

In the twentieth century, chamber appears as ideological and conceptual trend. In the USSR, it manifested itself as a «defensive» response to the grandly-scale cultivation of works. Chamber associated with the embodiment of the very intricate inner feelings, rejection of pafosnosti sound application of new compositional techniques, in t. Ch. With tendencies to medytatyvnosti, minimalism, etc. (prime example – the «silent code», the increasing role of modernist instrumental quartet D. Shostakovich and B. Liatoshynsky, the continuation of these trends in Ukrainian music V. Silvestrov, L. Grabowski, E. Stankovic, I. Karabyts etc.).

In the last decade of the twentieth century «chamber becomes one of the principal landmarks of modern art».

One of the first sample chamber choir in the former Soviet Union was the Chamber Choir Choral Society in Ukraine, created in 1964 V. Ikonnikov – representative «pihrovskoyi school», which has roots in highly Sacred traditions.

The emergence of the national independence day in Ukraine considerable number of chamber choirs. due, in our opinion, two main reasons. First, the renaissance of religion contributed to the emergence of religious groups, with all of them tend chamber. It is this layer «feeds» and municipal groups - from a wide layer of singers who have gained practice in the church team (as well as with educational institutions), best taken at municipal and other professional choirs. Second – mobility as one of the main factors of a large wave in chamber music choral art on the verge of 1980-1990's. When opened the possibility of touring abroad.

A model of the chamber choir and its functioning in western Ukraine. Feature choral art trends based on observations of activities on interviews with leading conductors edge.

Based on the views of choral conductors western region of tendencies of development of choral art in socio-cultural space of Ukraine. Choral Arts continues to develop the best traditions initiated luminaries choral schools and intensified in the 1990-s. In the wake of national and spiritual revival. However, there are some problems. The first problem – the staff of the regional groups. Second – poor management and lack of advertising that makes it difficult to educate young listeners. Third, minor crops support public and private commercial entities festival-competitive process.

Key words: chamber performance, model chamber choir, choral art trends of Western Ukraine state independence period, the origins of chamber art, modernity, the leading conductors of choral art in Western Ukraine.

Аннотация

Марач О.М. Камерно-хоровое исполнительство: тенденции развития в период государственной независимости (на примере западного региона Украины)

Рассматривается модель камерного хора и ее функционирование в западном регионе Украины. Выделяются тенденции развития хорового искусства на основе наблюдений за деятельностью и интервью с ведущими дирижерами края.

Ключевые слова: камерное исполнительство, модель камерного хора, тенденции развития хорового искусства западного региона Украины периода государственной независимости.

Надійшла до редакції 19.09.2014 р.

УДК 78.2У

М.Я. Бура

КАМЕРНО-ОРКЕСТРОВЕ ВИКОНАВСТВО: ТИПОЛОГІЯ, СЕМАНТИКА ТА КОМУНІКАТИВНА СПЕЦИФІКА

Серед тенденцій розвитку культури, що почали активно розвиватися у ХХ ст. і рухають мистецький поступ сьогодні, є камерність. У музичному мистецтві ця хвиля, з одного боку, сформувала художню сферу, в якій зосереджувалися «інтелектуалізм і психологізм» (Л. Раабен [25]) музичного висловлювання у складні періоди радянської доби, реалізовані у творчості Б. Лятошинського і сучасників. Згодом камерність проявилася у композиторів-шістдесятників Є. Станковича, В. Сильвестрова, Л. Грабовського, М. Скорика, І. Карабиця та їх послідовників – В. Камінського, О. Козаренка, К. Цепколенка та ін. митців. З іншого боку, камерність завдяки одній з її головних рис – *мобільності* – стала імпульсом для появи низки колективів, а відтак – і потужного камерного руху в оркестровому, ансамблевому та хоровому мистецтві, що виявився у 1960-х, а від

початку 1990-х рр. дав можливість українським митцям гастролювати за кордоном. І нарешті, камерність в апогеї свого розвитку відзначилася розмаїтими варіантами творчих втілень драматичного і музичного театру, літературної, музичної та образотворчої мініатюри. Якщо у цих видах мистецтва поглибилася роль кожного персонажа, кожної лінії, барви, то в оркестровому мисленні це призвело до формування своєрідного «театру персоніфікованих інструментів». Отже, камерно-оркестрове виконавство є вагомим явищем сьогодення, тому вважаємо дану тему актуальною.

Якщо проблема камерності в інструментально-ансамблевій сфері є широко опрацьованою І. Польською [19–21] та іншими українськими дослідниками, то камерно-оркестрове виконавство як феномен сучасної української культури поки не отримало цілісного вивчення. Відтак, у цьому питанні послуговуємося дослідженнями більш широкого спектру, частина з яких уже увійшла до музикознавчої класики. Це, насамперед, праці Т. Адорно [30], В. Аллена [31], Б. Асаф'єва [2–5]; з історії оркестру І. Барсової [7], А. Карса [14, 32], Л. Раабена [25], а також дослідження, що звертаються до цієї проблеми крізь призму вивчення бахівського оркестру (Ч. Террі [35]) та ін. До вищенаведеного переліку додамо й праці українських музикознавців Н. Савицької «Стильові тенденції розвитку української радянської симфонічної музики 60–70-х рр. (на прикладі камерної симфонії)» [27], в якій висвітлюються процеси у вітчизняній культурі, пов'язані із камернізацією, а також присвячену цьому питанню брошуру О. Зінькевич [13] та ін.

Саме камерному оркестру присвячені книга М. Пеншерля [33], енциклопедична стаття І. Барсової [6], ґрунтовні дослідження Н. Ксенофонтової «Камерний оркестр першої половини ХХ століття (до проблеми типології оркестрового письма)» [15] та Е. Прейсмана – монографія «Камерний оркестр. Історичний процес формування, проблеми функціонування» [23] і дисертація «Камерний оркестр як явище у музичній культурі XVII–XX століть» [24].

Щодо українського музикознавства останнього 25-річчя, то вирізнимо фундаментальні праці «Камерний ансамбль: історія, теорія, естетика» І. Польської, в якій знаходимо глави «Оркестрове (колективне) виконавство як модель макроансамблю» [19; 219–225, 21], «Концертування з оркестром та його комунікативна специфіка» [19, 226–229], а також дотичні праці «Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів ХХ ст.» В. Андрієвської [1], «Тенденції сучасного музично-виконавського мистецтва Львова в аспекті академічного камерно-ансамблевого музикування» О. Грабовської [9], «Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960–1980 рр.)» Н. Дикої [10], «Віолончельні сонати Л. ван Бетховена (ансамблеві закономірності жанру)» О. Зав'ялової [11], «Становлення оркестрового виконавства в Україні (в контексті розвитку національної художньої культури)» В. Откидача [18], «Диригентсько-оркестрова освіта: теорія, методика, практика» Я. Сверлюка [28], в яких аналізуються проблеми оркестрового виконавства в цілому, ансамблевості і камерності, та ряд ін.

Метою даного дослідження є виявлення питомих рис камерно-оркестрового виконавства, завданнями – проаналізувати стан вивчення проблем камерності та камерної оркестровості у сучасному музикознавстві, здійснити теоретичне узагальнення щодо типології, семантики і комунікативної специфіки камерно-оркестрового виконавства.

Досліджуючи феномен під назвою «камерний оркестр», маємо визнати двоосновність цього поняття. Перша основа – *камерність*, генетично пов'язана з ансамблевістю та відповідною жанровою системою (від дуету до великих ансамблів). Друга – *оркестровість*, що хоч і спирається на ансамблеві витоки й комунікативну ансамблевість, все ж пов'язується з сутнісно іншими феноменами – симфонічністю й концертністю.

Камерність, за твердженням І. Польської, – одна з «принципових домінант сучасного мистецтва» [19; 37]. То ж як визначається цей феномен у сьогodнішньому мистецькому континуумі, якими характеристиками він володіє з огляду на історико-соціальний, комунікативно-психологічний та темброво-акустичний аспекти? Якщо у попередні століття камерність була пов'язана насамперед із салонним музикуванням, то у ХХ ст. вона постає як ідеологічно-концептуальна тенденція. Аналізуючи це явище у контексті витоків сучасного мистецтва, О. Марач вказує, що у ХХ ст. на тоталітарно-радянських теренах камерність проявилася як «захисна» реакція на культивування грандіозно-масштабних творів (переважно «датських»)» [17; 63–64] та втілилися у найтонших нюансах внутрішніх переживань, відмові від пафосності звучання, застосуванні нових композиційних технік, в т.ч. у тенденціях до медитативності, мінімалізму тощо [17; 64]. Продовжуючи вказані вище міркування, визначимо головну рису інструментальної камерності як «інтровертований інтелектуалізм». Унаслідок генетичного зв'язку з «кімнатною» музикою, домашнім чи салонним музикуванням, для камерності, за висловом Б. Асаф'єва [5; 213], притаманна «замкненість» як одна з її головних рис. Відтак, камерний

ансамбль – основоположна форма втілення камерності – є «феноменом замкненого особистісного спілкування і взаємодії обмеженої кількості учасників у невеликому обмеженому просторі шляхом спільного емоційного переживання та інтелектуального осмислення творів...» [19; 43].

Тракуючи оркестр (колективне виконавство) як «модель макроансамблю», І. Польська [19; 219-220] акцентує думку Л. Сидельникова про два різних синтези «я» та «ми» в ансамблевому й оркестровому типах виконавства в їх «чистому» вигляді: ансамблем є складний діалог, навіть полілог, індивідуальностей, оркестром – діалог виконавських груп. При цьому оркестр містить прояви усіх інших основних принципів виконавської взаємодії: відображає «сольне» виконавство («соліст» – диригент), є ансамблем груп і має спільність із хором [29; 45–46]. У результаті проведеного дослідження І. Польська вирізняє три домінуючі моделі оркестрового спілкування [19; 223–225]:

- модель «оркестр – організм», що відображає індивідуальні задуми авторитарно-директивного диригента (подібно як весь організм виконує вказівки мозку);

- модель «оркестр – держава» або «ідеальна держава», в якій усі виконують свої функції чітко та злагоджено на досягнення загального блага;

- модель «оркестр – театр», в якому розігрується музичне дійство, оркестрова вистава з диригентом - «режисером», що виходить на сцену; генезою цієї моделі є бароковий зв'язок оперних і симфонічних жанрів, а відповідно – тенденція до формування інструментального об'єднання і за теситурою, і, що важливо, за тембровими ознаками, на що вказує Е. Прейсман [22; 6].

На нашу думку, до природи камерно-оркестрового виконавства в його узагальненому вигляді (поза впливом психологічних типів взаємодії диригента та оркестру) найближчою є остання модель – «оркестр – театр», оскільки вона була втілена у практиці *concerto grosso*, що є безпосереднім джерелом сучасного камерно-оркестрового виконавства – функціонуючи у XVII-XVIII ст. поряд із церковним та оперним варіантами оркестрів, а також варіантами оркестрів «на випадок»¹ із дуже великої кількості виконавців (понад 200), переважаюча частина – струнні, камерно-оркестрова практика відродилася у XX ст. після панування великого – симфонічного – оркестру у XIX ст. Причину зростання ролі камерності у XX ст.. Б. Асаф'єв пояснює ідеєю персоніфікації кожного інструмента, в результаті чого в ансамблевому колективі кожен інструмент – «реальна сила, актуальний персонаж, характерне явище», а піднесення камерності в результаті зумовило стирання меж між симфонічною і камерною музикою: оркестри зводяться до ансамблів, а ансамблі виростають в маленькі оркестри, усе пронизується «стихією симфонізму» [3, 6–9]. Отже, сьогодні камерний оркестр – це «малий театр» оркестрового виконавства з його індивідуалізованою тонкістю творення і сприйняття.

У чому ж проявляється специфіка камерно-оркестрового виконавства у його відмінності від симфонічно - та концертно-оркестрового з одного боку й камерно-ансамблевого – з іншого?

Симфонічність, концертність і камерність – ось риси, що створюють сутнісну відмінність симфонічно- і концертно-оркестрової комунікації від камерної – оркестрової та ансамблевої. Симфонічність трактуємо від усталеного терміну «симфонізм», який бачиться у традиційному асаф'євському розумінні розкриття художнього задуму, що здійснюється за допомогою послідовного, цілеспрямованого музичного розвитку, який, у свою чергу, включає як протиборство, так і якісне перетворення тем і тематичних елементів [2]. Концертність, «породжена специфічним характером блискучого, барвистого, віртуозно-«репрезентативного» інструменталізму» (Л. Раабен) [25; 5], є властивістю жанру концерту з оркестром, а відтак – супроводжує концертування як таке, як «змагання» соліста з оркестром чи оркестрових груп, де на перший план виходить *ігрова* комунікативність виконавських партій [16; 15], самодостатніх партій учасників, що «змагаються» між собою.

Отже, якщо філософський сенс симфонічності, на нашу думку, полягає у досягненні найвищого ступеня узагальнення абстрактних образів та ідей, концертності – у «досягненні естетичного задоволення від спільного ігрового дійства» [12; 11], то сенс камерності – «замкненості» – віднаходимо у досягненні максимального ступеня індивідуалізації та тонкої психологічності співтворення. Поряд із цим, увібравши в себе віртуозну концертність як виконавсько-семантичну основу відповідного музичного жанру (що виникає у процесі оркестрового концертування), камерна комунікація набула ознак і камерно-концертної.

Наступне питання – яким чином камерність як характерна риса ансамблевого складу співвідноситься з оркестровістю? У чому полягає семантико-комунікативна відмінність камерного ансамблю і камерного оркестру?

Насамперед вкажемо, що ансамблевість як «особлива властивість узгодженої взаємодії, обумовлена внутрішніми передумовами сумісності складових музичне ціле елементів, що характеризується гармонійною сумісністю їх поєднання і здійснюється як симультанно, в одномоментності, так і процесуально, в часі» [19; 26] є основою будь-якого колективного

виконавства – від дуетного до оркестрового. Тобто, лише там, де є ця «узгоджена взаємодія», там можемо твердити про ансамблеву узгодженість у тому чи іншому колективі. Відштовхуючись від цього твердження, І. Польська, вирізняє такі форми інструментального музикування, в яких на тому чи іншому рівні проявляється ансамблевість [19]:

- сольне виконавство як модель мікроансамблю;
- камерне виконавство як (традиційна) модель камерного ансамблю;
- оркестрове виконавство як модель макроансамблю.

Таким чином, усі вказані моделі мають стрижневу ансамблевість, при цьому камерно-ансамблева та камерно-оркестрова моделі відрізняються не більшою чи меншою дією принципу ансамблевої, а відмінністю між камерним та симфонічно-оркестровим мисленням.

Аналізуючи твердження дослідниці щодо *ансамблевої діалогічності*, яка проявляється у взаємодії з іншими виконавцями, а також диригентом, слухачем і, навіть, у бінарності індивідуального виконавства [19], приходимо до висновку про *різні рівні діалогу у різних типах камерно-оркестрового виконавства*, які сформулюємо наступним чином:

- перший рівень: внутрішній діалог, що проявляється внаслідок бінарності процесу гри в індивідуальному виконавському полі;
- другий рівень: зовнішній, що здійснюється у процесі спілкування «індивідуальність» – «індивідуальність» в ансамблевому виконавстві;
- третій рівень: зовнішній, що здійснюється у процесі спілкування «індивідуальність» – «група» у концертному виконавстві;
- четвертий рівень: зовнішній, що здійснюється у процесі спілкування «група» – «група» в оркестровому виконавстві.

На цьому підґрунті перейдемо до подальшого розгляду предмета нашого дослідження – *камерно-оркестрового виконавства*. Феномен камерного оркестру стає предметом музикознавчої уваги наприкінці XIX ст., коли Г. Ріман вводить даний термін (вказує М. Пеншерль) [33; 5; цит. за: 24], а його дефініція, подана у «Музичному словнику» паризького видання 1967 р.², звучить так: «Під камерний оркестром мається на увазі або оркестр з сольним – замість групового – складом виконавців, або, на відміну від великих складів оркестрів, малий оркестр, склад якого є аналогічним до норм оркестрів XVIII століття [34; 672; цит. за: 24].

Які висновки можемо зробити з цієї дефініції Г. Рімана? По-перше, що даний феномен є неоднорідним явищем, і по-друге, що є наслідком попереднього твердження, що типи камерного оркестру можна класифікувати за їх походженням, а відтак – і типом ансамблевої як способом комунікації. Назвемо їх наступним чином:

- перший тип – «оркестр-ансамбль», що має *сольний* склад виконавців та *мікро-ансамблевий* спосіб їх внутрішньої комунікації;
- другий тип – «малий оркестр», що має *груповий* склад виконавців та *макро-ансамблевий* спосіб їх внутрішньої комунікації.

Названі типи різняться між собою способом формування складу та внутрішньої комунікації, а відтак – і тембральністю музичної тканини і технологією виконання. На останній аспект звертає увагу І. Барсова, подаючи вказані типи як «нормований» та «ненормований» склади камерного оркестру [6]. При цьому вибір виконавського складу, наближеного до ансамблевого, чи оркестрового, чи сольного-оркестрового різновидів, створює «перехідні» варіанти в рамках наведеної вище типології. Але обидва типи камерного оркестру відрізняються від симфонічного однією із провідних рис, пов'язаних із камерністю – *мобільністю колективу*.

У процесі аналізу функцій камерного оркестру у сучасній музичній культурі Е. Прейсман визначає камерний оркестр як «історично укладений кількісно невеликий оркестровий апарат (11-18 виконавців), в основі якого – взаємодія індивідуалізованих тембрів різних інструментальних груп, що обумовлює різні типи і види складів, їх варіантність, більшу, ніж в інших оркестрах, індивідуальну роль кожного виконавця і гнучкість управління» [23; 98]. Дослідник вирізняє три основні складові поняття «камерний оркестр», що є взаємопов'язаними та постійно розвиваються, і дає їм характеристику:

- перша складова: камерно-оркестрові жанри, тобто ті, виконавським апаратом яких є камерний оркестр;
- друга складова: камерний оркестр як кількісно невеликий (11-18 виконавців) мобільний оркестровий апарат, що склався історично та основою якого є взаємодія індивідуалізованих тембрів різних інструментальних груп (це обумовлює різні типи, види і варіантність складів, високий ступінь індивідуальної ролі кожного виконавця, варіантність форм виконання);

– і третя складова: камерно-оркестрове виконавство, тобто таке, художнім результатом якого є «звуковий простір, що набуває щільності завдяки широкому спектру обертонів, котрі добре прослуховуються в небагатьох чистих і змішаних тембрах, окреслених найтоншими штрихами в широкому об'ємі нюансів», і що визначає «особливу виконавську функціональність – сольність в оркестровому середовищі» [24; 264].

У результаті аналізу історичного розвитку оркестрового мислення автор доходить висновку, що у до барокову епоху вибір інструментів визначався лише відповідністю регістру до діапазону партії (поза тембровими ознаками), що створювало чисельні варіанти інструментальних об'єднань, але не давало підстав для формування оркестрів; у барокову добу з усвідомленням тембру як засобу музичної виразності, а відтак – вибірковості тембру відповідно до художнього задуму, нормуються склади великого оркестру як «втілення уніфікованої сукупності» та малого – «квінтесенції персоніфікації тембрів»; у класичну добу формування форм викладу матеріалу в сонатно-симфонічний цикл в оркестровому мисленні відбувається процес індивідуалізації голосів, тембрів, партій, а як альтернатива симфонічному оркестру функціонує камерний у його множинних варіантах інструментальних складів, варіативністю і струнної, і особливо духової груп; цей процес посилюється у романтичну добу, коли досягло апогею розширення симфонічного оркестру, а водночас – ще більш урізноманітнилися склади камерних. Увесь попередній процес призвів до того, що у ХХ ст. тембральна змістовність виразу вийшла на домінуючі позиції, трансформуючи камерно-інструментальні склади, які вільно укладаються відповідно до потреб художнього змісту. На основі вивчення динаміки процесу персоніфікації голосів автор робить припущення, що «ХХІ столітті будуть стиратися звичні межі між оркестром і ансамблем як в кількісному, так і в структурному відношеннях, і типовим стане поєднання інструментів будь-яких тембрів в будь-якій кількості, яке визначається виключно художнім задумом композитора» [24; 266]. Сьогодні, через одне десятиліття після виходу згаданої праці, можемо підтвердити дане припущення. Попри те, що у процесі подальшого нівелювання ролі тематизму й виходу на перший план інших засобів виразовості «в багатоваріантності інструментальних складів розчиниться те, чим сьогодні є камерний оркестр», і буде необхідною «інакша організація концертування» [24; 277], виконання бароково-класично-романтичної музики завжди потребуватиме звернення до встановленого складу камерного оркестру.

Таким чином, які нові складові можемо привнести у дослідження феномену камерного оркестру у нашому дослідженні?

По-перше, відповідно до дефініції Г. Рімана, обґрунтовуємо два його типи: «оркестр-ансамбль», що має *сольний* склад виконавців та *мікро-ансамблевий* спосіб їх внутрішньої комунікації, й «малий оркестр» із *груповим* складом виконавців та *макро-ансамблевим* способом їх внутрішньої комунікації. По-друге, вирізняємо *рівні діалогу у різних типах камерно-оркестрового виконавства*, що сягають глибин внутрішнього діалогу як бінарності процесу гри в індивідуальному виконавському полі та виходять на зовнішній рівень у процесі спілкування «індивідуальність» – «індивідуальність» в ансамблевому виконавстві, «індивідуальність» – «група» у виконавстві концертному та «група» – «група» в оркестровому. І по-третє, підсумовуючи усі згадані вище грані погляду на камерно-оркестрове виконавство, приходимо до висновку, що даний феномен *характеризують такі риси з точки зору його семантики та комунікативної специфіки*: 1) чутливість до історико-соціальних змін та швидке реагування на суспільні процеси; 2) «історична присутність» та «діалог епох» з їх жанрово-стильовими явищами; 3) відображення тенденцій інтелектуалізму та психологізму (Л. Раабен), а також самого сенсу камерності, який, на нашу думку, визначається як «інтровертований інтелектуалізм» та полягає у досягненні максимального ступеня індивідуалізації і тонкої психологічності спів-творення; 4) домінування тенденції тембрової персоніфікації, виникнення «театру персоніфікованих інструментів»; 5) відповідність до «моделі макроансамблю» (І. Польська) з рисами, притаманними ансамблевому виконавству, при цьому явище камерної оркестровості є варіантом розширення ансамблевого мислення; 6) можливість опозиції «соліст» – «оркестр» як основоположної ознаки сольного концертування з оркестром, при цьому явище камерної оркестровості є результатом камернізації симфонічного мислення; 7) специфічна репертуарна сфера, означена показом найтонших образних-емоційних нюансів, переданих засобами колективного (оркестрового) виконавства; паритетність між відображенням індивідуального та колективного семантичних первнів; 8) концертно-виконавська мобільність. На завершення зазначимо, що вивчення феномену камерно-оркестрового виконавства має далекі перспективи, оскільки сам предмет дослідження надається до постійного оновлення.

Примітки

¹ Наприклад, А. Карс приводить факт, що у Вестмінстерському абатстві у 1784 р. існував оркестр з 250 осіб, 157 з яких грали на струнних інструментах [32].

² Див. також: Риман Г. Музыкальный словарь [Пер. с нем. Б. П. Юргенсона, доп. рус. отд-нием] / Г. Риман. – М. : ДиректМедиа Паблшинг, 2008. – CD-ROM.

Список використаної літератури

1. **Андрієвська В. В.** Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Андрієвська В. В. ; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Л., 2010. – 20 с.
2. **Асафьев Б.** Пути в будущее / Б. Асафьев // Асафьев Б. О музыке Чайковского. – Л. : Музыка, Ленингр. отд., 1972. – С. 357–363.
3. **Асафьев Б.** Современный инструментализм и культура ансамбля // Новая музыка. Год первый / Б. Асафьев // Современный инструментализм. Сб. 3. – Л. : Тритон, 1927. – С. 5–9.
4. **Асафьев Б.** О симфонической и камерной музыке / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1981. – 216 с.
5. **Асафьев Б.** Русская музыка XIX и начала XX века / Б. Асафьев. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1979. – 341 с.
6. **Барсова И. А.** Камерный оркестр / И. А. Барсова // Муз. энциклоп. / Под ред. Ю. В. Келдыша. – М. : Сов. энцикл., 1974. – Т. 2. – С. 675–676.
7. **Барсова И. А.** Книга об оркестре / И. Барсова. – М. : Музыка, 1969. – 231 с.
8. **Барсова И. А.** Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая пол. XVIII века) / И. Барсова. – М. : Мос. гос. консерватория, 1997. – 571 с.
9. **Грабовська О. С.** Тенденції сучасного музично-виконавського мистецтва Львова в аспекті академічного камерно-ансамблевого музикування : дис. ... канд. мистецтвозн. : 26.00.01 / Грабовська О. С. ; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Л., 2008. – 189 с.
10. **Дика Н. О.** Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960-1980 рр.) : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / Дика Н. О. ; Ін-т мистецтв., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – 2001. – 19 с.
11. **Завьялова О. К.** Виолончельные сонаты Л. ван Бетховена (ансамблевые закономерности жанра) : дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 / Завьялова О. К. ; Нац. муз. академия Украины им. П. И. Чайковского. – К., 2000. – 179 с.
12. **Заранський В.** Український скрипковий концерт / В. Заранський. – Л. : Сполом, 2003. – 221 с.
13. **Зінкевич О. С.** Камерна музика: На допомогу лектору / О. Зінкевич. – К., 1967. – 17 с.
14. **Карс А.** История оркестровки : Пер. с англ. / А. Карс. – М. : Музыка, 1989. – 304 с.
15. **Ксенофонтова Н. Н.** Камерный оркестр в музыке первой половины XX века (к проблеме типологии оркестрового письма) : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Ксенофонтова Н. Н. ; Моск. гос. консерв. – М., 1984. – 24 с.
16. **Кузнецов И. К.** Фортепианный концерт: К истории и теории жанра : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Кузнецов И. К. – М., 1981. – 25 с.
17. **Марач О. М.** Академічне хорове мистецтво у соціокультурному континуумі західного регіону України періоду Незалежності (на прикладі Волині) : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 26.00.01 / Марач О. М. ; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Л., 2013. – 235 с.
18. **Откидач В. М.** Становлення оркестрового виконавства в Україні (в контексті розвитку національної художньої культури) : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.01 / Откидач В. М. ; Харків. держ. ін-т культури. – Х., 1997. – 19 с.
19. **Польская И. И.** Камерный ансамбль: История, теория, эстетика : монография / И. Польская. – Х. : ХГАК, 2001. – 396 с.
20. **Польська І. І.** Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти : автореф. дис. ... д-ра мистецтв. : 17.00.03 / Польська І. І. ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2003. – 35 с.
21. **Польська І. І.** Оркестрове (колективне) виконавство як модель макроансамблю / І. Польська // Наук. зап. Тернопіль. держ. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. – Т., 2001. – № 1 (6). – С. 48–51.
22. **Прейсман Э. М.** Камерный оркестр: исторический процесс формирования, организация работы : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Прейсман Э. М. ; Гос. консерв. Лит. ССР. – Вильнюс, 1987. – 24 с.
23. **Прейсман Э. М.** Камерный оркестр. Исторический процесс формирования, проблемы функционирования / Э. Прейсман. – Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1993. – 218 с.

24. *Прейсман Э. М.* Камерный оркестр как явление в музыкальной культуре XVII – XX вв. : дис. ... докт. искусств. : 17.00.02 / Прейсман Э. М. ; Новосибирская гос. консерв. (акад.) им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 1987. – 291 с.
25. *Раабен Л.* Советский инструментальный концерт / Л. Раабен. – Л. : Музыка, 1967. – 308 с.
26. *Риман Г.* Музыкальный словарь [Пер. с нем. Б.П. Юргенсона, доп. рус. отд-нием] / Г. Риман. – М. : ДиректМедиа Пабблишинг, 2008. – CD-ROM.
27. *Савицкая Н. В.* Стилевые тенденции развития украинской советской симфонической музыки 60-70-х годов (на примере камерной симфонии) : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Савицкая Н. В. ; Ленинград. гос. консерв. им. Н. А. Римского-Корсакова. – Л., 1984. – 204 с.
28. *Сверлюк Я. В.* Диригентсько-оркестрова освіта: теорія, методика, практика : моногр. / Я. В. Сверлюк. – К. : КНУКіМ, 2007. – 235 с.
29. *Сидельников Л. С.* Отечественное симфоническое исполнительство. История и современность : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Сидельников Л. С. ; Моск. гос. консерв. им. П. И. Чайковского. – М., 1987. – 24 с.
30. *Adorno T. W.* Philosophie der neuen Musik Neue Ausgabe / T. W. Adorno. – Frankfurt a. M. : Europäische Verlagsanstalt, 1958. – 204 s.
31. *Allen W. D.* Philosophies of music history. A study of general histories of music: 1600–1960 / W. D. Allen. – New ed. New York ; Dover ; London : Constable, 1962. – 382 p.
32. *Carse A.* The orchestra in the XVIII th century / A. Carse. – Cambridge : W. Heffer, 1940, 1950. – 176 p.
33. *Pincherle M.* L'orchestre de chambre / M. Pincherle. – Paris : Librairie Larousse, 1948. – 74 p.
34. *Riemann H.* Musiklexikon. Bd. 3 / H. Riemann. – Mainz : B. Schott's sonne, 1967. – 1087 s.
35. *Terry C. S.* Bach's orchestra / C. S. Terry. – London : Oxford university press, 1958. – 250 p.

Резюме

Проаналізовано стан вивчення феномену камерно-оркестрового виконавства, обґрунтовано два типи камерного оркестру («оркестр-ансамбль» і «малий оркестр»), вирізняє рівні діалогу у різних типах камерно-оркестрового виконавства, окреслено характерні риси вказаного феномену з точки зору його семантики та комунікативної специфіки (мобільність, темброва персоніфікація, «інтровертований інтелектуалізм» й ін).

Ключові слова: камерно-оркестрове виконавство, феномен, камерний оркестр, камерність, семантика, комунікація.

Summary

Bura M. Vestibule-orchestral performance: typology, semantics and communicative specific

Among the trends of culture that began to develop rapidly in the twentieth century and moving artistic progress today is the chamber. In this wave of musical art, on the one hand, formed the artistic sphere, which concentrated «intellectualism and psychology» (L. Raaben musical expression in difficult periods of the Soviet era, implemented in the work and AB Liatoshynsky contemporaries). Later chamber evident in composers of the sixties Stankovych, V. Silvestrov, L. Grabowski, M. Skoryk, I. Karabytsya and their followers – V. Kaminsky, A. Kozarenko, K. Tsepkoenko and others. artists. On the other hand, the chamber through one of its main features – Mobility – was the impetus for the emergence of a number of groups, and therefore – and powerful chamber movement orchestral, ensemble and choral singing that was in the 1960-s, but from the early 1990's made it possible for Ukrainian artists touring abroad. Finally, chamber at the height of its development marked by diverse options for creative incarnations of drama and musical theater, literary, musical and pictorial miniatures. If these arts deepened the role of every character, every line, the colors, the orchestral thinking it led to the formation of a kind of «theater personified tools». Thus, the chamber orchestra performing today is an important event, so consider this topic relevant.

The condition of studying the phenomenon of chamber and orchestral performance proved two types of chamber orchestra («Orchestra ensemble» and «small orchestra»), pointed out the level of dialogue in different types of chamber and orchestral performance outlines the characteristics of said phenomenon in terms of its semantics and communication specific (mobility, timbre personification, «introvertovanyy intellectualism», etc.).

Thus, by making study of the phenomenon chamber orchestra, we can state the following:

First, according to the definitions H. Riemann, justifying its two types: «Orchestra ensemble», which has cast a solo and ensemble micro method of internal communication, and «small orchestra» with a group of performers and macro-ensemble method their internal communications. Second, we distinguish level dialogue in

different types of chamber and orchestral performance, reaching depths of inner dialogue as a binary process of the game individually performing field and enter the EU level in the process of communication «individuality» – «individuality» in ensemble performance, «individuality» – «Group» in concert performance and «group» – «Group» in the orchestra. And thirdly, summarizing all the above Grand view of chamber and orchestral performance, we conclude that this phenomenon is characterized by the following features in terms of its semantic and communicative specifics: 1) sensitivity to historical and social changes and rapid response to social processes; 2) «historical presence» and «dialogue periods» with their genre-stylistic phenomena; 3) showing trends intellectualism and psychology (L. Raaben) and the sense of intimacy, which, in our opinion, is defined as «introvertovanyu intellectualism» and is to achieve the maximum degree of individualization and fine psycholohichnosti co-creation; 4) Trends timbre personification of domination, the emergence of the «theater of personalized tools»; 5) compliance with the «model makroansamblyu» (I. Polish) with features inherent ensemble performance, with the phenomenon orkestrovosti chamber ensemble expansion option is thinking; 6) the ability of the opposition «soloist» – «band» as the fundamental features solo playing concerts with the orchestra, and the phenomenon is the result orkestrovosti Chamber Symphony kamernizatsiyi thinking; 7) specific repertoire area designated by display subtle imagination and emotional nuances transferred Collective (orchestra) performance; parity between individual and collective reflection semantic pervniv; 8) concert and performing mobility.

Studying the phenomenon of chamber and orchestral performance is long term, as the purpose of the study is provided for continuous updates.

Key words: chamber-orchestral performance, a phenomenon chamber orchestra, chamber, semantics, communication., Typology, Ukraine, musicology, cultural phenomenon, specificity, explore trends, instrumental work.

Аннотация

Бура М.Я. Камерно-оркестровое исполнительство: типология, семантика и коммуникативная специфика

Рассмотрен феномен камерно-инструментального исполнительства, обосновано два типа оркестра («оркестр-ансамбль» и «малый оркестр»); выявлено уровни диалога в разных типах камерно-оркестрового исполнительства, очерчено характерные черты названного феномена с точки зрения его семантики и коммуникативной специфики (мобильность, тембровая персонификация, «интroversированный интеллектуализм» и др.).

Ключевые слова: камерно-оркестровое исполнительство, феномен, камерный оркестр, семантика, коммуникация.

Надійшла до редакції 11.11.2014 р.

УДК 78.087.68

І. Куриляк

ДРАМАТУРГІЧНІ ФУНКЦІЇ ХОРУ В ОПЕРАХ ПЕТРА СОКАЛЬСЬКОГО

Друга половина XIX ст. стала часом активного розвитку музично-драматичного мистецтва в Україні. Майже одночасно з'являється пласт опер українських композиторів. Починаючи з 1859 р., постають твори П. Сокальського «Мазепа» (1859 р.), «Майська ніч» (1863 р.) (що залишились незавершеними) та «Осада Дубно» (1878 р.). 1862 рік знаменний появою «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського; у 1892 р. з'являється «Катерина» М. Аркаса. Цього ж року А. Вахнянин пише оперу «Купало». Створено й перші музично-драматичні твори М. Лисенка – «Різдвяна ніч» (1874 р.), «Утоплена» (1883 р.), «Чорноморці» (1872 р.), «Тарас Бульба» (1890 р.).

Усі названі твори, безумовно, відіграли особливу роль у становленні національного оперного мистецтва. Незважаючи на майже одночасну їх появу, кожна з них стала новим щаблем розвитку національного оперного мистецтва. А відтак і головні складові музично-театрального дійства мали в кожній з названих опер різне драматургічне навантаження. Це стосується і хорових епізодів. У залежності від жанрової основи, сюжету, тематики опери, хор як виразник думки народу, щораз отримує нове ідейно-смісловне наповнення.

Метою даної розвідки є розгляд драматургічних функцій хору у оперній творчості Петра Сокальського.