернення: 26.10.2018).

123. Колоней В. О. Пластичне у фортепіанно-виконавському інтонуванні : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтво-

знав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 19 с.

124. Комар А. Фортепіанні ансамблі за участю труби: історія, розвиток, перспективи. Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 324–339.

125. Коменда О. І. Творчість М. Рославця в контексті становлення музичного модернізму : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2004. 246 с.

126. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). Москва.: Высшая школа, 1990. 253 с.

127. «Константи» ансамбль сучасної музики. Мистецьке об'єднання НУРТ : веб-сайт. URL: <http://www.constanty.nurt.org.ua/Constanty.html> (дата звернення: 11.09.2017).

128. Корній Л. Історія української музики. Частина третя. ХІХ ст. : підручник. Київ – Нью-Йорк, 2001. 480 с.

129. Коханик І. Интертекстуальность как основа диалога в пространстве современной музыкальной культуры. Київське музикознавство: Культурологія та мистецтвознавство : зб. наук. статей. 2013. Вип. 45. С. 68–93.

130. Кравченко А. Камерно-інструментальні твори Віктора Косенка в рецепції салонного музикування. Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 264–277.

131. Кравченко А. І. Виконавська інтермедіальність: дискурс художньо-технологічної креативності в музичному мистецтві ХХІ століття. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 29. Том 5. С. 107–111. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209714>

132. Кравченко А. І. Від компаративістики до інтермедіальності в аналізі музичного мистецтва (на матеріалі камерно-інструментальної музики України кінця ХХ – початку ХХІ століття). Культура і сучасність : альманах. Київ : Міленіум, 2016. № 2. С. 53–59.

133. Кравченко А. І. Герменевтика ансамблевого виконавства в семіологічному дискурсі постмодернізму. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 28. Том 5. С. 121–126. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208905>

134. Кравченко А. І. Електроакустичні та аудіовізуальні твори в естетосфері ансамблевої культури України (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 31. Том 1. С. 147–151. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213765>

135. Кравченко А. І. Етнокультурні джерела семіозису української камерно-інструментальної музики. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 36. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. С. 173–180. DOI: <https://doi.org/10.32461/190682>

136. Кравченко А. І. Значення філософії музичного аналізу у дослідженні камерно-інструментального мистецтва України. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2016. Вип. XXXVI. С. 172–183.

137. Кравченко А. И. Интермедиальность как авторская стратегия организации художественно-эстетической целостности украинских камерно-инструментальных композиций (конец ХХ – начало ХХІ веков). European Applied Sciences. Wissenschaftliche Zeitschrift. № 7. Stuttgart : ORT Publishing, 2016. С. 3–5.

138. Кравченко А. І. Інтермедіальність у музичному мистецтві: шляхи семіологічного осягнення. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Напрямок «Мистецтвознавство». Вип. 24. / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов. Рівне : РДГУ, 2017. С. 138–144.

139. Кравченко А. І. Камерно-інструментальне виконавство України в контексті універсалістських вимірів постмодерної естетики. Spheres of culture : Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Sklodovska University in Lublin. Lublin, 2016. Vol. XV. P. 424–429.

140. Кравченко А. І. Культурологічні виміри камерно-інструментального мистецтва Одеси (кінець ХХ – початок ХХІ століть) : монографія. Київ : НАКККіМ, 2015. 216 с.

141. Кравченко А. І. Культурсеміологічна парадигма сучасного музикознавства: вектори поліметодології. *Spheres of culture : Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Sklodovska University in Lublin*. Lublin, 2017. Vol. XVI. P. 588–594.

142. Кравченко А. І. Макроцикли як локуси інтертекстуального смислоутворення (на матеріалах ансамблевої творчості України останньої третини ХХ – початку ХХІ століть). *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. Вип. 33. К. : Міленіум, 2018. Вип. 33. С. 413–420.

143. Кравченко А. І. Медіальна перспектива мовно-знакової еволюції музики (на матеріалі українських камерно-інструментальних композицій межі ХХ – ХХІ століть). *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2018. Вип. XXXX. С. 145–155.

144. Кравченко А. І. Мізансценічні принципи моделювання простору ансамблевої комунікації в концертній та фестивалній практиці України кінця ХХ – початку ХХІ століть. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2018. Т. 2, № 20. С. 43–48.

145. Кравченко А. І. Украинский камерно-инструментальный ансамбль: жанровые метаморфозы на стыке ХХ – ХХІ веков. *European Journal of Arts*. № 3. Vienna : «East West» Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH, 2016. С. 40–44.

146. Кравченко А. І. Українська камерно-інструментальна музика кінця ХХ – початку ХХІ століть: інтертекстуальні та інтермедіальні виміри. *Spheres of culture : Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Sklodovska University in Lublin*. Lublin, 2016. Vol. XIV. P. 449–454.

147. Кравченко А. І. Органологічні та стилістичні параметри жанрів камерно-інструментальної музики України (кінець ХХ – початок ХХІ ст.). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Напрям «Мистецтвознавство»*. Вип. 22. / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов. Рівне : РДГУ, 2016. С. 254–259.

148. Кравченко А. І. Паратекстуальне програмування ансамблевих п'єс українських композиторів: змістовий та мовно-виражальний аспекти синестетичних асоціацій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 4. С. 290–295. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153092>

149. Кравченко А. І. Пасіонарність виконавської камерно-інструментальної творчості українських колективів: просторово-

семіотичні аспекти інновацій. *Культура і сучасність : альманах*. Київ : Міленіум, 2018. № 1. С. 78–82.

150. Кравченко А. І. Полімодальність виконавської практики українських ансамблів (кінець ХХ – початок ХХІ століть). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: науковий збірник*. Рівне: РДГУ, 2019. Вип. 30. С. 121–127. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucrmk.vi30.198>

151. Кравченко А. Полістилістична природа інтертекстуальних структур в ансамблевій музиці України межі ХХ – ХХІ століть. *Spheres of culture : Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Sklodovska University in Lublin*. 2018. Vol. XVII. P. 443–450.

152. Кравченко А. І. Поліхудожні проекти у виконавській творчості українських ансамблів кінця ХХ – початку ХХІ століть. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Київ : Міленіум, 2018. Вип. 1(10). С. 140–146.

153. Кравченко А. І. Семіотичне значення полілогу мистецтв у камерно-інструментальній творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Київ : Міленіум, 2017. Вип. I (8). С. 140–146.

154. Кравченко А. І. Феномен міжжанрової діалогічності в камерно-інструментальній творчості українських композиторів: кінець ХХ – початок ХХІ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. Київ : Міленіум, 2016. № 4. С. 90–94.

155. Крейдлин Г. Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. Москва : Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.

156. Кримський С. Б. Запити філософських смислів. Київ : ПАРАПАН, 2003. 240 с.

157. Кристева Ю. Семиотика: исследования по семанализу / Пер. с фр. Э. А. Орловой. Москва : Академический проект, 2013. 285 с.

158. Крутиков С. Барви і звуки. Дрогобицька міська рада: портал міста (опубліковано 06.05.2016) : веб-сайт : URL: <http://drohobusch-rada.gov.ua/barvy-i-zvuky/> (дата звернення: 13.04.2017).

159. Курчанова О. В. Елегія в музиці: досвід жанрового моделювання (на матеріалі творів російських та українських композиторів ХІХ–ХХ ст.) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Харківський

національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. 219 с.

160. Куш Є. В. Електромузичний інструментарій як еволюційний фактор культури : монографія. К. : НАККіМ, 2015. 160 с.

161. Ларчіков В. Анотація до проекту «Я подарю тебе Луну: 118 островів Венеції». Центр мистецтв «Арт-Простір», м. Запоріжжя, 11.04.2015 р. URL: <http://art-prostor.zp.ua/?p=1432> (дата звернення: 27.01.2016).

162. Ларчіков В. Музично-виконавський арсенал сучасного віолончеліста. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Сер. Виконавське музикознавство. 2009. Вип. 82. С. 42–61.

163. Лихачев С. В. Коммуникативные аспекты функционирования гибридных текстов. Коммуникативные исследования. Тем. выпуск: Поликодовый текст: дискурсивные практики и проблема метаязыка. 2018. № 3(17). С. 47–65. DOI: <https://doi.org/10.25513/2413-6182.2018.3.47-65>

164. Личковах В. А. Дивосад культури : вибр. ст. з естетики, культурології, філософії мистецтва. Чернігів : Десн. правда, 2006. 196 с.

165. Личковах В. А. Методологічні проблеми визначення особливостей української естетичної думки. Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Сер. Философия. Культурология. Политология. Социология. 2014. Т. 27 (66). № 1. С. 306–315.

166. Личковах В. А. Філософія «Філармонії». Чернігово-Сіверська культурологічна регіоніка. Чернігів : Видавець В. М. Лозовий, 2011. 168 с.

167. Література на полі медій. Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України / Ред. Т. І. Гундорова, Г. М. Сиваченко. Київ, 2018. 633 с.

168. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность : монографія. Москва : Сов. композитор, 1990. 321 с.

169. Лозенко Е. А. Синестезия как способ постижения смысла музыкального произведения: теория и практика XX – начала XXI веков : дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Харьковський національний університет искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2016. 264 с.

170. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. Москва : «Языки русской культуры», 1996. 464 с.
171. Лотман Ю. М. Семиосфера : монографія. Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2010. 704 с.
172. Лунина А. Композитор – маленькая планета. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. 736 с.
173. Лунина А. Композитор в зеркале современности. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2015. В 2-х томах. Т. 1. 504 с.
174. Лунина А. Композитор в зеркале современности. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2015. В 2-х томах. Т. 2. 472 с.
175. Лунина А. Е. Парадигма стиля Евгения Станковича: метаморфозы в контексте единства (на примере камерной музыки). Музичне мистецтво: зб. наук. статей. 2013. Вип. 13. С. 149–160.
176. Мазепа Т. Камерно-інструментальне виконавство в Галицькому Музичному Товаристві другої половини ХІХ – початку ХХ століть. 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. 21–23.
177. Майденберг-Тодорова К. І. Алеаторно-сонористична композиція як інтерпретативний феномен у контексті сучасної музичної поетики : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2014. 173 с.
178. Макаренко Г. Г. Музыка і філософія: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше. Київ : Факт, 2004. 152 с.
179. Маклюэн Г.М. Понимание медиа: внешнее расширение человека / пер. с англ. В. Николаева. М., 2003. 464 с.
180. Максименко М. О. Феномен перформансу у творчості сучасних українських композиторів : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2009. 183 с.
181. Мануляк Остап: Архів новин (опубліковано 10.01.2015) : веб-сайт. URL: http://manulyak.blogspot.com/2015/01/23_10.html (дата звернення: 01.02.2019).
182. Маньковская Н. Б. «Париж со змеями» (введение в эстетику постмодернизма). Москва : ИФРАН, 1995. 220 с.
183. Маркова О. М. Музична культурологія в системі сучасного гуманітарного знання. Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство : наук. журнал. 2003. № 1. С. 145–149.

184. Марценківська О. В. Переосмислення романтичних традицій у фортепіанній та камерно-інструментальній творчості Б. Лятошинського : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2011. 19 с.

185. Мацюк А. А. Музыкальность как авторская стратегия в романной прозе П. Киньяра. Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна : зб. наук. праць. Сер. Філологія. 2013. Вип. 69. № 1080. С. 26–30.

186. Медушевский В. В. Духовный анализ музыки : монографія. Москва : Композитор, 2014. 632 с.

187. Междисциплинарная лаборатория в области новой музыки, современного танца, театра и новых медиа (2015–2017). Goethe Institut : веб-сайт. URL: <https://www.goethe.de/ins/ru/ru/kul/arc/2017/idl.html> (дата звернення: 09.06.2019).

188. Мельник А. О. Тенденції жанрово-стильової динаміки української скрипкової мініатюри другої половини ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 261 с.

189. Метлушко В. О. Кларнет як сольо-ансамблевий інструмент у творчості композиторів ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. 188 с.

190. Миловидов В. А. От семиотики текста к семиотике дискурса. Москва-Берлин : Директ-Медиа, 2015. 129 с.

191. Мимрик М. Р. Сонорні особливості інтонування у камерно-інструментальній творчості Володимира Рунчака на прикладі «Носі'анна» для двох саксофонів, ударних і фортепіано. Культура і сучасність : альманах. 2010. № 1. С. 195–198.

192. Мисько-Пасічник Р. Формування творчої особистості Василя Барвінського: камерно-інструментальні ансамблі празького періоду. Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 405–417.

193. Молчко У. Виконавська творчість Іриней Турканика в контексті сучасного камерно-музичного мистецтва Галичини. Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 475–485.

194. Морєва Є. О. Музичний твір як вид дискурсивної практики : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2005. 18 с.

195. Морозова Л. Гид по программе «hand made» фестивалю Odessa Classics. (опубліковано: 17.05.2018). Маяк: журнал о культурі и обществе : веб-сайт: URL: <https://mayak.org.ua/news/guide-through-the-program-hand-made-odessa-festival-of-classics/#article-bottom> (дата звернення: 30.01.2019).

196. Морозова Л. «Творячи сучасне мистецтво, ми збагачуємо традицію». Збруч: Інтернет-газета, від 22.01.2015. URL: <https://zbruc.eu/node/31829> (дата звернення: 13.11.2018).

197. Москаленко В. Г. Теоретичний і методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав.: 17.00.02. Київ, 1994. 27 с.

198. Моцар О. В. Ідеї театру абсурду у процесах оновлення музичного театру останньої третини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016. 207 с.

199. Мочернюк Н. Проблематика художнього простору в екфрестичних описах. Іноземна філологія. 2014. Вип. 126, Ч.1. С. 291–296.

200. Мужчиль В. С. Акустична структура інструментального звукоутворення у музиці ХХ століття: струнно-смичкова група : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2013. 271 с.

201. Музыкальная наука: какой ей быть сегодня? / Заочный «круглый стол» редакции: Т. Бершадская, В. Медушевский, О. Соколов, И. Земцовский, Ю. Кон, В. Девуцкий. Советская музыка, 1988. № 11. С. 83–91.

202. Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник. Київ : «Музична Україна», 2004. 352 с.

203. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия : исследование / ред. Н. Беспалова. Москва : Музыка, 1972. 383 с.

204. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.

205. Назар Л. Панорама камерно-інструментальних жанрів у творчості композиторів української діаспори другої половини ХХ століття. 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. 38–40.

206. Назар Л. Й. Сильові виміри творчості Василя Барвінського : автореф. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2007. 19 с.

207. Назар-Шевчук Л. Роль камерно-інструментальної творчості В. Барвінського в процесі становлення та розвитку української камералістики ХХ ст. (до 125-ліття з дня народження Василя Барвінського). Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 428–444.

208. Найдюк О. Наталія Сікорська: «Мрію про "легалізацію" автентичного виконавства. Газета «Хрещатик», № 37(4633) від 17.03.2015 : веб-сайт: URL: <http://kreschatic.kiev.ua/ua/4633/art/1426533755.html> (дата звернення: 08.02.2018).

209. Найдюк О., Юрій Погорецький: «Якщо класика залишиться тільки спеціалістам – це буде початком кінця». Газета «День» (опубліковано 17.10.2012) : веб-сайт: URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/yuriy-pogorecki-yakshcho-klasika-zalishitsya-tilki-specialistam-se-bude-rochatkom> (дата звернення: 24.10.2018).

210. Найдюк О., Клоєвіч О. Клавесин – інструмент, котрий може і повинен співати. Інтернет-журнал «Kyiv Daily», рубрика «Novoryt' Kyiv. Музика» (опубліковано 16.11.2019) : веб-сайт: URL: <https://kyivdaily.com.ua/vladislav-klosievich/> (дата звернення: 25.11.2019).

211. Національний ансамбль солістів «Київська камерата». Концертні сезони: архів: веб сайт: URL: <http://kievkamerata.org/ukr/Arhiv1> (дата звернення 13.11.2019).

212. Ніч Музеїв у тюрмі на Лонцького. Мистецьке об'єднання НУРТ : веб-сайт. URL: http://www.nurt.org.ua/p/blog-page_6119.html (дата звернення: 12.09.2017).

213. «Нові українські звукові ландшафти» – 2: HAND MADE. Кураторка проекту Любов Морозова. Odessa Classics – 2018 : веб-сайт: URL: https://ua.odessaclassics.com/new_ukrainian_soundscapes_2 (дата звернення: 08.09.2019).

214. Носина В. Б. Символика музики И. С. Баха. Тамбов, 1993. 106 с.

215. Олива Б. А. Искусство на исходе второго тысячелетия / Пер. Г. Курьерова, К. Чекалова. Москва : Художественный журнал, 2003. 217 с.

216. Омельченко Т. А. Українські сонати для скрипки та фортепіано 70–90-х років ХХ століття (виконавські проблеми осмислення фактурно-жанрової організації тематизму) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2008. 227 с.

217. Омеляненко В. А., Ремчукова Е. Н. Поликодовые тексты в аспекте теории мультимодальности. Коммуникативные исследования. Тем. выпуск: Поликодовый текст: дискурсивные практики и проблема метаязыка. 2018. № 3(17). С. 66–78. DOI: <https://doi.org/10.25513/2413-6182.2018.3.66-78>

218. Опанасюк О. П. Культурологічне музикознавство: реалії та проблематика музикознавчої науки. Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України ХХІ століття: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 25–26 квітня 2017 р. Київ : НАКККіМ, 2017. С. 31–34.

219. Опарик Л. М. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Львів, 2007. 18 с.

220. Островський О., Сафьян Д. За розмовою з Супутником: до концерту «Астероїди на фресці». Інтернет-журнал «Kyiv Daily», рубрика «Novoryt' Kyiv. Музика» (опубліковано 01.10 2019) : веб-сайт: <https://kyivdaily.com.ua/asteroidi-na-fresci/> (дата звернення: 19.10.2019).

221. Павлишин С. Геніальний твір Валентина Сильвестрова. 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. 17–19.

222. Павлишин С. Еволюція камерного ансамблю. Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 16–20.

223. Пастеляк Н. В. Поємність в українській фортепіанній музиці першої половини ХХ ст. як принцип художнього мислення : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2009. 20 с.

224. Пахомова Є. Г. Синтез і синестезія у творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2017. №1(34). С. 101–111.

225. Перепелиця М. Театральність у нетеатральних музичних жанрах творчості Кармелли Цепколенко : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 276 с.

226. Пилатюк Н. І. Психологічні та соціальні аспекти похідних жанрів у музиці (на прикладі українського скрипкового перекладу другої половини ХХ – початку ХХІ ст.) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2013. 178 с.

227. Пилатюк О. Б. Першовиконання музичного твору як феномен сучасного соціокультурного континууму : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 170 с.

228. Повзун Л. І. Ансамблевий інструменталізм як сумарна якість колективної творчості. Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. 2012. Вип. 15. С. 358–366.

229. Повзун Л. І. «Біфункціональний код камерності» як семантична установка інструментально-ансамблевих жанрів. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2017. № 2. С. 103–107.

230. Повзун Л. І. Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості : дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2018. 480 с.

231. Повзун Л. І. Просторово-акустична естетика камерності в інструментально-ансамблевому виконавстві. Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. 2014. Вип. 20. С. 493–503.

232. Польова В. Анотація до концертних програм авторського фестивалю «Симург-фестиваль». Концерт І: «Сад земних наслаждений», від 05.03.2016 р.

233. Польська І. Камерно-ансамблеве мистецтво України: шляхи теоретичного осягнення. Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 29–47.

234. Польская И. И. Камерный ансамбль как жанр и культурный феномен. Вісник Міжнародного слов'янського університету: Україн-

ський науково-технічний журнал. Сер. Мистецтвознавство. 2008. Т. 11. № 1. С. 3–8.

235. Польська І. Камерно-інструментальна творчість І. С. Польського: аспекти композиторського самовиразу. 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. 11–12.

236. Польська І. І. Камерно-інструментальний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти : дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 435 с.

237. Польська І. Парадоксальність ансамблевої культури: соціально-семантичні амплуа. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. 2010. Вип. 3. С. 165–172.

238. Полякова М. Растворившиеся мгновения. Інтернет-журнал «ІНший Київ», рубрика «in 111. Місто» (опубліковано 21.05.2018) : веб-сайт: <https://inkyiv.com.ua/2018/05/rastvorivshiesya-mgnoveniya/> (дата звернення: 01.02.2019).

239. Поплавська-Мельниченко Ю. В. Взаємодія вербального і музичного компонента в комунікативних процесах : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2010. 13 с.

240. Последовательность цифр и звуков: как алгоритмы пишут музыку под руководством человека. Theory & Practice (опубліковано 24.05.2019) : веб-сайт. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/17433-posledovatelnost-tsifr-i-zvukov-kak-algoritmy-pishut-muzyku-podrukovodstvom-cheloveka> (дата звернення: 30.06.2019).

241. Пришляк А. Структурні моделі кларнетових тріо в традиції європейської камералістики: фортепіанні тріо з участю кларнету в ХХ ст. Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 289–307.

242. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури : монографія. Донецьк : ДонНУ, 2014. 154 с.

243. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва : Издательство ЛКИ, 2008. 240 с.

244. П'ятницька-Позднякова І. С. Деякі аспекти семантичного аналізу музичного тексту. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Київ : Мілленіум, 2016. Вип. 30. С. 43–52.

245. Ракунова І. М. Нові композиторські технології (на прикладі творчості Алли Загайкевич) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2008. 17 с.

246. Ремешило-Рибчинська О. Архітектура як фактор покращення сприйняття камерно-ансамблевого виконавства. Сторінки камерно-інструментального виконавства: українська та світова парадигма : зб. матеріалів доп. учасн. Міжнар. наук.-практ. конф. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. С. 13–14.

247. Рогашко А. Лідія Артимів у просторі камерно-інструментальної творчості. Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 462–474.

248. Рощенко О. Г. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2006. 33 с.

249. Ручьевская Е. Об анализе содержания музыкального произведения. Критика и музыкознание : сб. науч. статей. Л. : Музыка, 1987. Вип. 3. С. 69–96.

250. Рябініна О. В. Музична подія як естетичний феномен : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філософ. наук : 09.00.08. Луганськ, 2005. 36 с.

251. Рябуха Н. О. Звукообраз як категорія музичного мислення: онтологічний та гносеологічний аспекти. Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство : наук. журнал. 2015. Вип. II (5). С. 181–187.

252. Савицька Н. Камерні маргіналії пізніх романтиків. Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика : Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 48–61.

253. Савчук І. Б. Камерна музика 1920-х в Україні: Спроба філософського осмислення : монографія. Київ : Фенікс, 2012. 156 с.

254. Самойленко О. Методологічні інтенції категорії «духовність» і методичне самовизначення сучасного музикознавства. Духовна культура України: традиції та сучасність: збірник наукових статей

/ ред.-упор. М. М. Скорик. : Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2010. Вип. 85. С.7–21.

255. Самотос-Баєрле Н. Сторінка біографії Миколи Колесси: камерно-інструментальна музика – виконавська практика і компонування (за «Спогадами» М. Колесси). Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 418–427.

256. Седюк І. О. Ігрова логіка у фортепіанних дуетах В. Птушкіна. Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство : наук. журнал. 2017. Вип. II(9). С. 250–255.

257. Секацкий А. К. Партитура неслышимой музыки. Звучащая философия : сб. материалов научн. конф. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2003. С. 160–178.

258. Сивохіп В. С. Діяльність Зіновія Лиська в контексті професіоналізації української музичної культури Галичини : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. 171 с.

259. Сильвестров В., Нестьева М. Музыка – это пение мира о самом себе...Сокровенные разговоры и взгляды со стороны : беседы, статьи, письма. Киев, 2004. 265 с.

260. Сіренко Є. І. Жанровий простір скрипкової музики Євгена Станковича : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. 252 с.

261. Слюсар Т. М. Львівська камерно-інструментальна соната в історико-стильовій парадигмі розвитку жанру : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка Львів, 2010. 198 с.

262. Слюсар Т. М. Неоромантична версія жанру камерно-інструментальної сонати у творчості львівських композиторів: В. Барвінського, А. Солтиса, С. Людкевича. 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. 40–42.

263. Смирнов И. П. Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака) : монография / 2-е изд. испр. и доп. автором. Санкт-Петербург : СПбГУ, 1995. 193 с.

264. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры : монография. Нижний Новгород : изд-во Нижегородского университета, 1994. 218 с.

265. Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія / вид. друге, перероб. і доп. Київ : НАКККиМ, 2016. 352 с.

266. Станиславский А. Р. Адаптация и перевод: от интермедальности к междисциплинарности. Гуманитарные научные исследования. 2015. № 12. URL: <http://human.snauka.ru/2015/12/13241> (дата звернення: 24.09.2018).

267. Стельмащук Р. С. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х–30-х рр. ХХ ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2003. 181 с.

268. Степаненко М. Б., Фільц Б. М. Інструментальна музика. Історія української музики. Т. 1: Від найдавніших часів до середини ХІХ ст. / Л. Б. Архімович, Т. П. Булат, М. М. Гордійчук (відп. ред.) та ін. Київ : Наукова думка, 1989. С. 283–316.

269. Стронько Б. Ю. Статус буттєвого часу в музиці : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 210 с.

270. Суббота О. В. Музична моторність як категорія музикознавства : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. 197 с.

271. Сумарокова В. Індивідуалізація жанру віолончельної сонати у творчості сучасних українських композиторів. 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. 33–35.

272. Сурминова О. В. О некоторых философских концепциях имени в контексте проблемы музыкального символа. Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. № 96. С. 284–293.

273. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки : монография. Киев : Факт, 2000. 176 с. URL: http://www.countries.ru/library/music_culture/mkm.htm (дата звернення: 30.07.2016).

274. Сучасне віолончельне мистецтво: естетика, теорія, практика : навч. посібник для вищих навч. закладів культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації / Сумарокова В. Г. та ін. Одеса : ВМВ, 2009. 160 с.

275. Сюта Б. О. Глобалізаційні та периферизаційні процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці : дослідження. Сер. Музика вчора, сьогодні і завтра. Кн. 2. Київ : УБСП «Комора», 2006. 65 с.

276. Сюта Б. О. Основи парамузикознавства : монографія. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. 176 с.

277. Сюта Б. О. Принципи організації художньої цілісності у творчості українських і польських композиторів 1970-х–1990-х рр. : дис. ... д-ра мистецтвознавств. : 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2007. 419 с.

278. Толпыгин Д. А. Пространство звука в эпоху высоких технологий. Звучащая философия : сб. материалов научн. конф. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2003 г. С. 193–201.

279. Тоффлер Э. Третья волна. Москва : ООО «Фирма "Издательство АСТ"», 1999. 776 с.

280. Транскодирование. Erlyvideo. Документация на Flussonic Media Server.: веб-сайт. URL: <https://erlyvideo.ru/doc/iptv-ott/transkodirovanie> (дата звернення: 10.10.2018).

281. Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського Бароко в українській музиці другої половини ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 156 с.

282. Тучинська Т. І. Розуміння музичного тексту: теоретико-інформаційний аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2009. 20 с.

283. Уваров М. С. Отзвуки музыки. Звучащая философия : сб. материалов научн. конф. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2003. С. 201–207.

284. 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.

285. Ущипівська О. М. Становлення і розвиток відображення пейзажності у творчості українських композиторів ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2006. 198 с.

286. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текста: контрапункт интертекстуальности : монография / Изд. 3-е, стереотипное. Москва : КомКнига, 2007. 280 с.

287. Федотова М. Э. Проблема становления и формирования концепта интермедиальности. Социальные и гуманитарные науки: реферативный журнал. 2018. Сер.7. С. 22–29.

288. Феоктистов Г. Г. Искусство, наука, философия в синергетическом ракурсе. Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: к 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана : сб. материалов Междунар. научн. конф., 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. Сер. Symposium. Вып. 12. С. 156–160.

289. Фецак Н. Український струнний квартет ХХ століття: композиторська творчість і виконавська інтерпретація : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики, етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Київ, 2013. 213 с.

290. Фішер Т. Камерна музика українських композиторів у звуковому просторі окупованого Львова (1941–1944 рр.). 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. 73–74.

291. 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.

292. Хамина А. Интермедиальность: от метафоры к технологии. Гуманитарная информатика. 2015. Вып. 9. С. 80–87. DOI: <https://doi.org/10.17223/23046082/9/6>

293. Хамина А., Зильберман Н. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки. Вестник Томского государственного университета. 2014. № 389. С. 38–45.

294. Харитонова Д. Символічний вимір Сонати № 2 для скрипки і фортепіано М. Скорика. Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика : наукові збірки

Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 223–235.

295. Харченко Є. В. Інтертекстуальність в українській музиці двадцятого століття: інтонація, жанр, стиль : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. / Національна музична академія ім. П. І. Чайковського, 2011. 352 с.

296. Холодова Ю. Все у світі є ф'южн! Музика: український Інтернет-журнал (опубліковано 18.10.2019). URL: <http://mus.art.co.ua/vse-u-sviti-ie-f-iuzhn/> (дата звернення: 09.12.2019).

297. Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2009. 432 с.

298. Холопова В. Н. Теория музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходства и различия. Журнал Общества теории музыки. 2014. № 3(1). С. 20–42.

299. Хохлова А. Л. Об истоках и современном состоянии музыкальной когнитивистики. Проблемы музыкальной науки: специализированный научный журнал. 2015. № 1(18). С. 5–11.

300. Царевич И. Струнный квартет Ре минор соч. 1 Б. Н. Лятошинского (материалы к творческой биографии композитора). Борис Николаевич Лятошинский: сборник статей / Сост. М. Д. Копица. Киев : «Музична Україна», 1987. С. 126–131.

301. Царевич І. Історія становлення кафедри камерного ансамблю. Академія музичної еліти України: історія та сучасність: До 90-річчя Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського / Авт.-упоряд.: А. П. Лащенко та ін. Київ : Музична України, 2004. С. 496–503.

302. Ценова В. С. Теория современной композиции : монография. Москва : Музыка, 2005. 624 с.

303. Цепколенко К. Сценарная разработка музыкального материала (материалы открытой лекции). Періодичний інтернет-журнал «Musica Ukrainica». 2001. Розд. «Майстерні». URL: http://musica-ukrainica.odessa.ua/_a-tsepkolenko-ped01.html (дата звернення: 09.05.2015).

304. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2010. 32 с.

305. Чемерис Ю. Квартет імені Миколи Лисенка: становлення колективу (за спогадами Анатолія Баженова). Українське музикознавство. 2014. Вип. 40. С. 192–205.

306. Чернова І. Іntenціональність у камерному виконавстві. Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 61–72.

307. Чернявская В. Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность : монографія. Москва : Книжный дом «Либроком», 2009. 248 с

308. Чертов Л. Знаковая призма : статьи по общей и пространственной семиотике. Москва : Языки славянской культуры, 2014. 320 с.

309. Чеченя К. А. Інструментальна музика в Україні другої половини XVI – середини XVIII століття і проблеми автентичності у виконавській культурі : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, 2008. 224 с.

310. Чібалашвілі А. О. Концептуальний синтез у сучасній українській художній культурі (на матеріалах камерної музики) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2015. 16 с.

311. Шаповалова Л. В. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2008. 31 с.

312. Шаповалова О. В. Циклічні форми інструментальної музики композиторів Донеччини у жанровому контексті сучасної української музики : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2008. 187 с.

313. Шарговська О. Барвінський В.: «Мене били і змушували підписувати якісь папери». Газета по-українськи. Розділ «Історія», від 06 червня 2013 р. URL: https://gazeta.ua/ru/articles/history-newspaper/_menua-bili-i-vynuzhdali-podpisyvat-kakieto-bumagi/500755(дата звернення: 08.03.2017).

314. Шевчук О. В. Квартет ім. Вільома (Вільома). Енциклопедія сучасної України. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=11543 (дата звернення: 12.07.17).

315. Шевчук О. В. Квартет ім. Леонтовича. Енциклопедія сучасної України. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=11545 (дата звернення: 12.07.17).

316. Шеффер Т. В. Концертне життя. Історія української музики. Т. 1: Від найдавніших часів до середини ХІХ ст. / Л. Б. Архімович, Т. П. Булат, М. М. Гордійчук (відп. ред.) та ін. Київ : Наукова думка, 1989. С. 352–364.

317. Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав : 17.00.03. Київ, 2002. 42 с.

318. Шреєр-Ткаченко О. Я. Історія української музики. Розвиток української музичної культури від найдавніших часів до середини ХІХ століття. Ч. І. Київ : «Музична Україна», 1980. 200 с.

319. Щепакін В. М. Чеські музиканти в музичній культурі України кінця ХVІІІ – початку ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Харківська державна академія культури. Харків, 2001. 267 с.

320. Щербаков Ю. В. Ансамблево-виконавські завдання інтерпретації образу танцю в інструментальній музиці. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2015. №4. С. 97–101.

321. Щербаков Ю. В. Жанровий генезис та стильові модифікації сюїти танцювального типу для двоклавірного дуету: виконавський аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2015. 18 с.

322. Щербакова О. К. Програмні основи жанрово-стильової форми фортепіанного дуету : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2012. 229 с.

323. Щербакова О., Щербаков Ю. Ансамблевий діалог в камерно-інструментальних творах Олександра Красотова. 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. 66–68.

324. Ядловська З. Г. Українське скрипкове мистецтво 60–80-х рр. ХХ ст.: тенденції розвитку : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, 2008. 170 с.

325. Яковлев О. В. Синергетика регіональних ідентичностей у культурному континуумі України кінця ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... д-ра культурології : 26.00.01 / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2016. 468 с.

326. Яковчук Н. «Соната-поема» для альту і фортепіано Олександра Яковчука: деякі питання інтерпретації. Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 340–351.

327. Яценко Е. В. Любите живопись, поэты. Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель. Вопросы философии: науч.-теор. журнал. 2011. № 11. С. 47–57.

328. Arvidson, Mats. An Imaginary Musical Road Movie : Trans-medial Semiotic Structures in Brad Mehldau's Concept Album «Highway Rider». Lund Studies in Arts and Cultural Sciences. Sweden, Lund : Lund University, Media-Tryck, 2016. Vol. 10. 272 p.

329. Arvidson, Mats. Music and Musicology in the Light of Intermediality and Intermedial Studies. Swedish Musicological Society's Internet Publication STM-Online. 2012. Vol. 15. URL: http://musikforskning.se/stmonline/vol_15/arvidson/index.php?menu=3 (last access: 12.11.2015).

330. Baby, John., Ajay, Raghav. Musical Cryptography Using Multiple Note Substitution Algorithm. International Journal of Innovative Research in Science, Engineering and Technology. 2016. Vol. 5, Issue 6. DOI: <https://doi.org/10.15680/IJIRSET.2016.0506046>.

331. Bianco su bianco: концерт нової імпровізаційної музики Sed Contra Ensembl. KCMD: 2016 : веб-сайт. URL: <https://sites.google.com/a/kcmd.eu/kcmd/2016/malevich> (last access: 14.08.2016).

332. Bolter, Jay David., Grusin, Richard. Remediation: Understanding New Media. Cambridge, Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology : First MIT Press paperback edition, 2000. 282 p.

333. Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality. Arvidson J., Askander M, Bruhn J., & Führer H. (Eds.). Lund : Media-Tryck, Intermedia Studies Press. Vol. 1. 2007. 436 p.

334. Czczepanik, Petr. Intermediality and (Inter)media Reflexivity in Contemporary Cinema. Convergence: The international journal of research into new media technologies. 2002. Vol. 8. P. 29–36. URL: https://www.academia.edu/3382029/Intermediality_a_Inter_media_Reflexivity_in_Contemporary_Cinema._Convergence._The_Journal_of_Research_into_New_Media_Technologies_vol._8_2002_no._4_Winter_ (last access: 07.02.2016).

335. Dialogue and Universalism. Special issue 2016: Values and ideals: theory and praxis. Abstracts of international society for universal dialogue. XI World Congress. Warszawa, 2016. 156 p.

336. Elleström, Lars. The Modalities of Media: a Model for Understanding Intermedial Relations, in: Lars Elleström (ed.), *Media Borders, Multimodality, and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. P. 11–48.

337. Hall, Edward Twitchel. *The Hidden Dimension*. Series Anchor books, Publisher: Garden City, New York: Doubleday, 1982, 217 p.

338. Hansen-Löve A. A. *Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst- am Beispiel der Russischen Modeme. Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität: Wiener Slawistischer Almanach*. Wien, 1983. Sonderbd. 11. P. 291–360.

339. Johansson, Christer. *Old and New Media: on the Construction of Media History. The power of the In-Between: Intermediality as a tool for aesthetic analysis and critical reflection / Edited by Sonya Petersson, Christer Johansson, Magdalena Holger*. Stockholm : Stockholm University Press, 2018. P. 375–406.

340. Kattenbelt, Chiel. *Intermediality in performance and as a mode of performativity. Mapping intermediality in performance / Edited by Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender, and Robin Nelson*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010. pp. 29–37.

341. «Kiev Camerata» – the Orchestra where Everyone Might be a Soloist. «Gazzete». May, 20th, 1996. URL: <http://kievkamerata.org/ukr/press-f5> (last access: 07.05.2019).

342. *Kiev Piano Duo: романтичні рефлексії у чотири руки. Музика: український Інтернет-журнал : веб-сайт*. URL: <http://mus.art.co.ua/kiev-piano-duo-romantychni-refleksiji-u-chotyry-ruky/> (дата звернення: 24.03.2018).

343. Knopf, Michael David. *Style and Genre Synthesis in Music Composition: Revealing and Examining the Craft and Creative Processes in Composing Poly-Genre Music*. Thesis (Professional Doctorate), Griffith University, Brisbane. Research collection of Griffiths University. 2011. URL: <https://www120.secure.griffith.edu.au/rch/items/c53a78f2-6c67-58b2-f82b-e9f48859be60/1/> (last access: 30.11.2015).

344. Kravchenko A. *Historiography of research of Ukrainian chamber art: chronological, problematic and methodological aspects of classification*. Herald of the National Academy of Culture and Arts Management: quarterly journal. Kyiv. : Millenium, 2017. № 4. С. 172–177.

345. Kravchenko A. *Interdisciplinary aspects of studying chamber art in the context of the culturological doctrine of contemporary musicolo-*

gy. Herald of the National Academy of Culture and Arts Management: quarterly journal. Kyiv. : Millenium, 2017. № 3. C. 102–109.

346. Kravchenko A. Poly-genres in Ukrainian chamber-instrumental music: typological aspects. Herald of the National Academy of Culture and Arts Management: quarterly journal. Kyiv. : Millenium, 2017. № 2. C. 82–87.

347. Krebs, Katya. Translation and adaptation – two sides of an ideological coin. Translation, adaptation and transformation / Laurence Raw (ed.). London & New York: Continuum International Publishing Group, 2012. P. 42–53.

348. Kress, Gunther. Multimodality: a social semiotic approach to contemporary communication. London : Routledge, 2010. 212 pp.

349. Larrue, Jean-Marc L. The «In-between» of what? Intermedial perspectives on the concept of borders / boundaries. Digital Studies/le Champ Numérique. 08. Aug. 2016. DOI: <http://doi.org/10.16995/dscn.33> (last access: 30.05.2017).

350. Mapping Intermediality in Performance / Edited by S. Bay-Cheng, C. Kattenbelt, A. Lavender, R. Nelson. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2010. 304 p.

351. Medium. Merriam-Webster Dictionary. Merriam-Webster Incorporated, 2018. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/medium> (last access: 01.07.2016).

352. Müller J. E. Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation. Münster: Nodus Publikationen, 1996. 335 s.

353. Povzun L. The phenomenon of chamber ensemble performance: to the issues of professional terminology. Herald of the National Academy of Culture and Arts Management: quarterly journal. Kyiv. : Millenium, 2017. №1. C. 137–142.

354. Rajewsky, Irina O. Border Talks. The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality, in: Lars Elleström (ed.), Media Borders, Multimodality, and Intermediality. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. P. 51–68.

355. Rajewsky, Irina O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques : La revue scientifique. Université de Montréal, Centre de recherche sur l'intermédialité, 2005. № 6 «Remédier / Remediation». P. 43–64.

356. Remediation. Cambridge dictionary. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/remediation> (last access: 12.10.2018).

357. Ryan, Marie-Laure. *Narration in Various Media*. The living handbook of narratology. Interdisciplinary Center for Narratology, University of Hamburg, Hamburg University Press, 13 January 2012. URL: [http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php /Narration_in_Various_Media](http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narration_in_Various_Media) (last access: 13.12.2017).

358. Scher St. P. *Notes Toward a Theory of Verbal Music*. *Comparative Literature*. 1970. Vol. 22. № 2. P. 147–156.

359. Scher St. P. *Verbal Music in German Literature*. New Haven : Yale University Press, 1968. 181 p.

360. Schröter J. *Intermedialität*. *Medientheorie / Kulturtheorie / Philosophie*. URL: <http://theorie-der-medien.de/> (last access: 02.09.2015).

361. Wallrup, Eric. *Song as Event: on Intermediality and Auditory*. *The power of the In-Between: Intermediality as a tool for aesthetic analysis and critical reflection* / Edited by Sonya Petersson, Christer Johansson, Magdalena Holger. Stockholm : Stockholm University Press, 2018. pp. 349–374.

362. Wolf, Werner. *(Inter)mediality and the Study of Literature*. *Comparative Literature and Culture: Thematic Issue New Perspectives on Material Culture and Intermedial Practice*. Purdue University Press. 2011. Vol. 13, Issue 3 (September 2011), Article 2. P. 2–9. URL: <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/2> (last access: 14.03.2015).

363. Wolf, Werner. *Intermediality revisited reflections on word and music relations in the context of general typology of intermediality*. *Word and music studies*. 2002. Vol. 4. P. 13–34. URL: <https://cursointermedialidade.files.wordpress.com/2014/08/wolf.pdf> (last access: 21.07.2018).

364. Wolf, Werner. *Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam : Rodopi, 1999. 272 p.

365. Wolf, Werner. *Relations between Literature and Music in the Context of a General Typology of Internediality*. *Comparative literature: sharing knowledge's for preserving cultural diversity*. Vol. I. 23 p. URL: <https://www.eolss.net/Sample-Chapters/C04/E6-87-02-02.pdf> (last access: 03.09.2015).

Наукове видання

Анастасія Ігорівна Кравченко

**КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ
(СЕМІОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ)**

Монографія

В художньому оформленні обкладинки використано фрагмент рукопису музичного твору Романа Хаубеніток-Раматі «Multiple I» (для двох струнних інструментів ad libitum, 1965). Рукопис зберігається в Albino Gorno Memorial Music Library, University of Cincinnati, USA. В Україні твір виконується «Duo Violoncellissimo» (Ольга Веселіна та Вадим Ларчіков) у складі концертної про-грами Саунд-Віжн-Перформанс у III проекціях: «Я подарую тобі Місяць: 118 островів Венеції».

Науковий редактор	проф. Володимир Личковах
Редагування	Ніна Лагутіна
Комп'ютерне верстання	Тетяна Кравченко

Підп. до друку 03.09.2020. Формат 60x84 ¹/₁₆.
Друк офсет. Гарн. Times New Roman.
Умовн. друк. арк. 17,49. Облік.-вид. арк. 17,43.
Наклад 300 прим. Зам. 175.

Видавець і виготовлювач
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9.
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи
ДК № 3953 від 12.01.2011.