

D. Lider contribution to the art of scenography was to establish an «effective scenography» which involved turning to ambiguous allegorical and incomplete images and required the artist himself to be determined to break with dogmatic ideas and to be ready for sharp official criticism of accusations of rejection of established standards. Which in the conditions of ideological conservatism of the 1970s looked almost like a kind of dissent and deviation from the canons.

Danilo Lider art is about life itself about its most fundamental and urgent problems about what constitutes the eternal questions of human existence. Through visible images the artist was able to fully embody in scenographic decisions not only the main but also the most general semantic content of human ethical values.

Key words: scenography, theatrical art, artistic creativity, theatrical studies, psychology of creativity, Danilo Lider.

Надійшла до редакції 10.07.2020 р

УДК 7477.2.11.457

ПОНЯТТЄВЕ КОЛО КАМЕРНОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ В МУЗИКОЗНАВСТВІ

Кисляк Богдан Миколайович – кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри хореографії та мистецтвознавства, Львівський університет ім. І. Боберського, м. Львів
<http://orcid.org/0000-0002-5622-8851>
[DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.348](https://doi.org/10.35619/ucpmk.v34i34.348)
bogdankuslyak@gmail.com

Наведено огляд публікацій, в яких розглянуто поняття камерного інструментального ансамблю або його окремих складових із різних точок зору та ракурсів музикознавства. Здійснено хронологічний аналіз та розгляд поняття «камерний інструментальний ансамбль» в контексті його фігурування в той чи інший період. Аналізується перелік понять, вживаних у вітчизняному та зарубіжному музикознавстві у ставленні до камерного інструментального ансамблю. Виявлено специфіку побутування термінів «ансамбль» та «камерний» у розрізі баянного виконавства.

Ключові слова: камерно-інструментальний ансамбль, баянне виконавство, жанр, термін, поняття.

Актуальність проблеми. Кінець ХХ ст. продемонстрував відчутний стрибок, стрімку еволюцію і мобільність камерно-інструментальних ансамблевих форм в їх жанрово-стильовому, ідейно-образному, органологічному темброво-інструментальному, мовно-композиторському, виконавському аспектах. Утім, між досконалими видами, семантичною високістю [4; 134] камерно-ансамблевого жанру (нас цікавлять, передусім, інструментальні його форми) та спільним музикуванням, як таким, пролягає шлях не одного тисячоліття культурної еволюції людства, а й якісні показники, які в ході розвитку самих камерно-ансамблевих форм і музикознавчого їх осмислення відбивалися, у тому числі, в поняттєво-термінологічних визначеннях. Це «ансамбль», «музичний ансамбль» («ансамбль в музиці»), «ансамблевість», «камерність» («генетичний код камерності», «інваріант камерності» тощо), «камерний ансамбль», «камерно-інструментальний ансамбль» («камерно-ансамблевий інструменталізм», «виконавський камерно-ансамблевий хронотоп») та деякі ін.

Аналіз останніх публікацій. Саме ці поняття/явища (така синонімізація-розширення вдало, на наш погляд, наводиться на сторінках докторської дисертації Л. Повзун [4]) останнім часом піддаються глибокому різнобічному аналізу. Причому, якщо до останньої чверті ХХ століття дослідження вказаного понятійного поля більше містилися у столичних музикознавчих розвідках радянської імперії (Б. Асаф'єв [2]; М. Арановський; Д. Благой; В. Бобровський; І. Бялий; Т. Гайдамович, Л. Гаккель; Л. Гінзбург; А. Готліб; Л. Раабен; А. Ступель та ін.), значним є внесок німецьких музикознавців Л. Ноля [3] і Т. Адорно [1], то від кінця ХХ ст. теоретичні розробки феномену, явища, поняттєвих визначень камерно-інструментальних ансамблів стали більшою мірою пріоритетом українського музикознавства (що закономірно, бо цей жанр переважає й у музиці українських композиторів).

Тут, перш за все, слід назвати докторські дослідження І. Польської [5] (2003) та Л. Повзун [4] (2018), де важливий для нашої роботи поняттєво-категоріальний апарат розробляється всебічно, ґрунтовно, аргументовано, з урахуванням масиву попередніх наукових розробок та зі спиранням на величезний обсяг музичного матеріалу в його історико-хронологічній логіці розвитку. Ці роботи визначаються вираженням системним підходом із застосуванням відповідної комплексної методології дослідження і якісно новим шаблоном узагальнень щодо вказаних явищ/понять.

Так, І. Польська концентрує увагу на феноменологічній цілісності як результаті специфічного музично-ансамблевого мислення; дефініціях понять ансамблю і музичного ансамблю, камерної музики і камерного ансамблю, ансамблю і ансамблевої системи і структурі ансамблевих жанрів і ансамблів; історичних, естетичних, соціокультурних умовах їх функціонування. Л. Повзун виділяє у феномені камерно-інструментальних жанрів та ансамблевому мисленні історично-естетичну, просторово-акустичну,

художньо-органологічну універсалью – явище/поняття камерності як «художньо-стильової парадигми інструментально-ансамблевої музики» [4; 385]; підкреслює специфіку її виконавської природи.

Чималий внесок до скарбнички теорії (й практики) камерно-ансамблевого інструментального жанру внесли й такі українські науковці, як О. Зав'ялова (ансамбль як тип музичного мислення); Н. Дика (світовий контекст і національна специфіка, композиторсько-виконавський взаємовплив, «ніша в духовному доробку нації»); О. Грабовська (специфіка камерності), Е. Куприяненко (поняття камерності, ансамблевості, ансамбля, камерно-ансамблевого жанру, ансамблево-інструментальна тембро-фактура); Н. Яковчук (докладний аналіз теорії та практики камерно інструментального ансамблевого жанру в українському музикознавстві) та інші.

Метою даної статті – є хронологізація та актуалізація поняттєвого та термінологічного кола, що стосується поняття «камерний інструментальний ансамбль» в межах баянного виконавства та дослідження його формування в історично-культурному аспекті.

Термін «ансамбль» виявляє семантичну узагальненість і розмаїття сфер функціонування [5; 77], на що вказує як етимологія слова (франц. Ensemble – сукупність, струнке ціле), так і докладання його до різних сфер буття: сценічного мистецтва («гармонійне поєднання всіх компонентів спектаклю, підлеглих єдиному задуму»); до групи виконавців, «яка виступає як єдиний художній колектив»; до «музичного твору для декількох виконавців (дует, тріо та ін.)»; до архітектури й містобудування («гармонійна єдність просторової композиції»; навіть – до побутових ситуацій. Естетична трактовка поняття включає багатокомпонентність, комплексність, єдність, що «володіє розпізнаваними ознаками художнього цілого» [5; 77]. І. Польська, наполягаючи на обов'язковому уточненні змісту і обсягу дефініції *ансамбль* (сфера функціонування, кількісно-якісні показники складових елементів, спосіб функціонування і тип взаємодії), принципово детермінантою феномена вважає концепцію *цілісності*, синкретичну ансамблеву спільність, що «володіє новими рисами, властивими тільки їй і які не існували раніше» [5; 78]. Таким чином зміст поняття «ансамбль» укладається у проблемне поле цілого і частки з принциповою узгодженістю, кореляцією останніх для складання *нового системного результату*.

Будь-яке спільне (колективне) музикування від початку передбачає узгодженість взаємодії виконавців для досягнення певної естетичної, трудової, досугово-розважальної, духовно-ритуальної мети. У широкому і загальноприйнятому тлумаченні поняття *музичного ансамблю* включає різні форми колективного музикування, яке відбувається на засадах узгодженої взаємодії виконавців, об'єднаних спільним виконанням твору. Важливою її умовою є рівновага між індивідуальною і колективною основою виконавського акту, в якому сполучаються вільний самовираз кожного музиканта та неподільна згуртованість учасників ансамблю, об'єднаних завданнями синхронізованого за усіма музично-технологічними показниками виконання, розгортання кінетичної енергії музичного розвитку й драматургії, досягнення спільної якості художньо-катартичного результату виконання. Втім, останні три з вказаних показників формувалися вже у статусі професійного виконавства камерно-інструментальних ансамблів від XVI ст. (пізніше – й оркестрів) і саме їх наявністю відрізняються від спільного музикування як фольклорно-синкретичного, домашнього, любительського, дозвільного жанру.

З часової перспективи сьогодення вже остаточно можемо стверджувати, що історичне формування, функціонування і розвиток музично-ансамблевої системи, зокрема інструментальної, відбувалися в нерозривній єдності з практикою професійного ансамблевого *виконавства* [4, 5]: «феномен камерної інструментально-ансамблевої музики є *виконавським за своєю історичною жанрово-етимологічною та структурно-композиційною основою* (*курсив наш* – Б. К.)» [4; 394], виявляючи в історично-послідовному (стильовому) розвитку певну ієрархію виконавсько-композиторських «відносин», діалогічних типів. Так, бароковий тип відтворює синкретизм виконавської і композиторської форм, де перша ініціює другу. Класицистський тип формується авторською (композиторською) моделлю на основі розшарування двох начал і визначенням певної рівноваги. Романтичний виконавсько-композиторський діалог позиціонує паритетність виконавської артикуляційно-штрихової, агогічно-структурної ініціативи (інтерпретації) та композиторської імперативності (з можливостями композитора-виконавця).

Історичний розвиток камерно-ансамблевих жанрів відбивався й на шляху теоретичного їх осмислення, зокрема у термінологічній системі. Так, Л. Повзун указує на розгалуженість, але виражену мобільність такої системи (як і самих ансамблевих складів і типів) у барокову епоху, підкреслюючи бажання композиторів «систематизувати просторову складову ансамблів... як систему різноманітних за важкістю та насиченістю мас» [4; 153] саме на термінологічному рівні: *Voces humane* – найкращі, яскраві вокальні голоси, гарні й виразні й без підтримки хорів (інструментального чи голосового); *Chorus instrumentalis* – інструментальні сполучення, але не орган; *Ripieno* – певний аналог *Tutti*, відносна (до навколишнього) щільність та ін. Динамічний контраст *forte* – *piano* (важливий драматургічний принцип епохи) Л. Повзун, вслід за М. Лобановою, розглядає як «відтворення просторової ідеї

віддаленості» з формотворчими засадами [4; 150], що сприяє динамізації ансамблевої якості у створенні її «провідного чинника... – єдності та узгодження контрастного-протилежного» [4; 150]. Усі ці терміни вказували частково на склад, але акцентували «мовно-стилістичні засади ансамблевого музикування» [4; 150], фіксуючи історичні шляхи, особливі «правила» формування камерно-ансамблевого жанру.

Отже, вказані засоби просторово-ансамблевої виразовості уособлювали не тільки художні прийоми, а й певні принципи ансамблевості і камерності – просторово-тембральне виокремлення / різноманітність сполучень / поєднання у гармонійному цілому; темброво-фактурна щільність / «сольність в ансамблі» з можливістю (і необхідністю) слухового корегування. Тож важливими в аспекті історико-просторових умов камерно-ансамблевого музикування постають намічені ще Г. Кохом у XVIII ст. і спеціально акцентовані А. Готлібом та ін. у 1970-ті *індивідуально-впізнавані (особистісно-психологічні), або комунікативно-виконавські*, – мобільні – чинники. Саме вони, виявляючи здатність до інтерпретативно-смісловій множинності, варіантності відтворення композиторської ідеї, уможливають через мобільність артикуляційно-динамічних ансамблево-виконавських засобів «жанрово-естетичну універсальність камерно-ансамблевих творів» [4; 28]². Такий «парадокс» виявляється, наприклад, на рівні різних просторово-акустичних показників функціонування камерних жанрів (плернерні, камерні, концертні) з застосуванням відповідних виконавських засобів (загострених плернерних, більш делікатних камерних або яскраво-концертних) [4; 28].

Інший прийом мобільності – зміна інструментів-учасників – композиторський (вказаний в тексті³) або виконавський (перекладення, особливо актуальні у баянному ансамблевому мистецтві). Баян тут у силу необхідного (за відсутності спеціально написаних творів) або художньо виправданого (як нового тембрального прочитання⁴) розширення репертуарного арсеналу (за рахунок перекладень) пройшов гарну школу кристалізації прийомів ансамблевого звучання, рольових функцій, специфіки акомадаційних⁵ знахідок, тембрального диференціювання власної та загально-ансамблевої фактури). Деякі сучасні композитори взагалі вказують на взаємозамінність баяна та інших інструментів (наприклад – органа/баяна з віолончеллю в п'єсі С. Губайдуліної «In stocse»).

Т. Адорно у визначенні соціологічного аспекту камерної музики стверджує, що «у самому її змісті» закладене «звернення до виконавців», «інтенція, яка полягає в єдності нотного тексту і виконавців»; така особливість інтерпретації, при якій остання «ще раз народжує на світ композицію як становлення, що і є для неї ідеальною публікою – слухачами, які слідуєть за найглибшим і потаємним її рухом» [1; 79]. Таке поєднання об'єкта і публіки відновлює рівновагу мистецтва і його сприйняття, які, на думку Адорно, були втрачені «мистецтвом буржуазним».

Отже, вказані *виконавські аспекти «наживо»* (у нових просторово-концертних умовах, з різними виконавцями-індивідуальностями та інструментами-учасниками, за нових мовно-стилістичних «обставин») забезпечують якості узгодженості-єдності частки/цілого, дозволяють визначитися з функціональним місцем ансамблевої партії та конкретного інструменту в ансамблі в цілому або в конкретний момент виконання. Зокрема, ансамблевий склад за участю інструментів – «замінювачів оркестру» (рояля або баяна) – відразу потрапляє в інші акустично-просторові (фактурні, динамічні, артикуляційні) умови, і це мають враховувати усі учасники ансамблю.

Повертаючись до визначення ансамблево-музичної якості – *музичного ансамблю* як такого, вкажемо на типові його ознаки:

- невелика чисельність учасників (Б. Асаф'єв; Л. Гаккель; О. Зінькевич; Л. Повзун [4]; І. Польська [5]; Енциклопедичний музичний словник та ін.);

- мистецька індивідуальність учасників – інструментально-технологічна, виконавсько-стильова (практично усі автори) – у поєднанні з

- єдністю, цільністю, злагодженістю художнього колективу, стрункністю виконання, технологічною та комунікативно-виконавською узгодженістю (практично усі відомі нам визначення), а отже й мислення його учасників [4, 5];

- принцип «одна партія – один інструмент» (Л. Повзун) із можливістю виконання одним інструменталістом на різних інструментах;

- власна жанрова семантика (Б. Асаф'єв, Т. Гайдамович, Л. Гаккель, Н. Дика, О. Зав'ялова, Л. Повзун, І. Польська, В. Сумарокова);

- виконавська етимологія, виконавська природа (Л. Гаккель, О. Зав'ялова, Е. Куприяненко, Л. Повзун, І. Польська та усі автори досліджуваної тематики – виконавці).

Жанрова конкретизація поняття «ансамбль» здійснюється в контексті з іншим поняттям – «камерність». Перші спроби усвідомлення камерного ансамблю можна віднести до початку XVII ст., і пов'язані вони з новим оперним жанром, де чергуються ансамблеві та сольні виступи. Остаточо стверджується гомофонія, де диференціюється сольна партія з власним типом інтонування, мелодія (як

втілення особистісного начала – героя) і акомпанемент. Явище музичного тематизму в оперній творчості спонукало до пошуків нових форм і засобів музичного вираження, формуючи рух до ансамблевої якості як *колективу солістів* (вокалістів, інструменталістів або їх разом). Одночасно саме у той період автономізуються і актуалізуються суто інструментальні форми музичного вираження у форматах соло, ансамблі, оркестри, кристалізуючи власну жанрову систему і виконавські принципи. Цікаво, що в бароковій культурі до камерного жанру відносили таку музику, «що звучала у салонах і залах і яка не призначалася для церковного або театрального виконання» [4; 48]. Про «замкнутість простору», «невеликі приміщення», «домашнє музикування» заговорили значно пізніше.

Однією з перших музикознавчих вказівок на камерність можна вважати розробки Б. Асаф'єва. Дослідник указував на «замкнуте музикування», «обмежене коло слухачів в малому за розміром приміщенні». Така камерність умов виконання народжує відповідні «характер, відбір засобів вираження, техніку і у багатьох відношеннях свій нахил змісту, особливо, у сферу піднесено-інтелектуальну, в галузь споглядання і роздумів. у в сферу особистої психіки» [2; 213], звідси і виконавська етимологія жанру. І навіть будучи етимологічно пов'язаною з побутовими, аматорськими видами музикування, камерна музика через сферу професійної композиторської та виконавської творчості (вже у якості самостійного жанру) виходячи на концертну естраду, зберігає ту особливу «піднесено-інтелектуальну замкнутість», психологічність, на які вказував Б. Асаф'єв.

На такі камерно-просторові умови виконання як передумову мисленнєво-чуттєвої якості камерності вказують практично всі дослідники, зокрема І. Польська та Л. Повзун. Саме така довірлива атмосфера сприяє характерним рисам камерності – орієнтації на «людський вимір», «поглиблену психологічність або серцеву задушевність спілкування», ідею «духовного спілкування однодумців» [5; 108, 177]; «домінуванню психологічно-поглиблених концепцій, суб'єктивному сприйняттю реалій... особливої ніші в духовному доробку нації». «Зовнішня», мобільна форма камерно-інструментальних жанрів (умови виконання) кореспондує з «внутрішньою», усталеною – «особливими смисловими властивостями, пов'язаними з відтворенням екзистенційних засад людської свідомості», з церковними жанрами та храмовим інструментально-ансамблевим музикуванням, які «опосередковано впливали на камерно-інструментальну сферу художньо віддзеркаленими особливостями духовного світосприйняття» [4; 133]. Подібна семантика відтворилася і у семантиці камерності, генеруючи чисельні похідні поняття (камерна музика, камерний ансамбль, камерний оркестр, камерна симфонія, камерна опера тощо) [4; 81].

У музикознавстві камерність розглядається як *тип мислення* у паралель до симфонічності, концертності, театральності. Вказана Б. Асаф'євим розрізненість європейської камерної і симфонічної музики не означає заперечення у першій – якості симфонічності. Справа в «іншому напрямі впливу», меншій схильності до зображальності і більшої до самозаглиблення, витонченості «формально-стилістичної обробки» «матеріалу зовнішніх почуттів» [4; 81]. Те саме стосується й співвідносності камерності і концертності, камерності і театральності. Т. Адорно вказував на «епоху сонатної форми», як конструктивно-стильову спільність камерної, симфонічної та концертно-симфонічної музики з одночасним істотним розрізненням. Розвиток цих жанрів (і типів музичного мислення) протікав у відцентрово-доцентрових відносинах автономності і дифузійності. Адже сонатна форма як архітектонічна і семантична основа «камерності» і «симфонічності» виявлялася «особливо придатною для зображення суб'єктивно-опосередкованої динамічної цілісності» [1; 85]. А це якраз семантична ознака скоріше камерних жанрів, ніж симфонічних або концертних з їх «фресковою манерою», розрахованим на масову публіку ефектом [1; 85].

Досліджуючи еволюцію стильових ознак камерності в інструментально-ансамблевих жанрах, Л. Повзун указує на змінність цих процесів «в органологічній, естетичній, семантичній, хронотопічній сферах» [4; 78–79] (зовнішня форма все ж впливає на внутрішню), а саму *камерність* із вказаними вище рисами визначає як *жанрово-стильову парадигму інструментально-ансамблевої музики*. Категорія камерності таким чином постає «семантичною структурою, що утворюється складним художньо-комунікативним конструктом “автор – твір – виконавець – ансамбль – акустичний простір – слухач”», дія якого обумовлена взаємообмінним характером самоцінної ідентифікації та результативним синтезом, сприяючи «примноженню смислів» [4; 385].

Синтез властивостей ансамблевої і камерності, проголошений І. Польською «змістом поняття камерно-музичної культури» [5; 108], корегується також особистісно-виконавською (стильовою) взаємодією учасників ансамблю [4; 28] як феномену індивідуально-спільної інтерпретативної комунікації, мислечуттєвого відтворення композиторської ідеї на основі узгоджено-особистісних (художньо-естетичних, психологічно-артистичних, інструментально- і загально-музичних технологічних) якостей цілісності. Виконавський підхід до характеристики камерності та ансамблевої дозволяє акцентувати виконавсько-стильові ознаки у першій та «предметно-жанрову основу» у другій. На думку Л. Повзун, саме ансамбль (і ширше ансамблевість) породжує камерність, як «ідеальну сторону матеріально-речового

процесу музичного звучання», тобто надає їй можливості поставати «ідеальною формою діалогу в музиці» з боку стилістичних ознак, відтворюючи «духовну» семантику стилістичних знаків та з боку стильової «змістовної форми» у втіленні «психологічного діалогу» [4; 29].

Особливого змісту тут набуває інструментально-матеріальна речовість конкретних музичних інструментів. Показово, що процеси «інструменталізації» вокальної музики поруч із проростанням із неї ж можна споглядати саме у камерно-ансамблевій сфері музикування (*concerto grosso*, ричеркар, канцони, які вкупі називалися «сонатами» і гралися на інструментах, а не співалися, на відміну від «кантати»).

Таким чином, ансамблевість і камерність від початку виступали якостями інструментальної музики, що виявлялося на рівні «жанрової моделі» – складеної художньої форми з характерною якістю викристалізованих змістовних і композиційних параметрів. Так вибудовується амбівалентність конкретного жанру, де останній, «з одного боку є системою взаємодії складових, а з іншого – його можна розглядати як складову більш узагальненої системи, яка є синтезом усіх існуючих жанроутворень» [4; 29]. Камерно-ансамблевий інструментальний жанр і є такою системою/підсистемою (камерно-інструментального жанру). В системі камерно-інструментального ансамблевого жанру стислість, зосередженість (камерність), потяг до найбільш органічної організації матеріалу у новій цілості (ансамблевість) прагнуть до «такого використання виразових засобів, при якому кожен інструмент, кожен голос дають характерне, тільки їм притаманне і ними тільки здійсненне в даних умовах звучання» [2; 107]. Такі загальні принципи сучасного розуміння камерного інструменталізму.

Слід зазначити, що більшість дослідників підходить до розгляду камерно-ансамблевого категоріального поля (і сутності явища) з боку жанрових його характеристик. Цю сферу камерної творчості часто визначають такими загальними поняттями, як «камерно-інструментальна музика» або «камерно-інструментальний жанр» (жанри). Це логічно, адже жанрові настанови, «пам'ять жанру» складають найбільш стабільну сторону явища, а будучи, за О. Самойленко, зверненими до загального духовного змісту культури, конкретизують його, зберігаючи ознаки своєрідного «великого часу», певного історико-семантичного коду. Але багатозначність і складність поняття «жанр» з його зв'язком з «походженням, способом і умовами (місцем) виконання і сприйняття, а також з особливостями змісту та форми»; з іманентною прикордонною природою, обумовленою множинною варіантністю поєднань вказаних чинників, провакують різні підходи до класифікації музичних жанрів, визначення жанрових критеріїв. Зокрема, це стосується й камерно-інструментальних жанрів.

Не менш складна ситуація практичного буття і наукового осягання жанру як семантичної моделі утворюється на стику жанру і стилю. Традиційна парність цих понять «найбільш ґрунтовно відтворює сутність внутрішнього художнього діалогу». А будь-які зміни (в тому числі, у сфері інструментально-ансамблевих жанрів) в ході історичного розвитку так чи інакше будуть спиратися на стильові показники, коли поряд з основними «родовими» ознаками неминучі й стилістичні оновлення. Таким чином, жанр камерної музики еволюціонує саме на стильовій основі. А еволюція жанрів камерного ансамблю, «досягаючи найвищої “точки” міжстильового діалогу, призводить до народження “нової жанрової якості”»). На жанрово-стильову специфіку камерної інструментально-ансамблевої творчості вказують М. Арановський, Б. Асаф'єв [2], Е. Куприяненко, Л. Повзун [4], І. Польська [5] та ін.

Жанрово-стильові (зазвичай вони поєднуються) параметри камерних ансамблів залежать і від їх кількісно-якісних показників. Прийнята класифікація виконавських ансамблів може здійснюватися за наступними принципами:

1. кількість учасників (дует, тріо, квартет, квінтет, секстет, септет, октет, нонет, децимет⁶);
2. тембральна спорідненість (темброво-однорідні – струнний квартет), темброво-неоднорідні (фортепіанні тріо, квартет, квінтет) або монотемброві (дует фортепіано, дует, тріо, квартет баянів, дует скрипок тощо);
3. жанрова стабільність, як стала форма з визначеним якісним складом (струнний квартет, фортепіанний дует, тріо, квартет, квінтет, духовий квінтет, ансамбль баянів тощо), що підтримується балансом партій, характером їх взаємодії, оригінальним (написаним спеціально для такого складу) репертуаром. Паралельно від початку формування камерно-ансамблевих жанрів існують ансамблі з вільним вибором і практично необмеженою варіантністю інструментарію через притягнення нових (у тому числі, модифікованих, як у свій час баян) музичних інструментів, зокрема у пошуку нових форм існування стабільних ансамблевих складів;
4. тип внутрішньої діалогічності (паритетність або соло + акомпанемент);
5. сфери побутування, склад і виконавська манера (професійно-академічні, фольклорно-аматорські, самодіяльні – напівпрофесійні).

Отже, механізм формування камерно-ансамблевих інструментальних жанрів, окрім указаних чинників, зазнав і впливу багатотомового фольклорного сумісного музикування, адже усі стали від XVI ст.

інструменти, з одного боку, утворилися від фольклорних прототипів через органологічну модернізацію та розвиток виконавського (виконавсько-композиторського) мислення, з іншого – «перекочувавши» до міського середовища не могли повністю бути ізольованими. Для баянної інструментальної культури, академізованої на очах «одного покоління» від популярного міського, у тому числі, середовища; синтезувавши певним чином фольклорні, популярно-естрадні і набуті академічні засади кожен із цих контекстів є важливим, як в історичній етимології, так у сучасному бутті.

Примітки:

¹ Відомо, що здебільшого, «композиторським інструментом» виступає фортепіано. І це логічно, адже цей інструмент укоренився у статусі універсального «заміновача оркестру», отже надає під час створення музики переваги щодо втілення, прослуховування фактурних вертикалі, горизонталі, навіть діагоналі загалом, утім, позбавлених артикуляційно-тембральних, фактурних та інших специфічних характеристик, які вже домислюються-дослуховуються авторами і часто (зокрема, нові) потребують виконавського «втручання».

² Що вже від останньої третини ХХ століття постає ключовою інтенцією розвитку камерно-ансамблевих жанрів за участю баяна.

³ Вельми характерний для барокової ансамблевої творчості.

⁴ М. Ризоль указував на свідчення композиторів-сучасників, чії твори перекладені для квартету під його орудою, щодо схвалення авторами музики оновленого звучання, зокрема у творах: Л. Ревуцького та «Веснянки» І. Шамо для фортепіано, «Вальса-шарманки» з музики до кінофільму «Овід» Д. Шостаковича для симфонічного оркестру.

⁵ Акомодатія (від лат. *Assomdatio* – пристосування до будь-чого) – одна зі сторін адаптації, пристосування, яке вимагає певних форм активності.

⁶ Таку останню дефініцію вказує І. Польська [5; 205].

Список використаної літератури

1. *Адорно Т. В.* Камерная музыка. *Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки* / пер. А. В. Михайлова, М. И. Левиной; гл. ред. и авт. проекта С. Я. Левит; сост. С. Я. Левит, С. Ю. Хурумов. СПб., 1998. С. 78–94.
2. *Асафьев Б.* О симфонической и камерной музыке. Ленинград: Музыка, Ленингр. отд., 1981. С. 107, 213.
3. *Ноль Л.* Историческое развитие камерной музыки и ее значение для музыканта. СПб.: Изд-во Юргенсона; Тип. А. С. Суворина, 1882. 162 с.
4. *Повзун Л. І.* Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості: дис. д-ра миств.: 17.00.03 / НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2018. 403 с.
5. *Польская И. И.* Камерный ансамбль: теоретико-культурологические аспекты: дис. д-ра искусств.: 17.00.03 / Харьков. гос. акад. культуры. Харьков, 2003. 435 с.
6. *Ризоль Н. И.* Очерки о работе в ансамбле баянистов / общ. ред. Н. Я. Чайкина. Москва: Сов. композ., 1986. 224 с.

References

1. *Adorno T. V.* Kamernaia muzyka. *Adorno T. V. Yzbrannoe: Sotsyolohyia muzuky* / per. A. V. Mykhailova, M. Y. Levynoi; hl. red. y avt. proekta S. Ya. Levyt; sost. S. Ya. Levyt, S. Yu. Khurumov. SPb., 1998. S. 78–94.
2. *Asafev B.* O symfonycheskoi y kamernoi muzuke. Lenynhrad: Muzuka, Lenynhr. otd., 1981. S. 107, 213.
3. *Nol L.* Ystorycheskoe razvytye kamernoi muzyky y ee znachenye dlia muzukanta. SPb.: Yzd-vo Yurhensona; Typ. A. S. Suvoryna, 1882. 162 s.
4. *Povzun L. I.* Kamernist yak zhanrovo-stylova paradyhma instrumentalno-ansamblevoi tvorchosti: dys. d-ra mystv.: 17.00.03 / NMAU im. P.I. Chaikovskoho. Kyiv, 2018. 403 s.
5. *Polskaia Y. Y.* Kamernui ansamb: teoretyko-kulturolohycheskye aspekty: dys. d-ra yskusstv.: 17.00.03 / Kharkov. hos. akad. kultury. Kharkov, 2003. 435 s.
6. *Ryzol N. Y.* Ocherky o rabote v ansamble baianystov / obshch. red. N. Ya. Chaikyna. Moskva: Sov. kompoz., 1986. 224 s.

ПОНЯТИЙНЫЙ АППАРАТ КАМЕРНОГО ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЯ В МУЗЫКОЗНАНИИ

Кисляк Богдан Николаевич – кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры хореографии и искусствоведения, Львовский университет им. И. Боберского, г. Львов

Осуществлен обзор публикаций, в которых затрагивалось понятие камерного инструментального ансамбля или его отдельных составляющих с разных точек зрения и ракурсов музыковедения. Предпринят хронологический анализ и рассмотрено понятие «камерный инструментальный ансамбль» в контексте его функционирования в тот или иной период. Рассматривается перечень понятий, применяемых в отечественном и зарубежном музыковедении по отношению к камерному инструментальному ансамблю. Проанализирована практика бытования терминов «ансамбль» и «камерный» в контексте баянного исполнительства.

Ключевые слова: камерно-инструментальный ансамбль, баянное исполнительство, жанр, термин, понятие.

CONCEPTUAL FIELD OF CHAMBER INSTRUMENTAL ENSEMBLE IN MUSICOLOGY

Kysliak Bogdan – candidate of art history
Lecturer at Lviv university named after Ivan Boberskyi
Department of Choreography and Art History, Lviv

An overview of publications considering the concept of a chamber instrumental ensemble and its separate components examined from the different points of view and aspects of musicology is given. The chronological analysis and analysis of the concept of «chamber instrumental ensemble» in the context of its appearance at different periods of time are carried out. The list of concepts used in domestic and foreign musicology concerning the chamber instrumental ensemble is considered. The existence of the terms «ensemble» and «chamber» in the context of bayan performance is analyzed.

Key words: chamber instrumental ensemble, bayan performance, genre, term, concept.

UDC 477.2.11.457

CONCEPTUAL FIELD OF CHAMBER INSTRUMENTAL ENSEMBLE IN MUSICOLOGY

Kysliak Bogdan – candidate of art history
Lecturer at Lviv university named after Ivan Boberskyi
Department of Choreography and Art History, Lviv

The article aims to chronologize and update the conceptual and terminological range related to the concept of «chamber instrumental ensemble» within the accordion performance and study of its formation in the historical and cultural aspects.

Research methodology. The article uses general and special methods, including logical-conceptual, to analyze phenomena and concepts of the chamber ensemble.

Results. An overview of publications considering the concept of a chamber instrumental ensemble and its separate components examined from the different points of view and aspects of musicology is given. The chronological analysis and analysis of the concept of «chamber instrumental ensemble» in the context of its appearance at different periods of time are carried out. The list of concepts used in domestic and foreign musicology concerning the chamber instrumental ensemble is considered. The existence of the terms «ensemble» and «chamber» in the context of bayan performance is analyzed.

Novelty. For the first time in the national musicology, principles of the ensemble in the organo-visual and performing-intonational structure of the bayan are revealed; the concept of «complex ensemble» is offered with the participation of a polyphonic orchestra (ensemble) – like instrument capable of creating its own subsystem in the ensemble system as a whole.

The practical significanc. Chamber ensemble «family» of the XXI st century, expanding its artistic and sound field, can confidently apply to the multifunctional-modernized accordion to diversify the enrichment of the overall ensemble sound. This is confirmed by common trends and the research provided in the article.

Key words: chamber instrumental ensemble, bayan performance, genre, term, concept.

Надійшла до редакції 27. 10.2020 р

УДК 304.2:316.658.4](510-21)

СОЦІОКУЛЬТУРНА ОСНОВА КОМЕРЦІЙНОЇ ЗНАКОВОЇ СИСТЕМИ
СУЧАСНИХ МІСТ КИТАЮ (НА МАТЕРІАЛАХ М. СЮЙЧЖОУ)

Чучук Соломія Маркіянівна – аспірантка, Прикарпатський
національний університет ім. Василя Стефаника
м. Івано-Франківськ
<http://orcid.org/0000-0002-9484-4196>
[DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.349](https://doi.org/10.35619/ucpmk.v34i34.349)
solomia2903@gmail.com

Досліджуються історичні, соціокультурні передумови формування стильових, художніх особливостей організації комерційної знакової системи міст Китаю на матеріалах м. Сюйчжоу. Аналізується специфіка китайської цивілізації, класичні філософські, ідеологічні, морально-етичні уявлення, традиційні підходи до мистецтва та їх значення в розвитку зовнішньої реклами сьогодення. Розглядаються різні етапи функціонування комерційної знакової системи, її зв'язок з історичними, політичними соціальними подіями. Прослідковується вплив стильових модифікацій зовнішньорекламних носіїв на трансформацію міського простору Сюйчжоу. Наголошується на значенні діалогу культур в умовах світових глобалізаційних процесів та, пов'язаних із цим, проблемах організації предметного середовища. Розкривається роль канону і традиції в сучасних механізмах організації рекламного простору як засобу збереження національної автентичності. Стаття розглядає способи імплементації сучасних світових художніх тенденцій в систему візуальних комунікацій, при одночасному збереженні унікальних етнічних рис місцевості.

Ключові слова: зовнішня реклама, міське середовище, мистецькі традиції Китаю, контрбаланс культур, стильова автентичність.