

Національна академія наук України
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського

**МУЗИЧНА КУЛЬТУРА
ДОНБАСУ, КРИМУ:
НАУКОВО-ПОПУЛЯРНІ НАРИСИ**

Київ
Видавництво ІМФЕ
2021

УДК 78.03(477.6+477.75)

М-89

Головний редактор
академік Ганна Скрипник

Відповідальний редактор
Інна Лісняк

Рецензенти

Маріанна Копиця – доктор мистецтвознавства, професор

Майя Ржевська – доктор мистецтвознавства, професор

Тетяна Кара-Васильєва – доктор мистецтвознавства,
професор, член-кореспондент НАМУ

Музична культура Донбасу, Криму: науково-популярні нариси / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2021. 150 с.

ISBN 978-966-02-9786-9

Затверджено до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол № 13 від 30.11.2021 р.)

ISBN 978-966-02-9786-9

© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського
НАН України, 2021

ЗМІСТ

ВСТУПНЕ СЛОВО	5
----------------------------	---

Сторінками музичного життя

<i>Горбунова Ірина</i>	
Музичне життя Криму 1930-х років.	10
<i>Горбунова Ірина</i>	
Луганський осередок Національної спілки композиторів України	29

Творці музики

<i>Сікорська Ірина</i>	
Іван Карабиць – грек із шахтарським корінням	53
<i>Летичевська Оксана</i>	
Музичний Всесвіт Михайла Шука	65
<i>Кузик Валентина</i>	
Композиторські «старти» Олексія Скрипника, Євгена Петриченка, Діни Писаренко	75
<i>Кузик Валентина</i>	
Музичні меандри Мерзіє Халітової	85

Артистичні обрії

Сікорська Ірина

Анатолій Солов'яненко – «шахтарський герцог» 102

Лісняк Інна

**Багатогранний творчий талант
Ірини Беспалової-Примак** 113

Лісняк Інна

**Вишуканість домрових візерунків
Світлани Білоусової** 124

Кушнірук Ольга

**Гітарна творчість в оцінці
Тимура Іваннікова** 142

БІБЛІОГРАФІЯ 145

ВСТУПНЕ СЛОВО

Представлені розвідки змальовують багатогранність музичної культури Донбасу і Криму як невід'ємної складової національного музичного простору України. На сторінках науково-популярного збірника розглянуто творчість видатних особистостей різних часів, народжених благословенними землями Донбасу і Криму, які звеличили Україну і сформува-ли славні сторінки її музичної культури.

Збірник нарисів «Музична культура Донбасу і Криму» створено авторським колективом відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористи-ки та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України в рамках п'ятирічної теми «Українська культура в контексті національ-ного гуманітарного дискурсу та сучасних європейських сту-дій» (2017–2021). Поява цього видання, з одного боку, – від-повідь українських музикознавців на драматичні події, що спіткали державу Україна на початку третього тисячоліття, а з другого, – пам'ять про тих митців, народжених в україн-ському Криму і на Донбасі, котрих уже немає поряд, але їхня діяльність продовжує збагачувати, надихати, навчати муд-рості нові покоління. Зрештою, і нині не оцінена належним чином творчість митців і музичних спілок, діяльність яких у різні періоди була пов'язана з Донбасом або Кримом, які, у зв'язку із сумнозвісними реаліями, вимушені були почати своє життя і творчість «із чистого аркуша» на новому місці.

Вибір «героїв» обраних нарисів абсолютно не випадко-вий: особисті доброзичливі стосунки, знайомства авторів з окремими персоналіями та їхньою творчістю, тісні зв'язки деяких авторів з музичним Кримом і Донбасом. Окрім того,

творчість митців, про яких ідеться в збірнику, яскраво концентрує в собі регіональні відмінності, крізь які простежуємо їхню унікальність і самобутність.

Матеріал згруповано за трьома розділами. Перший розділ – «Сторінками музичного життя» – відкриває нарис «Музичне життя Криму 1930-х років» І. Горбунової. Розвідка присвячена музичному життю Криму окреслених років, висвітленню особливостей концертного життя, діяльності різних осередків культури, персоналій (диригентів, інструменталістів, співаків), виконавських колективів з урахуванням багатой поліетнічної картини півострова. У наступному нарисі І. Горбунової – «Луганський осередок Національної спілки композиторів України (1990–2000-ті рр.)» – розглянуто творчу діяльність Луганської організації Національної спілки композиторів України, історію виникнення та становлення регіонального композиторського осередку. Представлено творчі портрети композиторів Луганського відділення Національної спілки композиторів України (С. Турнеєва, Г. Ковальової, К. Карпенко), проаналізовано кілька різножанрових опусів, створених луганськими композиторами впродовж 1990–2000-х років.

«Творці Музики», – центральний розділ збірника, – представляє різнохарактерні нариси про творчість знаних українських композиторів Донбасу і Криму. У нарисі «Іван Карабиць – грек із шахтарським корінням» І. Сікорської розглянуто композиторську творчість видатного українського композитора 1970-х – початку 2000-х років, останнього учня славетного Б. Лятошинського і продовжувача його композиторсько-педагогічної школи, народного артиста, професора І. Карабиця (1945–2002). Твори композитора виконують у багатьох країнах, зокрема, у США – у всесвітньовідомому Карнегі-холі. Завдяки його зусиллям й організаторським здібностям народився і нині розміняв четвертий десяток Міжнародний фестиваль сучасної академічної музики «Київ Музик

Фест». Нарис «Музичний Всесвіт Михайла Шуха» О. Летишевської ознайомлює читача з діяльністю ще однієї яскравої постаті сучасної української музичної творчості – з уродженцем Луганщини, композитором, педагогом та музично-громадським діячем М. Шухом (1952–2018). У різних музичних жанрах – симфонічному, кантатно-ораторіальному, камерно-інструментальному, хоровому – митець завжди прагнув відтворити красу й гармонію, духовно-філософське осмислення дійсності. Він був організатором і засновником знакових творчих проєктів, поміж яких – Всеукраїнський хоровий фестиваль «Співочий Собор».

Продовжує музикознавчий дискурс нарис «Композиторські “старті” Олексія Скрипника, Євгена Петриченка, Діни Писаренко» В. Кузик, у якому розглянуто своєрідний феномен – вплив нагородження мистецькою премією імені Л. М. Ревуцького на подальший розвиток творчої діяльності митців. Ця щорічна премія, заснована 1989 року (з нагоди 100-річчя від дня народження українського композитора-класика), призначена виключно для молодих музикантів (віком до 35-ти років). Більшість лауреатів – композитори, однак з-поміж нагороджених також маємо виконавців і диригентів. Виокремлено три нині добре відомі в Україні постаті, діяльність яких була тісно пов'язана з Донецьком, зокрема, з Донецькою музичною академією ім. С. С. Прокоф'єва та музично-культурними установами міста. Вони репрезентують три різні покоління митців, що досить показово. Останній нарис другого розділу – «Музичні меандри Мерзіє Халітової» В. Кузик – присвячено творчості найвідомішої і найтитолованішої композиторки кримськотатарського походження, заслуженої діячки мистецтв України (2008), члена Спілки композиторів колишнього СРСР (1986), Національної спілки композиторів України (1993), лауреатки Премії АР Крим (2000), Премії ім. М. Лисенка (2003), Міжнародної премії ім. Б. Чобан-заде (2009), Премії ім. Б. Лятошинського (2014) Мерзіє Ібрагимів-

ни Халітової. Творчий доробок мисткині прикрашають шість масштабних симфонічних творів, концерт для оркестру «Намисто міст Криму», вокальний триптих на слова І. Франка та багато інших композицій.

Заключний розділ – «Артистичні обрії» – відкриває нарис «Анатолій Солов'яненко – “шахтарський герцог”» І. Сікорської. У ньому авторка розглянула творчість одного з найвідоміших у світі українських співаків другої половини ХХ ст., народного артиста СРСР і України, лауреата Державних премій СРСР і України, численних інших відзнак – А. Солов'яненка. Всенародна любов до нього на теренах України не згасла, хоча минуло вже понад два десятиліття від дня його відходу в за-світі. Пропонований нарис – про непростий творчий шлях співака і вірність Україні.

Нарис «Багатогранний талант Ірини Беспалової-Примак» І. Лісняк присвячено творчості заслуженої артистки України (2012), лауреатки міжнародних конкурсів, солістки Національного академічного театру оперети І. Беспалової-Примак. Висвітлено вплив оточення, у якому зростала майбутня співачка в Луганську, описано роки її навчання в Донецькій державній музичній академії ім. С. С. Прокоф'єва у класі відомої оперної співачки, народної артистки України, професора Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва Р. Колесник. У творчому доробку досвідченої артистки провідного музичного театру України – головні партії у класичних виставах і мюзиклах. За 20 сезонів роботи в Національній опереті вона зіграла понад три десятки ролей, виступила із сотнею концертів. У наступному нарисі І. Лісняк – «Вишуканість домрових візерунків Світлани Білоусової» – розглянуто виконавську творчість яскравої домристки, представниці самобутньої донецької школи. Спираючись на теорію «інтонаційної віртуозності» на струнно-щипкових музичних інструментах, розроблену В. Івком, С. Білоусова досягла значних успіхів у виконавському мистецтві. Її гра вирізняється

блискучою віртуозною технікою, рельєфною інтонаційністю, емоційною насиченістю. У концертному репертуарі домристки – твори різних епох і стилів: від бароко до авангардових та джазових композицій.

У заключному нарисі – «Гітарна творчість в оцінці Тимура Іваннікова» О. Кушнірук – осмислено наукову концепцію представника донецької гітарної школи, доктора мистецтвознавства Т. Іваннікова, викладену в його монографії «Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості». Погляди вченого сформульовані у світлі концепції розвитку гітарної творчості Західної і Східної Європи ХХ–ХХІ ст.

Таким чином, представлені розвідки виявляють яскраву й різнобарвну палітру музичної творчості митців Донбасу і Криму, що є невід'ємною складовою національного музичного простору. Нариси розраховані на фахівців, прихильників української музичної культури та широке коло небайдужих зацікавлених читачів.

Інна Лісняк

Сторінками музичного життя

Ірина ГОРБУНОВА

МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ КРИМУ 1930-х РОКІВ

У вітчизняній регіоналістиці Крим досі є одним з найменш вивчених регіонів України (порівняно, наприклад, з Волинню, Прикарпаттям, Поділлям та ін.), хоча вже існує низка культурологічних і музикознавчих праць із відповідної тематики¹. При цьому найменш вивченим періодом його радянської історії можна вважати 1930-ті роки. Помітну неповноту матеріалів, у тому числі архівних документів, періодичних видань для вивчення культурного життя Криму в зазначений період, зумовлено не лише «давністю років»,

¹ Заатов И. Как развивалась крымскотатарская музыкальная культура в республике Крым. *Вопросы – ответы. Крымская АССР (1921–1945)*. Симферополь : Таврия, 1990. Вып. 8. С. 153–161; Нирко О. Кобзарство Криму та Кубані. Київ : Просвіта, 2008. 477 с.; Сугрובה Ю. Культуротворчість у діалозі традицій і новацій сучасного поліетнічного суспільства України. Симферополь, 2012. 352 с.; Хованцев Д. О национальной политике в Крымской АССР в 1920-е годы. *Культура народов Причерноморья*. Симферополь, 1999. № 8. С. 201–205; Хованцев Д. Политика коренизации на Украине и в Крыму: сравнительный анализ практики 20-х годов. *Культура народов Причерноморья*. № 11. С. 83–86; Яцков А. Музыкальная культура Крыма 1900–1980-х годов в аспекте регионики : дисс. ... канд. искусств. Киев, 2011. 202 с.

але й деякими геополітичними причинами, що нині значно ускладнюють роботу українського дослідника: як відомо, до 1954 року Крим входив до складу Росії, а не України. Відтак значно більш висвітленими як у загальноісторичному, так і в культурологічному аспектах етапами радянської історії Криму є 1920-ті роки (тобто початковий період існування Кримської АРСР), а також роки Другої світової війни і повоєнний період. Окрім того, дослідники музичного життя Криму, зокрема А. Яцков ², вважають, що найбільш насичені визначними концертними подіями є дожовтневий час (кінець XIX – початок XX ст.) і період після Другої світової війни (друга половина XX ст.).

Тим цікавішим стає вивчення менш відомої на сьогодні сторінки історії музичної культури Криму. У межах цієї невеликої розвідки здійснено спробу висвітлити панораму музичного, зокрема концертного, життя Кримського півострова впродовж 1930-х років.

Основною особливістю проголошеної 18 жовтня 1921 року Кримської АРСР стала багатонаціональність: різні дослідники нараховують від 70-ти до 80-ти етносів, зокрема історик Д. Хованцев навів їх 76 ³. Цікавим, хоча і дещо суперечливим є припущення культуролога Ю. Сугрובової ⁴ про наявність і домінуюче значення на півострові двох «макроетносів»: слов'янського і тюркського. У Криму складна поліетнічна ситуація сформувалася ще за часів античності й середньовіччя. Питання про те, які етноси – скіфи чи греки, караїми чи татари – є на цій території корінними, досі залишається «відкритим».

² Яцков А. Музыкальная культура Крыма 1900–1980-х годов в аспекте регионики...

³ Хованцев Д. О национальной политике в Крымской АССР в 1920-е годы...

⁴ Сугрובה Ю. Культуротворчість у діалозі традицій і новацій сучасного поліетнічного суспільства України...

Унікальний багатонаціональний соціум Криму, сформований впродовж тисячоліть, було майже зруйновано за часів Другої світової війни внаслідок масових депортацій радянським урядом більшості народів півострова (татар, німців, греків та ін.), а також винищення німецькими загарбниками окремих етносів, таких, як кримчаки. Тенденція до відродження неповторного соціокультурного середовища Криму намітилася під час «перебудови» наприкінці 1980-х років, коли після реабілітації депортованих народів почалося їх повернення на історичну Батьківщину.

Отже, Крим яскраво репрезентує унікальне нашарування різнонаціональних культурних традицій. Вивчення особливостей культури кожного з етносів Криму, історичного розвитку, взаємодій та взаємовпливів цих культур є, безсумнівно, одним з актуальних завдань сучасної вітчизняної регіоналістики.

Інформативні матеріали щодо концертного життя Криму названого десятиліття (переважно вкрай стислі) містяться, головним чином, у періодичних виданнях – як місцевих (газета «Красный Крым», журнал «Литература и искусство Крыма» та ін.), так і центральних. Фактологічні відомості із цих видань відібрані авторкою запропонованої розвідки часто «по крихтах». До того ж поданий матеріал ґрунтований на низці сучасних культурологічних і мистецтвознавчих праць, як-от книги О. Нирка, Ю. Сугробої, дисертаційне дослідження А. Яцкова, а також на статтях, які висвітлюють музичну культуру кримських татар, караїмів та інших народностей з нової Української музичної енциклопедії⁵. У представленій розвідці здійснено спробу зведення і систематизації розрізнених відомостей, що своєю чергою має

⁵ Див.: Гуменюк О., Мамбетова Г. Кримськотатарська музика. *Українська музична енциклопедія*. Київ : ІМФЕ, 2008. Т. 2. С. 603–606; Капон-Іванов В. Караїмів музика. *Українська музична енциклопедія*. Київ : ІМФЕ, 2008. Т. 2. С. 327–328.

служувати фундаментом для цілісної реконструкції концертного життя Криму 1930-х років.

Так, загальновідомо, що вже в дожовтневий час Ялта була найпопулярнішим у Російській імперії курортом, літньою резиденцією царської сім'ї. Разом із Сімферополем це місто стало важливим центром культури Криму, де розвивалися російські музичні традиції, культура російських музичних салонів і міського побутового музикування (у якому наявний також і український елемент). Активні музично-культурні процеси протікали тут уже на межі XIX–XX ст. Зокрема, у цей період у Ялті жили А. Чехов, М. Волошин, Леся Українка, відпочивали Л. Толстой, І. Бунін, Ф. Шаляпін, С. Рахманінов. Під їхнім впливом місцева інтелігенція створила Ялтинський літературно-артистичний гурток. Як свідчить О. Нирко ⁶, у Севастополі 1902 року відбулися три концерти Г. Хоткевича, про що повідомляла газета «Крымский вестник» від 7 січня, 10 і 13 лютого; український музикант, зокрема, виконав кілька дум, у тому числі «Буря на Чорному морі».

З 1909 року своєрідним «літературно-художнім курортом» став Коктебель. У багатьох будинках цього селища створювали літературні гуртки (як-от на дачі Волошиних) і музичні салони. Один з них (проіснував до початку 1930-х років) функціонував на дачі М. Дейші-Сіонницької, яка народилася в Україні, популяризувала у своїй творчості українську музику та підтримувала дружні й творчі стосунки з багатьма діячами української культури. Цим традиціям поклали край партійні постанови про ліквідацію «гуртківщини» і кампанія конфіскації приватних дач на користь державних та профспілкових організацій на межі 1920–1930-х років.

Однак упродовж 1920-х років радянська влада в Криму активно проводила «політику коренізації», проголошеної XII з'їздом РКП(б) у березні 1923 року, щодо «національних окраїн» Радянського Союзу. Після створення Кримської

⁶ Нирко О. Кобзарство Криму та Кубані... С. 274.

АРСР політичну і просвітницьку роботи на її території вели серед усіх етносів. Проте коренізацію проводили у формі татаризації, тому що татари були визнані корінною та найбільшою за чисельністю нацменшиною, а крім того, однією з найбільш відсталих у політичному й культурному сенсах. Отже, татаризацію в Криму орієнтували на етнічну групу, яка становила лише чверть населення республіки, і проводили з ігноруванням інтересів інших етносів. Утім, у 1930-х роках спостерігаємо різку зміну щодо ставлення до політики татаризації (і коренізації загалом) у московських верхах. Наприкінці цього десятиліття і згодом, під час війни, у Криму відбулося згортання суспільного й культурного життя, яке позначилося на всіх етносах півострова. Тоді центральна московська влада «взяла курс» на відверту русифікацію, процес якої було завершено в Криму вже після масової депортації наприкінці війни багатьох етносів півострова (татар, німців, греків тощо).

Природно, що найбільше відомостей у літературі й пресі міститься саме про традиційну й академічну музичну культуру Криму – аматорські і професійні творчі колективи та солістів, які виконують, зокрема, автентичні народні або академізовані зразки традиційної музичної культури.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. в Криму сформувалися два основні центри академічної музичної культури – Ялта та Сімферополь. Головування цих міст у культурному житті гальмувало формування музичного академізму в інших містах Криму (Євпаторія, Феодосія, Керч та ін.), натомість там зберігалася традиція автентичного фольклорного музичування.

Про народних кримськотатарських музикантів 1920-х років (багато з них здобули серед свого народу звання «уста», тобто «майстер», яке вживають як прізвисьце) писав етнограф А. Кончевський, а саме: сазист і співак Едеге Дадай з Алушти, дарист Ірбет з Євпаторії, кларнетист Бекир Уста з містечка

Салачик, співаки Айтулу Катик з Євпаторії, Айше Ханім Тайганська із Сімферополя, Сеїт-Алла із с. Корбекли Алуштинського району та Керим-Уста із Судацького району. Найвідомішим музикантом був скрипаль, соліст-віртуоз і ансамбліст Ашир Уста із Салачика, який помер під час голоду 1921 року. І. Заатов ⁷ доповнив перелік А. Кончевського іменами татарських музикантів 1930-х років: скрипалі Аббас Уста, Ізетдин Уста, Ізет Уста, виконавці на дарі Сулейман Уста, Ібраїм Патлак; у 1930-х роках продовжував свою виконавську діяльність і вищезгаданий кларнетист Бекир Уста.

Центром любителів автентичного кримськотатарського, насамперед інструментального, музикування ще в 1900-х роках став дім Мамута Рефатова (у Бахчисараї) – батька композитора Асана Рефатова. Він був талановитим виконавцем на сазі й майстром виготовлення народних кримськотатарських інструментів. У 1920–1930-х роках кримськотатарські музичні вечори проходили також у Ханському палаці-музеї в Бахчисараї та будинку Я. Шерфединова у Феодосії.

Збереженню та популяризації кримськотатарського фольклору сприяли фундатори композиторської школи Криму: окрім згаданого А. Рефатова, також Я. Шерфединов та І. Бахшиш, які акцентували самобутність свого національного фольклору та визначили науковий підхід до його збирання.

Серед кращих колективів художньої самодіяльності, за І. Заатовим, були ансамбль пісні і танцю кримських татар Сімферопольського заводу «Трудовий Жовтень», а також ансамбль пісні і танцю колгоспу «Новий світ» Сейтлерського району. За свідченням тогочасної преси, у Севастопольській олімпіаді художньої самодіяльності брав участь виконавець на старовинному татарському духовому інструменті тулуп-зурні Ісмаїл Муджабе ⁸.

⁷ Заатов И. Как развивалась крымскотатарская музыкальная культура в республике Крым...

⁸ [Б. а.]. *Красный Крым*. Симферополь, 1935. 2 дек. С. 2.

Як зауважив Ф. Алієв⁹, у передвоєнні роки центром кримськотатарської музики значною мірою став Сімферополь, де кримські татари, як і представники інших етносів Криму, мали можливість отримувати фахову музичну освіту в Сімферопольському музичному технікумі. Окрім того, у 1930-х роках у столиці Криму існував також Татарський державний музичний технікум, у якому було організовано навчання на акторському, балетному і музично-вокальному відділах¹⁰.

Відтак у 1930-х роках сформувалася генерація академічних кримськотатарських співаків, у творчості яких давалися взнаки зв'язки з традиціями фольклорного музикування. Це – Едіє Топчи, Мемет Абселямов, Муніре Алієва, Зейнеб Леманова, Осман Асанов, Сабріє Ереджепова, які працювали на Кримському радіо. Роботу з розвитку національного радіомовлення вів тоді Я. Шерфединов. Татарські академічні виконавці працювали й у філармоніях.

У пресі 1930-х років збереглися свідчення про те, що деякі кримськотатарські музиканти, співаки, танцюристи не лише були відомі на рідному півострові, але й виїжджали за його межі, брали участь у концертах, оглядах, конкурсах всесоюзного масштабу. Так, відомо, що «Кримський комітет радіомовлення отримав з Москви 37 платівок із записами різних творів кримської національної творчості»¹¹. Йдеться в основному про зразки кримськотатарської фольклорної та професійної музики, зокрема, про оригінальні народні пісні («Дагдан Еді бер козу» без супроводу або «Екі пугу» для соліста в супроводі національного ансамблю) чи інструментальні композиції («Каракоз такеми ве Пішраф» для

⁹ Алієв Ф. Крымская народная музыка. URL : <http://turkolog.narod.ru>.

¹⁰ [Б. а.]. Вечер татарского музтехникума. *Красный Крым*. Симферополь, 1935. 20 марта. С. 2.

¹¹ [Б. а.]. Хроника литературы и искусства. *Литература и искусство Крыма*. Симферополь, 1936. № 1. С. 150.

скрипки соло з національним ансамблем, «Джайлау аваси» для національного ансамблю), обробки народних пісень татарськими композиторами («Бастургай» в обробці Я. Шерфединова для соліста з оркестром, «Чалбаш бура» в обробці Я. Шерфединова для хору, «Шомпол» в обробці А. Рефатова для хору, соліста й оркестру), оригінальні симфонічні твори татарських композиторів («Ішпе» Я. Шерфединова, «Східна сюїта» А. Рефатова). На Першому огляді радянського естрадного мистецтва (Москва, 1939 р.) було відзначено співачку Ерджепову з Криму, яка виконала кримськотатарські народні пісні¹².

Щодо народного виконавства, а також становлення музичного життя в середовищі інших етносів Криму в 1920–1930-х роках, то свідчень збереглося значно менше – вони мають доволі розрізнений і безсистемний характер. Найбільший інтерес дослідники виявляють до музичної культури корінних етносів Криму. Так, є відомості¹³, що розвитку культури кримських татар, особливо інструментальної музики, ще з часів середньовіччя значно сприяли кримські, або татарські, цигани (урмачели). Невеличкі оркестри кримських циган (чали) у 1920–1930-х роках існували в усіх великих населених пунктах Криму. Найвідоміші циганські музиканти (зокрема, знаменитий народний скрипаль-віртуоз Ашир Уста) мешкали в передмісті Бахчисарая (містечко Салачик).

Поміж корінних етносів Криму є також караїми. Вони не мали професійних музичних колективів, порте були аматорські ансамблі. Дослідники свідчать, що в 1920-х роках було створено ансамбль караїмської пісні й танцю, який діяв, мож-

¹² Яунзем И. На Всесоюзном конкурсе эстрады. *Советская музыка*. 1939. № 12. С. 94–96.

¹³ [Б. а.]. Забытое племя. *Къасевет*. Симферополь, 1996. № 25 (1/96). С. 22–27.

ливо, і в 1930-х роках¹⁴. У перші повоєнні десятиліття працювали караїмські клуби, при яких розвивалася національна художня самодіяльність.

Деякі джерела¹⁵ констатують активізацію в 1920-х роках суспільного і політичного життя кримчаків. Існувало чотири кримчацькі клуби – у Сімферополі, Севастополі, Карасубазарі та Феодосії. Діяльність цих клубів тривала і в 1930-х роках (29 квітня 1935 р. в Сімферопольському татарсько-кримчацькому клубі відбувся Першотравневий вечір, на якому продемонстрували виставу «Кров» із життя болгарських революціонерів). Також пресою відзначене святкування 10-річного ювілею цього клубу, музиканти якого часто давали концерти, у тому числі ювілейний¹⁶.

Преса тих років повідомляла й про те, що політпросвітбаза Курманської МТС провела олімпіаду колгоспних музичних і драматичних гуртків. Першість віддано драматичному і музичному гурткам німецьких колгоспів ім. Семенова й ім. Косарева¹⁷. А. Герман у статті про кримських німців¹⁸ згадував про братів Фельзінгерів, відомих у 1930-х роках професійних скрипалів німецького походження. З випуску «Красного Крыма» від 23 жовтня 1935 року дізнаємося про виступ на міській олімпіаді художньої самодіяльності в Сімферополі музиканта оригінального жанру Цейтліна (німецького або, можливо, єврейського походження), який виконував на олів-

¹⁴ Кушуль С. Общественная жизнь караимов в 20–30-х годах. *Вопросы – ответы. Крымская АССР (1921–1945)*. Симферополь : Таврия, 1990. Вып. 8. С. 193–198.

¹⁵ Вопросы-ответы. Крым многонациональный. Симферополь : Таврия, 1988. Вып. 1. С. 33–39.

¹⁶ М. А. Десять лет работы татарского клуба. *Красный Крым*. Симферополь, 1935. 11 дек. С. 4.

¹⁷ [Б. а.]. Колхозная олимпиада. *Красный Крым*. Симферополь, 1935. 16 янв. С. 4.

¹⁸ Герман А. О крымских немцах. *Вопросы – ответы. Крымская АССР (1921–1945)*. Симферополь : Таврия, 1990. Вып. 8. С. 205–215.

ці класичні твори, зокрема «Чардаш» В. Монті й «Мазурку» Г. Венявського.

На міських оглядах юних дарувань у Сімферополі було відзначено учнів єврейської національності 11-ї середньої школи – балерину С. Леві (виконала танець із балету «Коник-Горбоконики») і скрипаля Л. Фінделя¹⁹.

Є свідчення, що в 1920–1930-х роках у Криму існували вірменські клуби, театри й колективи художньої самодіяльності²⁰. Один з вірменських культурних центрів у 1920-х роках містився в будинку А. Спендіарова, що його ще до жовтневих подій відвідували А. Аренський, Ц. Кюї та Ф. Шаляпін (останній навіть давав там концерти).

Відомості щодо концертного і загалом музичного життя українського етносу в Криму містяться в книзі дослідника кубанського і кримського кобзарства О. Нирка²¹. Зокрема, він навів імена кримських кобзарів того часу і свідчення про їхню концертну та громадську діяльність. Так, посилаючись на розповідь культуролога В. Кулинича, О. Нирко досить докладно виклав програму концертів Карпа Кобзаря-Лудильника (народився і помер у Сімферополі, справжнє прізвище не збереглося) у 1932 році. Так, у Керченському клубі держторгівлі та промкооперації кобзар виконував думи, зокрема «Плач невільників», «Про Самійла Кішку», а також пісні різних жанрів (історичні, чумацькі, побутові, жартівливі). Найбільший успіх, як свідчить В. Кулинич, мала пісня «Ой горе тій чайці», а пісню «Коло млину, коло броду» музи-

¹⁹ [Б. а.]. Театр и музыка. *Красный Крым*. Симферополь, 1935. 27 янв. С. 4; [Б. а.]. *Красный Крым*. Симферополь, 1935. 3 февр. С. 4.

²⁰ Тыглиянц П. Как отразились демографические особенности армянского населения Крыма на эволюции его культурных и общественных отношений в первые десятилетия Советской власти? *Вопросы – ответы. Крымская АССР (1921–1945)*. Симферополь : Таврия, 1990. Вып. 8. С. 182–193.

²¹ Нирко О. Кобзарство Криму та Кубані...

кант виконував не на загальновідомий мотив, а, можливо, на якийсь суто кримський варіант наспіву. У цьому ж році К. Кобзар-Лудильник виступав у селах Керченського району, зокрема, у Катерлезькій семирічній українській школі, і виконував думи «Вдова Івана Сірка», «Іван Богуславець» та «Буря на Чорному морі».

О. Нирко також зауважив (покликавшись на свідчення сімферопольського вчителя української мови Г. Пантелейчука) на створенні К. Кобзарем-Лудильником «першої з відомих капел бандуристів у рідному місті»²², яка базувалася в Українському клубі при українській середній школі м. Сімферополя (вул. Гоголя, 7). Капелу було створено 1927 року. Концертувала вона і впродовж 1930-х років – як у школах міста, зокрема, на традиційні шевченківські свята, так і за межами Сімферополя. Так, капела виступала і на Всекримській олімпіаді художньої самодіяльності в 1939 році, здобувши великий успіх. У діяльності колективу брали участь учителі школи й бандуристи міста, зокрема, подружжя Кривошиїв – Леонід і Тетяна, які виступали дуєтом.

Окрім дослідження кубанського і кримського кобзарства, О. Нирко висвітлює мистецьку діяльність Андрія Цемка (1987–1956) – ялтинського бандуриста-баса, а також піаніста, скрипаля, драматичного й оперного актора, оркестрового і хорового диригента, педагога (по батьковій лінії – кримського грека, по материній – українця). З 1923 року А. Цемко працював у Ялтинській «Українській трупі» як диригент оркестру, актор і бандурист. Після «саморозпуску» цього колективу (1927) створив на його базі український аматорський драмхортеатр при клубі ім. Комінтерну. Концерти театру в 1930-х роках відбувалися переважно в санаторіях і були безкоштовними; у них брала участь, зокрема, бандуристка Т. Майська. Хоровий й оркестровий репертуар колективів, якими керував А. Цемко, містив обробки українських народних пісень

²² Нирко О. Кобзарство Криму та Кубані... С. 275.

(у тому числі створені власне диригентом), твори М. Лисенка, М. Леонтовича, О. Кошиця та К. Стеценка.

Однак, як було зауважено вище, у 1930-х роках суспільно-культурне життя різних етносів Криму почало зазнавати утисків з боку центральної влади. Отже, те десятиліття – останній за радянського часу період, коли музичне життя півострова буяло в усьому його етнічному розмаїтті.

У контексті пролонгованого в часі, однак активного становлення фахових засад музичної культури в різних регіонах Російської імперії в ХІХ – у перших десятиліттях ХХ ст. на Кримському півострові відбувалося формування основ академічного музичного виконавства. Так, у Сімферополі створили музичні класи ІРМТ (1883), що включали відділи співу, фортепіано, струнних інструментів та теорії музики. Викладачі й учні цього закладу активно пропагували класичну музику. Зокрема, їхніми силами було здійснено постановку «Трубадура» Дж. Верді (1909). На базі музичних класів ІРМТ згодом організували Сімферопольське музичне училище (1910). Після встановлення радянської влади воно стало музичним технікумом (1917), а з 1937 року знову ввійшло до системи училищ. Періодом, коли навчальний процес і концертне життя в цьому закладі розкрилися достатньо виразно, став кінець 1920 – початок 1930-х років. На базі училища організували професійний симфонічний оркестр (до репертуару якого входили симфонічні твори Людвіга ван Бетховена, П. Чайковського, О. Бородіна, О. Скрибіна, симфонічні фрагменти з опер), здійснювали постановки опер (зокрема «Русалки» О. Даргомижського і «Євгенія Онегіна» П. Чайковського), концерти камерної музики, було засновано традицію культурно-освітніх «музично-літературних п'ятниць», розрахованих на широку публіку.

Однак головування Сімферополя в музично-культурному, а отже, і в концертному житті Криму не скасовувало творчої конкуренції столиці з іншим культурним центром півост-

рова – Ялтою. Наприкінці 1930-х років це позначилося майже одночасним виникненням двох філармоній – Державної філармонії на Південному березі Криму в Ялті і Кримської державної філармонії в Сімферополі, концертна діяльність яких бурхливо розвивалася (то був час створення низки обласних філармоній у всіх республіках колишнього СРСР).

Найвідомішим академічним колективом Криму наприкінці 1930-х років був симфонічний оркестр Сімферополя, тому цілком закономірно, що його концертну діяльність висвітлено в місцевій пресі найповніше. До відкриття філармонії в 1938 році колектив виступав на різних концертних майданчиках, головним чином, у приміщеннях кінотеатрів міста. Так, 1935 року симфонічний оркестр під керівництвом диригента З. Справкіна дав низку концертів з різноманітними програмами, що містили твори російської та західноєвропейської класики, композиторів радянського часу, зокрема й кримськотатарських. Серед них у пресі відзначено виконання творів М. Римського-Корсакова – «Іспанське капричіо», «Шехеразада», «Весільна хода», «Пісня індійського гостя», «Дубинушка», Ф. Мендельсона – «Шотландська симфонія», скрипковий концерт, а також «Чардашу» Гросмана, «Вальсу квітів» Блюма, «Кавказьких ескізів» О. Спендіарова, «Хайтарми» Я. Шерфединова. Приміром, 4 жовтня 1935 року відбувся концерт по радіо з творів А. Рефатова («Східна сюїта», «Піонерський марш», «Журавлі», пісні «Давшан», «Червоноармійська», обробки класичних східних мелодій «Шур») за участю названого симфонічного оркестру, який виступав під керівництвом автора. У концерті також взяли участь соліст-скрипаль Г. Аблін і вокальний ансамбль радіокомітету.

Учасниками музичного життя були й інші академічні колективи та організації – концертно-естрадне бюро, музичні ансамблі Кримкіно, творчі колективи Сімферопольського Будинку культури тощо. Зокрема, у 1935 році артисти

Кримрадіокомітету і Концертно-естрадного бюро (керівник Свідерський) підготували до постановки такі оперні вистави: «Тоска» Дж. Пуччині, «Демон» А. Рубінштейна, «Євгеній Онегін» П. Чайковського, «Русалка» О. Даргомижського, які відбулися в Сімферопольському будинку культури і на сцені Кримського держдрамтеатру ²³.

Аналіз кримської преси 1930-х років, однак, засвідчив, що найбурхливіше в зазначений період у регіоні розвивалася художня самодіяльність. Природно, це було зумовлено ще недостатнім рівнем фахового музичного мистецтва в Криму. Водночас така тенденція відповідала тодішнім офіційним урядовим гаслам щодо демократизації мистецтва, найповніше висловленим у тезі «Мистецтво – масам». У 1935 році тут діяло майже 2000 самодіяльних драмгуртків при міських і колгоспних клубах ²⁴. У журналі «Література и искусство Крыма» ²⁵ було надруковано статистику Кримського будинку самодіяльного мистецтва. На його обліку нараховувалося 415 самодіяльних гуртків, у тому числі 126 російських, 47 татарських, 25 німецьких, 16 єврейських драмгуртків, 9 хороших гуртків, 20 духових, 16 струнних, 1 симфонічний оркестр, 3 теа-джаза, 6 оркестрів «чал». З українських аматорських колективів зазначимо вже вищезгадані капелу бандуристів із сімферопольського Українського клубу під керівництвом К. Кобзаря-Лудильника, український аматорський драмхортеатр при клубі ім. Комінтерну м. Ялти. Самодіяльні колективи обов'язково брали участь у концертах, зокрема святкових (у Центральному будинку піонерів та в Будинку культури, різних клубах Сімферополя). Звичайні «буденні» концерти, згідно з газетними повідомленнями, найчастіше відбувалися

²³ [Б. а.]. Оперные спектакли в Симферополе. *Красный Крым*. Симферополь, 1935. 10 апр. С. 4.

²⁴ [Б. а.]. В помощь колхозным драмкружкам. *Красный Крым*. Симферополь, 1935. 4 янв. С. 4.

²⁵ [Б. а.]. Хроника литературы и искусства. С. 149.

у формі виїздів самодіяльних колективів на підприємства й у колгоспи.

Помітне місце в музичному житті Криму мала така поширена на той час форма «звітності» художньої самодіяльності, як її огляди й олімпіади, про що свідчать, зокрема, матеріали газети «Красный Крым»²⁶, у якій містяться повідомлення про подібні місцеві заходи (у Сімферополі, Севастополі, Керчі, Джанкої), що слугували своєрідними відбірковими турами для Всекримської олімпіади. Найрозгорнутіші статті присвячено оглядам й олімпіадам червоноармійської та червонофлотської самодіяльності²⁷, де виступали як колективи (хори, оркестри народних інструментів, джаз-оркестри, танцювальні групи), так і солісти (співаки, інструменталісти, танцівники). Репертуар самодіяльних виконавців був достатньо різноманітним: народні пісні (українські, російські, татарські), класичні твори Ф. Шопена, В.-А. Моцарта, М. Римського-Корсакова, Ф. Шуберта, Ж. Бізе, О. Даргомижського, П. Чайковського, Людвіга ван Бетховена та інших, а також твори радянських композиторів.

Кращих самодіяльних музикантів Криму запрошували навіть у Москву (камиш-бурунських виконавців, які посіли перше місце на Керченській міській олімпіаді художньої самодіяльності, колективи художньої самодіяльності Чорноморського флоту із Севастополя). За А. Лівшицем²⁸, Ансамбль червонофлотської пісні і танцю та хор під керівництвом Кузнецова з Будинку Червоної армії та флоту (Севастополь) уже

²⁶ Див., напр.: [Б. а.]. Колхозная олимпиада; [Б. а.]. Смотр художественной самодеятельности севастопольских клубов. *Красный Крым*. Симферополь, 1935. 17 февр. С. 4.

²⁷ Див.: Архарова М. Три великолепных вечера. *Красный Крым*. Симферополь, 1935. 28 февр. С. 4; Ващенко М. Художественная олимпиада частей Крымской дивизии. *Красный Крым*. Симферополь, 1935. 12 сент. С. 4.

²⁸ Лившиц А. Музыкальная жизнь Севастополя. *Советская музыка*. 1934. № 10. С. 34–45.

з 1931 року виїжджали з концертами в Одесу, Харків, тодішній Дніпропетровськ, Київ.

Панорама концертного життя Криму охоплювала також конкурси, огляди, олімпіади юних талантів. Зазначені заходи стосувалися, головним чином, учнів загальноосвітніх шкіл та учасників клубної самодіяльності. Традиція серйозних професійних конкурсів молодих виконавців, таких, як сучасний «Караманівський», сформувалася в Криму значно пізніше. По-справжньому професійні юні музиканти, такі, як 12-річний скрипаль Л. Фіндель (навчався в музичному технікумі), у 1930-х роках були радше винятком, аніж правилом, адже основними «кузнями» молодих талантів на той час були не спеціалізовані музичні школи (у місцевій пресі вони взагалі не згадані), а самодіяльні гуртки при загальноосвітніх школах і клубах, повідомленнями про які рясніють сторінки газети «Красный Крым»²⁹. Не випадково в журналі «Советская музыка»³⁰ містяться зауваження щодо браку в Криму професійної музичної освіти, особливо початкової. Сучасні дослідники, зокібна Ю. Сугрובה³¹, також вказують на провідне значення в естетичному вихованні молоді Криму в 1920–1930-х роках шкільних гуртків і самодіяльних колективів, у тому числі музичних, хорових та танцювальних.

Поступово в різних сферах музикування виявлялася типологічна тенденція до їх зближення: фольклорних виконавців і колективи запрошували на концерти в центри академічної культури, а формування національної кримськотатарської

²⁹ Див.: [Б. а.]. Театр и музыка. *Красный Крым*. Симферополь, 1935. 1 марта. С. 4; [Б. а.]. Театр и музыка. *Красный Крым*. Симферополь, 1935. 11 окт. С. 4; [Б. а.]. Школьникам – культурный, здоровый отдых. *Красный Крым*. Симферополь, 1935. 9 янв. С. 4; Ходжаш М., Шаповалова К. Самодеятельный кружок в школе. *Красный Крым*. Симферополь, 1935. 11 апр. С. 2.

³⁰ Лившиц А. Музыкальная жизнь Севастополя...

³¹ Сугрובה Ю. Культуротворчість у діалозі традицій і новацій сучасного поліетнічного суспільства України...

композиторської школи, поява національних виконавців із професійною освітою сприяли впровадженню рис академізму у фольклорне середовище. У кількох критичних відгуках тогочасних дослідників музично-концертного життя Криму³² простежуємо відповідну спрямованість на професіоналізацію аматорського музичного виконавства і на підйом його загального рівня. Надалі ця тенденція зміцнювалася. Однак вона була пов'язана не лише зі зростанням фахового рівня музичної культури півострова, але й зі винищенням багатого та різноманітного традиційного етнічного музикування вже із часів війни.

Професійне музично-концертне виконавство Криму в 1930-х роках включало як виступи місцевих колективів, так і гастролі приїжджих музикантів. Гастрольно-концертне життя було тоді не таким інтенсивним, як у дожовтневий період, коли в Ялті виступали С. Рахманінов і Ф. Шаляпін; і в повоєнні десятиліття, коли до Криму почали запрошувати музикантів світового рівня, лауреатів найпрестижніших конкурсів, у тому числі й закордонних музикантів-солістів, диригентів, творчі колективи. Щоправда, у філармонічних концертах у 1930-х роках інколи брали участь найпопулярніші артисти – А. Вертинський, К. Шульженко, Л. Русланова та ін. Проте матеріали газети «Красный Крым» свідчать, що високопрофесійні солісти і творчі колективи в 1930-х роках у Криму гастролювали мало. А. Лівшиц у згаданій вище статті про музичне життя Севастополя (див.: *Лившиц А. Музыкальная жизнь Севастополя. Советская музыка. 1934. № 10. С. 34–45*) зауважив, що гастролери з великих міст, таких, як Москва, Ленінград, Харків, майже не відвідували Севастополь. Приїжджі музиканти, найчастіше низької кваліфікації,

³² Заатов И. Как развивалась крымскотатарская музыкальная культура в республике Крым; Лившиц А. Музыкальная жизнь Севастополя; Лившиц А. Музыкальная жизнь Севастополя. *Советская музыка. 1936. № 10. С. 95–96.*

з'являлися в місті тільки «проїздом на курорт». У зв'язку із цим критик згадував гастролі харківської оперети, Л. Русланової та інших. Проте в Крим запрошували й висококваліфікованих гастролерів з Москви, зосібна скрипаль Полякіна (червень 1934 р.) і солістів Великого театру. З 1935 року на півострові виступав Московський державний вокальний квартет ім. Сафонова. 11 жовтня того ж року відбувся концерт цього колективу в Будинку Червоної армії Сімферополя, далі він прямував до Севастополя та інших міст Криму. Значною культурною подією можна вважати прибуття до Чорноморського флоту 10 вересня того ж року шефської бригади музичного театру ім. В. Немировича-Данченка. Артисти ушлявленого театру здійснили вистави «Травіата» Дж. Верді, «Чіо-Чіо сан» Дж. Пуччині, показали концертну програму. Раніше, на початку січня, у Будинку культури Сімферополя відбулися спектаклі української музичної комедії під керівництвом Н. Кучеренка.

О. Нирко зауважив, що в 1930-х роках у різних містах Криму неодноразово концертували бандуристи. Так, збереглася афіша (надрукована в Москві українською мовою!) від 21 березня 1933 року, яка повідомляє про гастрольну поїздку ансамблю бандуристів Дніпропетровської філармонії по Україні, Криму й Кавказу³³. Дослідник також повідомив про гастролі наприкінці 1930-х років у Кримській державній філармонії (м. Сімферополь) чоловічого тріо бандуристів з Москви (у складі В. Кручі-Луковецького, В. Дизенка, О. Литвиненка)³⁴.

Отже, констатуємо, що концертне життя Криму в 1930-х роках було дуже насичене, інтенсивне та багатогранне, зокрема, і з «етнічного» погляду. Надалі війною і примусовою висилкою низки етносів півострова було перервано законотвірний і внутрішньо зумовлений розвиток музичної культу-

³³ Нирко О. Кобзарство Криму та Кубані... С. 256.

³⁴ Там само. С. 257.

ри Криму, що спричинило фактичне знищення однієї з двох рівноцінних її галузей – традиційної. Протягом другої половини ХХ ст. зростала диспропорція в музичній, у тому числі виконавській, культурі регіону в бік академізму.

Однак у 1930-х роках ще зберігалася багата етнічна панорама традиційного музикування, а отже, свій внесок у процес культурного зростання республіки зробили всі наявні на той момент форми концертного життя – традиційна, аматорська та академічна. Неповторні самобутні локальні особливості розвитку художньої традиції Криму, що почали відроджуватися вже на сучасному етапі, є цікавою та невід'ємною сторінкою, органічно вписаною в загальний контекст становлення української музики, що своєю чергою є невід'ємною складовою світового культурного простору.

Ірина ГОРБУНОВА

ЛУГАНСЬКИЙ ОСЕРЕДОК НАЦІОНАЛЬНОЇ СПІЛКИ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНИ (1990–2000-ті роки)

Українська музика наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. має високі досягнення і надзвичайно різноманітна у своїх проявах: стилістичних напрямках, композиторських техніках, формах, жанрах. Окрім того, цей період ознаменовано появою самобутніх композиторів і композиторських шкіл у кожному окремому регіоні України. Наявність об'єднання композиторів у столиці або регіоні є, безсумнівно, одним з найважливіших чинників професіоналізації музичної культури міста чи регіону загалом. Як зазначила М. Долгіх, «у контексті тенденцій регіональних досліджень процесів культурно-мистецького розвитку вельми актуальним є ґрунтовне опрацювання творчого доробку митців, чия композиторська діяльність розгорталася на теренах краю»¹.

Луганське відділення Національної спілки композиторів України (далі – НСКУ) існує вже доволі тривалий час – більше 20 років. У 1994 році відбулася реорганізація НСКУ: окрім шести територіальних організацій, що існували раніше, було створено ще 12 регіональних осередків, у тому числі Луганське відділення (офіційно зареєстровано 1998 року, згідно рішення правління НСКУ). Його засновниками і першими

¹ Долгіх М. Становлення музичного професіоналізму Єлисаветградщини (1900–1920-ті роки) : дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 2011. С. 129.

членами були Сергій Петрович Турнеєв, який й очолив Луганський осередок НСКУ, а також Євгенія Яківна Михальова і Ганна Григорівна Ковальова.

Від часу створення Луганського відділення НСКУ його члени сформулювали основне завдання своєї діяльності – формування регіональної композиторської школи. Такому рішенню значно посприяло започаткування в місті Луганського державного інституту культури і мистецтв (2002) за спеціальністю «Музичне мистецтво», у якому відкрили й композиторське відділення. Викладання основних фахових дисциплін розпочав С. Турнеєв; його першою випускницею в цьому закладі стала К. Карпенко (2007), яка того ж року вступила до Луганського відділення НСКУ².

За 1994–2014 роки, попри певні труднощі з фінансуванням, Луганський осередок НСКУ зріс із трьох до десяти членів: вісім композиторів (С. Турнеєв, Г. Ковальова, А. Клейн, К. Карпенко, О. Гончарук, О. Харютченко, А. Сташевський, К. Кріпак) і два музикознавці (Є. Михальова, Т. Теремова). Варто наголосити на активній участі композиторів Луганська в міжнародних і всеукраїнських фестивалях сучасної академічної музики (зокрема Міжнародний фестиваль «Kiev Musik Fest»), на їхніх виступах у концертах, на записах ними аудіодисків із власними творами. Так, на базі Луганського відділення НСКУ регулярно проводилися авторські вечори, творчі зустрічі, різноманітні концерти, а також Всеукраїнський фестиваль «Українські композитори – дітям», який Н. Любецька³ оцінила як унікаль-

² Однак зауважимо, що закладання підвалин фахової композиторської освіти в місті почалося набагато раніше: хоча в Луганському музичному училищі ніколи не існувало композиторського відділення, проте був гурток композиції, який досить тривалий період вів Микола Іларіонович Васильченко – учень Б. Лятошинського.

³ Любецька Н. Творчість композиторів Луганщини наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. URL: http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Vpu/Myst/2008_14/statti/Liubecka.pdf.

ний – такий, що не має аналогів в Україні. Важливу духовно-просвітницьку роль у місті та в регіоні відіграє музикознавча й лекторська діяльність Є. Михальової, музично-критичні статті якої поповнюють фонд сучасного українського регіонального музикознавства, і фольклористична діяльність Т. Теремової, вагомий внесок в українську музичну регіоналістику вона здійснює збиранням і вивченням фольклору Луганщини.

Отже, композиторська, музикознавча, фольклористична діяльність членів Луганського відділення НСКУ – досить плідна, активна та різноманітна. Композитори і музикознавці Луганщини є постійними учасниками визначних культурних подій в Україні (таких, як Міжнародний фестиваль «Kiev Musik Fest» тощо), обізнані з новітніми тенденціями загальноукраїнського культуротворчого процесу і своєю чергою збагачують його певними специфічно регіональними досягненнями (наприклад, збірки народних пісень Луганщини, зібрані й видані Т. Теремовою ⁴).

Далі окреслимо творчі портрети деяких композиторів Луганського відділення НСКУ: наведемо короткі біографічні відомості про них, подамо жанрову панораму й визначні стильові риси їхньої творчості, проаналізуємо кілька їхніх творів різних жанрів. Найбільш репрезентативними саме для процесу формування регіональної композиторської школи авторка статті вважає творчість С. Турнеєва й Г. Ковальнової, які є представниками старшої генерації луганських композиторів і засновниками осередку, та К. Карпенко – першої композиторки-фахівчині, вихованої в Луганському державному інституті культури і мистецтв.

Сергій Петрович Турнеєв є фундатором луганської регіональної композиторської школи й одним з найактивніших митців Луганського відділення НСКУ.

⁴ Народні пісні Луганщини : [збірка пісень / упоряд.: Т. Теремова, А. Великандо]. Луганськ: Знання, 2002. 100 с.

Народився 8 квітня 1955 року в м. Лисичанську Ворошиловградської (нині – Луганської) області. Закінчив теоретичне відділення Северодонецького музичного училища (1976), Харківський інститут мистецтв ім. І. П. Котляревського по класу композиції професора В. Борисова (1981). Працював музичним редактором Луганської обласної філармонії (1981–1982), викладачем музично-теоретичних дисциплін Луганського коледжу культури і мистецтв (з 1982 р.). Голова циклової комісії теорії музики коледжу (1991–2001), завідувач навчальною частиною музичного відділення (з 2001 р.). Професор і декан композиторського відділення Луганського державного інституту культури і мистецтв (з 2002 р.). Член Спілки композиторів СРСР (з 1985 р.), НСКУ (з 1991 р.), голова Луганського відділення НСКУ (з 1998 р.). Заслужений діяч мистецтв України (2008).

Жанрове коло творчості С. Турнеєва доволі широке, воно охоплює твори оркестрової музики (Концерт для оркестру, Концерт для гобоя, фагота і малого симфонічного оркестру, Концерт для кларнета і струнного оркестру «Ламентозо» для альту і камерного оркестру, «Waldbua» для труби і камерного оркестру, симфонічна картина «Награвання», Танцювальна сюїта для великого симфонічного оркестру); камерно-інструментальної музики («П'ять рефлексій» для кларнета соло, «Скерцо» і «Три пасторалі» для квінтету духових інструментів, Прелюдії, Варіації, Соната, Дитячий зошит для фортепіано, Пастораль для флейти з фортепіано); музику до театральних вистав («Ніч під Івана Купала», «Сватання на Гончарівці», «Свіччине весілля», «Тарас Бульба» тощо), хори й пісні (обробки українських народних пісень, для жіночого хору – «Вислухай, Боже, блаження мое»; цикл «Дитяча музика» на вірші К. Чуковського і С. Маршака, романси й пісні на слова І. Франка, Б. Грінченка, Л. Лазор, обробки фінських народних пісень для сопрано й фортепіано). Стиль композитора репрезентує вміле поєднання українського фольклору зі класичними традиціями і сучасними техніками.

Музику С. Турнеєва виконували на Республіканському фестивалі симфонічної, хорової та камерної музики «Музичні прем'єри України» (1983), на Республіканських оглядах творчості молодих композиторів (м. Львів, 1985; м. Донецьк, 1987), на ІХ з'їзді композиторів України (1989), на концертах українського міжнародного фестивалю «Kiev Musik Fest» різних років (1993, 1995, 1998, 2000, 2002–2010), а також за межами України: у Польщі, Австрії, Іспанії, Канаді, США; багато творів митця записано на компакт-диски. Серед виконавців музики С. Турнеєва – відомі вітчизняні й зарубіжні виконавці та колективи: оркестр «Київська камерата», професор Московської консерваторії Ю. Тканов (альт), професор Брюссельської консерваторії Х. Швімберг (кларнет).

Творчість С. Турнеєва 2000-х років репрезентована зразками найвизначніших для нього жанрів – камерно-інструментального і симфонічного. Обидва твори – «П'ять рефлексій» для кларнета соло (2007) і Концерт для кларнета й струнного оркестру «У стилі бароко» (2008) – є яскравим прикладом результату творчої співпраці композитора і виконавця, оскільки написані для видатного кларнетиста, професора Брюссельської королівської консерваторії Х. Швімберга та присвячені йому.

У музичному мистецтві ХХІ ст. виконання – це друга іпостась музичного буття, яка то підкоряється творчому задуму, то успішно з ним конкурує, то зливається з ним в одне ціле. Як влучно зауважив Л. Ауер, музика «є мистецтвом віків, проте живе тільки у миттєвому вираженні»⁵. Найяскравіше взаємозв'язок «композитор – виконавець» вимальовується в сольному творі, де автор, утілюючи ідею творчого задуму, враховує стиль і техніку виконання певного музиканта. Так, твір С. Турнеєва для кларнета соло орієнтовано конкретно на гру Х. Швімберга.

⁵ Ауер Л. Violin master works and their interpretation. New York, [1925]. *Серед музикантів* / пер. з англ. Москва : Музыка, 1927. С. 158.

«П'ять рефлексій» – програмний циклічний твір у жанрі сюїти з наскрізною драматургією. Кожна із частин має свою назву (I – «Настрій», II – «Вальс», III – «Пісня», IV – «Рух», V – «Варіації») і структурно замкнена, наближена до тричастинної побудови (за винятком останньої, яка є подвійними варіаціями, наближеними до класичних). Проте автор наголосив, що «П'ять рефлексій» потрібно сприймати і виконувати як один цілісний твір. Усі п'єси тематично з'єднані, але не лейтінтонацією, а радше лейт-ритм-формулою: нота з крапкою, зліговані тріолі або квінтолі, восьма і дві шістнадцятки, завершення фрази ферматою на довгій тривалості. Вона стає формотворчим і драматургічним стрижнем циклу, пронизує п'єси в кульмінаційних моментах розвитку, то в крайніх розділах (чч. 1, 4), то в середині (ч. 2), то в кожній непарній варіації (ч. 5). Винятком є ч. 3 – ліричний центр сюїти, яка побудована на фольклорному матеріалі – інтонаціях давніх іудейських мелодій. Важливим принципом драматургічної будови циклу також є контраст (образний, темповий, тематичний, жанровий) між частинами.

З виконавського погляду, кожна частина сюїти – достатньо віртуозна, технічно складна. Провідною композиторською технікою (або ж творчою манерою) в опусі є вільна атональність⁶, яка в одних випадках тяжіє до сонористики

⁶ Зазначимо, що дослідники композиторських технік новітнього часу, зокрема Ц. Когоутек [див.: Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва : Музыка, 1976. 358 с.], акцентують насамперед деструктивну природу атональності: з власне назви цього явища випливає повний розрив із класичними тональними нормами, свобода від будь-якої організації, від ієрархічних співвідношень (тонального центру, логіки ладо-функціональних тяжінь, усталеної структури співзвуч тощо). Будь-який елемент музики (звук чи співзвуччя) є самостійним і рівноправним з іншими. Зокрема, для атональної техніки властива емансипація дисонансу. В умовах руйнації функціональної складової музики на перший план виступають фонічні (індивідуально-висотні, темброво-дина-

(у кульмінації середнього розділу ч. 1, кодї ч. 4), а в інших уподібнена до ладо-тональної організації музичного матеріалу (у ч. 3, тричастинна структура якої набуває рис куплетної варіаційності, а тематичне зерно на початку кожного «куплета» чітко окреслює звуки висхідного $t\ 6/4$ у трьох різних тональностях – *a-moll, cis-moll, b-moll*).

За змістом і композиційно-драматургічними особливостями цикл «П'ять рефлексій» радше наближений до програмної романтичної сюїти, аніж до старовинної танцювальної. На підтвердження цього свідчать типово романтичні програмні назви більшості частин («Настрій», «Вальс», «Пісня») і власне ідея «рефлексій», значною мірою характерна для романтичного світосприйняття, а також наявність наскрізної теми (або, у даному разі, лейт-ритм-формули), яка об'єднує цикл. Загалом цей опус, якщо не за музичною мовою, то за образно-смысловим контекстом, можна віднести до стильового напрямку неоромантизму. Окрім того, простежуємо певні необарокові тенденції, оскільки ідею циклу для сольного мелодійного інструмента впроваджують до деяких барокових жанрів, скажімо, до сонат Й.-С. Баха для скрипки соло. Проте є приклади подібних циклів і в романтичній музиці, такі, як «24 скрипкові каприси» Паганіні. Нарешті, відзначимо у творі елемент неофольклоризму (втілення іудейських народнопісенних інтонацій у ч. 3).

Концерт для кларнета й струнного оркестру «У стилі бароко», як і «П'ять рефлексій», С. Турнеєв написав для Х. Швімберга.

У творчості українських композиторів межі двох тисячоліть стильові тенденції необароко ⁷ представлені в різних

мічні) характеристики звуків і співзвуч. Отже, атональність – не організована система, тому її не можна з повним правом назвати композиторською технікою, а радше певною творчою манерою.

⁷ Поняття музичного необароко ще в 1950-х роках увели до наукового обігу, зокрема, К. Вернер, К. Лаукс та М. Слонимський.

іпостасях: починаючи від назви і закінчуючи сферою семантики. Так, в опусі С. Турнеєва типологія жанру сольного концерту, що виник за доби становлення віртуозного концертного стилю, виявлена насамперед у структурі й партитурній вертикалі, представлений сольним кларнетом і струнним оркестром. Також композитор дотримується традиційної для барокового (і класичного) сольного концерту тричастинної структури, де на зміну радісному тону першої частини приходить споглядальна лірика *Adagio*, а завершується цикл народно-жанровим фіналом. До необарокових стильових рис належать і досить різноманітні поліфонічні прийоми, що пронизують усю фактуру твору: у ч. 1 – імітація (т. 17), канон (т. 33), канонічна імітація (т. 89), стрети (тт. 141–147); у ч. 2 – нескінченний канон (цц. 5, 6, 8); у фіналі – форма подвійної фуги з різними варіантами контрапунктних поєднань тем у прямому й оберненому вигляді, з віртуозними пасажами соліста в інтермедіях. Чергування гомофонно-гармонічної і поліфонічної фактури асоціюються з концертами А. Вівальді, Й.-С. Баха, Г.-Ф. Генделя.

Водночас С. Турнеєв висловлюється сучасною музичною мовою із застосуванням таких композиторських технік: 12-тонової системи (у ч. 2), політональності, поліфункціональних вертикалей, «поліфонії пластів» (у фіналі). До того ж у концерті з усією визначеністю виявляється кореляція необарокових елементів з неофольклорними, що є характерною рисою стилю композитора. Уже початкова тема-теза першої частини, що

В Україні, у 1990-х роках, цей термін першим ужив І. Юдкін [див.: Юдкін І. Небароко Стравинського та його сучасників. *Стравинський та Україна* : матеріали міжнар. конференції. Київ : ІМФЕ, 1996. С. 102–107]. Однак і досі в деяких фундаментальних вітчизняних дослідженнях, зокрема в новій «Українській музичній енциклопедії», небароко не вирізняють як окремий неостиль, а розглядають у межах стилістичного напрямку неокласицизму, оскільки музикознавці вважають небароко спорідненим і навіть майже ідентичним останньому.

виконує роль рефрену (форма частини рондоподібна), виявляє свою спорідненість із українськими народними танцями, завдяки викладенню партій соліста, скрипок й альтів у синхронному ритмі на тлі волинкових басових квінт віолончелей і контрабасів, використанню міксолідійського ладу. Образній сфері цієї теми близькі обидві теми подвійної fugи фіналу, де поліфонічне різноголосся, гумористичні ефекти, прийоми ритмічної димінуїції створюють атмосферу народного свята. Додамо також, що С. Турнеєв широко застосовує в концерті варіантність, яскраву орнаментику передовсім у партії соліста, що є репрезентантом як типово фольклорних прийомів розвитку музичного матеріалу, так і барокового концертного стилю.

Загалом можна констатувати, що Концерт для кларнета і струнного оркестру «У стилі бароко» С. Турнеєва є сміливим зверненням митця ХХІ ст. до традицій бароко в поєднанні зі стильовими тенденціями неофольклоризму і зі сучасними композиторськими техніками.

Ганна Григорівна Ковальова (разом із С. Турнеєвим) стала засновницею Луганського відділення НСКУ.

Народилася 27 лютого 1964 року в м. Луганську. Закінчила теоретичний відділ Луганського музичного училища (клас Н. Васильченка, 1983), Ростовський музично-педагогічний інститут по класу композиції (у професора Л. Клиничева, 1988). Працювала викладачкою теоретичних дисциплін у ДШМ м. Ростова-на-Дону (1987–1991), на музичному факультеті (нині – Інститут культури і мистецтв) Луганського педінституту ім. Т. Шевченка (з 1991 р.), завідувачкою музичної частини Луганського театру ляльок (з 1991 р.). Член НСКУ (з 1994 р.), Всеукраїнської музичної спілки (з 2005 р.).

Творчість Г. Ковальової представлена різними жанрами: фортепіанним (фантазія «Острів Валаам», Соната, транскрипції на українські теми, цикли «24 прелюдії», «3 прелюдії у джазовому стилі»), органним (*Credo*), камерно-інструментальним (Концертно для флейти, кларнета і фортепіано,

струнний квартет, варіації для скрипки і фортепіано, «Фієста» для фагота і фортепіано), симфонічним (сюїта «Фрески за Феофаном Греком», концерт для кларнета з оркестром, симфонічні поеми «Сказ про Сергія» і «Мідної гори господарка»), музично-театральним (опера-казка «Леснянка і Квітень»). Провідне місце у творчості композиторки посідають вокальні й хорові жанри (майже 150 пісень і романсів на вірші А. Фета, Ф. Тютчева, Л. Лазор та ін., вокальний цикл «Тут жив та вмер...» на вірші О. Твардовського, понад 2000 естрадних пісень, обробки російських, українських та польських народних пісень, хори *a capella* для змішаного складу, дитячі хори, кантата «Душа зберігає» на слова М. Рубцова, хоровий концерт на слова А. Фета). Для стилю Г. Ковальової значною мірою властиве прагнення до концертності, до розвинених, наскрізних форм, органічне поєднання тонально-гармонічного мислення, опори на традиції класицизму і романтизму із сучасними засобами музичної виразності.

Г. Ковальова брала участь у семи міжнародних фестивалях «Kiev Musik Fest» (1999–2010), її музика багаторазово звучала на пленумах донецької організації НСКУ. Твори композиторки з успіхом виконували провідні колективами м. Луганська, зокрема струнним квартетом і симфонічним оркестром філармонії, хором «Благовіст», а також відомими зарубіжними музикантами, такими, як Х. Швімберг (кларнет, Королівська консерваторія, м. Брюсель), А. Чуриков (флейта, Відень, грає з оркестром В. Співакова). Твори для органа Г. Ковальової звучали в Росії, Білорусі, Австрії; обробки українських народних пісень увійшли до репертуару хорової капели «Думка».

Далі проаналізуємо зразки хорового і камерно-вокального жанрів як найбільш репрезентативні для творчості Г. Ковальової, а саме: Три хори на вірші Л. Лазор (2009) і романс «Холодное утро» на вірші А. Мігуліна (1994).

«Пресвята Трійця», «Різдво Христове», «Гімн Богу-Всержителю» для жіночого хору на вірші луганської поетеси

Л. Лазор є зразком індивідуального переломлення усталених століттями характерних ознак культової хорової музики у творчості сучасної української композиторки. За авторським задумом, Три хори на вірші Л. Лазор є триптихом на релігійну християнську тематику: хоча кожен хор, написаний у цілком завершеній куплетно-варіаційній формі (кожний куплет якої побудований за типом «заспів – приспів»), може існувати (і його виконують) самостійно, проте він є логічним продовженням попереднього й одночасно контрастує з ним. У загальній структурі циклу простежуємо репризну тричастинну форму з контрастною серединою. Перший і третій хори написані в мажорних тональностях (*Des-dur* і *C-dur*), які подібні за тематизмом, загальним настроєм та гімнічним характером музики. Другий хор, написаний у *g-moll* з використанням альтерованих ладів, ладів народної музики та зі класичним завершенням в однойменному *G-dur*, виступає контрастною серединою.

Загалом триптих написаний у достатньо традиційній тональній техніці композиції. В I частині Г. Ковальова використала елементи хроматизації основної тональності, які найбільш наочні у другому розділі заспіву кожного з трьох куплетів. У II частині, окрім хроматизації (*g-moll* з підвищеним IV щаблем і *B-dur* зі зниженими II і VII у першому заспіві, розщеплений субдомінантовий тон у другому, *G-dur* зі зниженим VII і підвищеними I і V щаблями у приспіві), композиторка активно застосувала елементи модальної техніки (наприкінці першого заспіву до IV підвищеного щабля в темі приєднуються фрігійський і дорійський щаблі в підголоску альтів)⁸, а також терпкі поліфункціональні квартові співзвуччя у приспіві.

⁸ Така техніка, на думку авторки розвідки, споріднена з технікою «полімодальності», що її вживає, наприклад, Б. Барток у деяких номерах «Мікрокосмосу»: за наявності єдиного тонічного устою (у межах однієї тональності) комбінуються або нашаровуються ознаки кількох різних ладових модусів.

Нарешті, фінал витриманий у техніці мажоро-мінору – як од-нойменного, так і паралельного: у межах основної тональнос-ті *C-dur* застосовані *As-dur*, *Des-dur*, *E-dur*

З погляду стильової належності, сучасний твір хорової культової музики, яким є триптих Г. Ковальової на вірші Л. Лазор, насамперед доцільно розглядати в контексті тен-денцій необароко. Так, тематизм фінального хору, про що зазначила авторка, спирається на інтонації знаменного роз-співу (у заспіві) і канта ⁹ (у приспіві), з перевагою діатоніки в ладовій організації. Фактура у всіх, трьох, частинах гомо-фонно-поліфонічна, характерна як для західноєвропейської барокової хорової музики, так і для вітчизняного партесного

⁹ Зазначимо, що традиції багатоголосної обробки знаменного розспіву здавна існують у культовій українській і російській му-зиці. Так, партесні композиції доби бароко включають не лише оригінальні авторські твори, наприклад, партесні концерти, але й обробки знаменного розспіву. Раніші форми церковного багато-голосся – строчний, демественний спів – також засновані на зна-менному розспіві. Як зазначив І. Гарднер [див.: Гарднер И. Бого-служебное пение Русской Православной церкви: история. Москва : Московская духовная академия, 1998. Т. 2. 640 с.], надалі багато-голосні обробки знаменного розспіву здійснювали композитори «нової московської школи» (межа XIX–XX ст.): А. Кастальський, П. Чесноков, А. Гречанінов та інші. Причём, на відміну від компо-зиторів Придворної співацької капели того ж періоду (нова пет-ербурзька школа), які гармонізували знаменний розспів строго в 4-голосній гомофонній фактурі, і за правилами класичної за-хідноєвропейської гармонії, московські композитори намагалися зберегти автентичність першоджерела. Обробки останніх характе-ризують переважання діатоніки, вільне голосоведіння, гомофонно-поліфонічна фактура з мінливим складом голосів, використанням паралельних квінт й унісонів, елементів імітацій, підголосків тощо. Вони ж вводили в ці обробки принцип кантового церковного спі-ву – триголосся з терцевою второю у верхніх голосах і з функціо-нальним басом. В Україні кантовий принцип наявний у Києво-Пе-черському розспіві (XVII–XVIII ст.).

концерту. Здебільшого гомофонні й поліфонічні фрагменти чергуються, однак є епізоди одночасного нашарування поліфонічного і гомофонного пластів: скажімо, у I частині другий розділ третього куплета є накладанням поліфонічного переплетіння трьох сольних сопрано на хроматичну акордову послідовність альтів з педалями в «басі» (з т. 73).

Окрім того, Г. Ковальова підкреслює застосування російських народнопісенних інтонацій у I частині триптиха, а II частина, за свідченням композиторки, у тематичному сенсі є стилізацією єврейських фольклорних наспівів. Указані інтонаційні витоки, використання деяких типово фольклорних прийомів викладення матеріалу (квінтовий бурдон у II частині – тонічний у першому заспіві, субдомінантовий у другому) свідчать про наявність у творі також стильових рис неофольклоризму.

Романс «Холодное утро» є прикладом утілення інтимної психологічної лірики в камерно-вокальній творчості Г. Ковальової. Деякі вокальні опуси композиторки періоду 1990-х років демонструють її захопленість віршами сучасних поетів. Так, романс «Холодное утро» для мецо-сопрано і фортепіано написаний на слова А. Мігуліна. Поетичний текст із двох строф (катренів) малює картину холодного вересневого ранку, яка є не стільки образом природи, скільки образом холоду і самотності, болю і розчарування, що є дуже типовим для естетики романтизму. Композиторка вносить у структуру вірша свої корективи: романс написано в наскрізній формі з куплетно-варіаційними рисами. Так, усередині строф спостерігаємо тенденцію до наскрізного прочитання тексту з помітним оновленням мелодики: скажімо, у першій строфі діатонічна декламаційна тема вокальної партії спочатку майже речитативна на тонічному звуці «сі», далі мелодія поступово розгортається в діапазоні до октави в момент першої кульмінації. Варіантність проявляється через «підхват, що продовжує»: друга строфа виникає в момент кульмінації першої, як

її варіант (тт. 11–12), межу розділів підкреслює зміна тональностей (з *h-moll* на *e-moll*).

З перших нот звучання вокальної партії, і до останнього такту, твір безперервно пронизує остинатна тріольна ритмічна пульсація вісімками, у неквапливому темпі, у розмірі 4/4. Спочатку її викладено тільки у вокальній партії, надалі вона проникає і в партію фортепіано. У романсі цей «ритм серцебиття» несе як формотворчу функцію, так і роль психологічного підтексту, семантичне навантаження, забарвлюючи образно-емоційний стрій твору від світлої печалі, елегійних роздумів до тяжких передчуттів, невтішного горя і трагедії. Завершеності наскрізній структурі твору надає тематичне обрамлення: тема фортепіанного завершення (тт. 22–24) є динамізованим варіантом теми вступу (тт. 1–2), побудованій на «хрестоподібній» інтонації із 4-х звуків. Драматургія романсу – хвильового типу: розвиток теми в кожній строфі досягає кульмінації, друга перевищує першу; динамічне наростання у другій строфі створене передовсім завдяки безперервному звучанню органного пункту в тріольному ритмі.

За висловом композиторки, твір написано в техніці розширеної тональності. Причём у першій строфі строго діатонічна вокальна мелодія накладена на хроматичні акорди фортепіанної партії, у другій строфі хроматизми проникають і в вокальну партію. Гармонію романсу збагачено оригінальними «авторськими» акордовими співзвуччями секундових, терцево-квартових і квартово-квінтових структур, часто розміщеними у крайніх регістрах фортепіано. Скажімо, вже у фортепіанному вступі на тлі порожньої квінти в басі чергуються квартово-квінтові співзвуччя у верхньому регістрі (відстань між правою і лівою руками становить три октави), створивши образ нескінченної порожнечі.

Загальний характер романсу «Холодное утро», психологізація образу природи, поєднання традиційної тональної організації музичного матеріалу зі складною гармонією і гнучкою

формою, використання варіантного розвитку однієї вихідної інтонації та кресцендууючої хвильової драматургії дозволяють віднести цей опус до стильового напрямку неоромантизму. Власне Г. Ковальова засвідчила, що спирається на традиції російського романсу кінця XIX – початку XX ст.

Катерина Іванівна Карпенко є представницею молодшої генерації луганської композиторської школи. Її ж можна назвати першою «суто луганською» професійною композиторкою, оскільки вона стала першою випускницею композиторського відділення Луганського державного інституту культури і мистецтв.

Народилася 2 грудня 1974 року в м. Ворошиловграді (нині – м. Луганськ). Закінчила теоретичний відділ Луганського музичного училища (клас Г. Васильченка, 1994), Луганський державний інститут культури і мистецтв по класу композиції (у професора С. Турнеєва, 2007). Захистила магістерську роботу в ЛДІКМ (2012). Працює композитором Луганського обласного театру ляльок (з 2004 р.). Член Луганського відділення НСКУ (з 2007).

Творчий доробок молодшої композиторки достатньо об'ємний і різножанровий. Він охоплює оркестрові твори (шість симфоній: три – для великого симфонічного оркестру, два – для камерного, один – для фортепіано і струнних; два концерти – для скрипки з оркестром і для альту з оркестром), камерно-інструментальну музику (два квартети, камерна симфонія, «Візерунки на воді» для кларнета і струнного оркестру), твори для мішаного хору («Псалми Давида», «Богородице Діво, радуйся», хори на вірші Д. Павличка, Л. Костенко, М. Боссе, хор на авторський текст «На межі вічності»), сценічну музику (одноактний балет «Рожеве і червоне» на лібрето автора, музика до вистав «Синій птах», «Лісова пісня», «Лагідна», «Чарівна криниця» тощо). Стильові вподобання К. Карпенко варіюють від неокласицистських і неофольклористичних тенденцій («Український квартет» № 1 класичної

4-частинної структури) до авангардизму (Симфонія № 6 зі світловими ефектами й елементами театралізації). Її творчість багатогранна за композиторськими техніками, серед яких переважає атональність.

З 2008 року К. Карпенко є щорічною учасницею фестивалю «Kiev Musik Fest» у рамках хорових концертів. Твори композиторки виконували хори «Чернігів» і «Благовіст», а хор ім. Верьовки придбав один з її опусів для свого репертуару. Камерно-інструментальні твори (зокрема «Візерунки на воді») виконував Національний ансамбль солістів «Київська камерата». Гастрольні спектаклі з музикою К. Карпенко йшли в театрах Львова, Донецька, Черкас.

Творчість К. Карпенко 2000-х років репрезентована жанром, який не представлений у доробку С. Турнеєва і Г. Ковальнової – балетом («Рожеве і червоне», 2007), а також вокальною Симфонією № 1 «Упокорення» (2004), яку Н. Любецька¹⁰ вважає найбільш оригінальним опусом композиторки.

Балет «Рожеве і червоне» – це дипломна робота по закінченню навчання в Луганському державному інституті культури та мистецтв за спеціалізацією «Композиція». В основу лібрето балету покладено авторський сюжет – розповідь про внутрішній світ людини, яка дорослішає. Філософський зміст твору розкриває етапи духовного самопізнання, самовдосконалення: від «рожевих» ілюзій і розчарування в дійсності до намагання усвідомити «червоні крапки», тобто до недосконалості об'єктивної реальності – до катарсису, прийняття світу таким, який він є. Відповідно драматургію балету побудовано на наскрізному розвитку конфлікту двох образних й інтонаційних сфер: внутрішнього світу ілюзій, мрій («сфера рожевого») і зовнішнього світу об'єктивної реальності («сфера червоного»).

За структурою спектакль одноактний, усі – 15 – номери балету йдуть один за одним без перерви, створюючи багато-

¹⁰ Любецька Н. Творчість композиторів Луганщини наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст.

частинну контрастну форму безрепризного типу. За етапами драматургічного розвитку її можна поділити на певні блоки: пролог (№ 1–2) – експозиція суб'єктивної образної сфери, перший мініцикл (№ 3–5) – експозиція об'єктивної образної сфери і зав'язка конфлікту, другий (№ 6–8) – розвиток конфлікту з генеральною кульмінацією образів зовнішнього світу, третій (№ 9–11) і четвертий (№ 12–14) – подальший розвиток конфлікту і розв'язка, епілог (№ 15) – зняття конфлікту через катарсис, тиха кульмінація твору. Кожен мініцикл має свою логіку розвитку, в якому є внутрішній підйом, місцева кульмінація та спад, тобто наявний «хвильовий» тип драматургії. К. Карпенко зауважила на єдиній загальній хвилі розвитку з поступовим драматургічним і динамічним наростанням, кульмінацією в центрі (№ 8) і, знову-таки, поступовим спадом. Відповідно до цього композиторка умовно охарактеризувала загальну композицію балету як двочастинну.

Музична мова твору є достатньо сучасною. В її основі, за авторкою твору, – композиторська техніка мікротематизму¹¹.

¹¹ Техніка мікротематизму є порівняно новою (так, у монографії Ц. Когоутека [див.: Техника композиции в музыке XX века.] її не описано), сутність її чітко не визначено. Першими з музикознавців термін «мікротематизм» ужили, майже одночасно, К. Ручьєвська [див.: Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Ленинград : Музыка, 1977. 160 с.] і В. Валькова [див.: Валькова В. К вопросу о понятии «музыкальная тема». *Музыкальное искусство и наука*. Москва, 1978. Вып. 3. С. 168–190]. Це явище розглянуте і в достатньо новому посібнику В. Холопової [див.: Холопова В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. Санкт-Петербург : Лань, 2002. 368 с.]. Близьким за значенням є термін «розосереджений тематизм», запропонований В. Бобровським [див.: Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1978. 332 с.]. Низка сучасних російських і українських музикознавців – Н. Сарафанникова [див.: Сарафанникова Н. Р. S. о микротематизме. *Музыкальная академия*. Москва, 2009. № 4. С. 146–149], А. Ляхович [див.: Ляхович А. Символика в произведениях позднего

Окрім того, у неї наявні елементи сонористичної техніки, алеторики (особливо в кульмінаційних моментах, при ущільненні оркестрової тканини) та техніки пуантилізму (в епізодах із прозорою фактурою).

Так, техніку мікротематизму з характерними для неї прийомами розвитку музичного матеріалу доволі наочно продемонстровано в № 4 «Відлік часу» і № 5 «Танець думок», де експонується і розвивається образ реального світу («сфера червоного»). У № 4 основну мікротему викладено у вигляді *ostinato*, яке зображує невпинний хід годинника, причому остинатні фігури поступово нашаровуються, аж до створення сонорної плями *tutti* наприкінці номера. Щодо № 5, то основні мікроінтонації тут розосереджені пуантилістично в різних партіях оркестру, й нашарування їх, знову-таки, призводить до сонорної плями *tutti*, яка знаменує першу кульмінацію твору.

періода творчества С. Рахманінова : дисс. ... канд. искусствоведения. Киев, 2012. 239 с.] та інші використовують поняття мікротематизму в основному для дослідження функціонування тем-символів у пізніх творах С. Рахманінова. В. Валькова запропонувала застосувати поняття «мікротема» і «розосереджена тема» для аналізу творів більш сучасних композиторів, таких, як В. Лютославський, А. Пярт, Б. Тищенко та інші. Варто зауважити, що й досі в музикознавчій літературі мікротематизм розглядають радше в контексті тематизму, аніж композиторської техніки. На погляд авторки розвідки, мікротематизм як композиторська техніка передбачає побудову музичної композиції не на розвиненому тематизмі, а на «мікротемах», інтонаційних «зернах» тем, окремих мотивах і навіть інтервалах. Їхній розвиток відбувається зазвичай за принципами варіантності і зчеплення, характерні поступові нашарування мікроінтонацій у багатьох партіях оркестру чи хору, часто розділених на численні *divizi*, аж до створення звукових «плям». Отже, техніка мікротематизму певним чином межує з техніками пуантилізму і сонористики. У вітчизняній музиці техніку мікротематизму можна спостерігати, приміром, у хорових творах В. Польової, І. Алексійчук.

У № 2 «Непорочний мотив» і № 9 «Мить крізь затемнення», які належать до «сфери рожевого» (світ ілюзій), більш наявний пуантилістичний елемент. Так, у № 2 варіантне розгортання основної мікротеми впродовж перших п'яти тактів відбувається тільки у кларнета соло, надалі тематичне «зерно» розосереджене по партіях інших дерев'яно-духових інструментів і проведене пуантилістично. У № 9, за наявності достатньо цільної, розвиненої основної мелодії у скрипки соло, її обрамлюють пуантилістичні підголоски арфи, челести, дзвіночків, вібрафона.

Сонористичну техніку в майже чистому вигляді демонструє № 7 «Рух і надрух»: на перший план виходить фоновий елемент у вигляді репетиційних фігурацій у різних інструментів, нашарування яких створює суцільний сонорний пласт; тематичного рельєфу (мікроінтонацій) майже немає. У кульмінаційному, зі щільною тутійною фактурою, № 8 «Перехрест навиворіт», де відбувається остаточний крах ілюзій і торжество реальності, основною також є сонорна техніка, з додатком алеаторного елемента (довільне подовження кластерних співзвуч у партіях струнних) у момент найвищої напруги¹².

Загалом у даному творі композиторка найчастіше вдається до комбінованої техніки. Так, у № 1 «Ниточкою ранку», що експонує образ мрій, ілюзій (образну сферу «рожевого»), поєднані сонорна і пуантилістична техніки «по вертикалі»: роль сонорної тембрової колористичної «плями» виконує

¹² Показово, що низка дослідників вважають правомірними певні кореляції сонорної й алеаторної технік. Так, Ц. Когоутек [див.: Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века.] розглядає «музику тембрів» (сонористику) у зв'язку з алеаторикою, оскільки в музичних творах вони часто-густо поєднуються, взаємно переплітаються, впливають одна на одну. К. Ручьєвська [див.: Ручьевская Е. Функции музыкальной темы.] зазначає, що в сонорній техніці з провідного значення тембру впливає імпровізаційна свобода звуковисотної і ритмічної організації музики, що, як відомо, є основним показником алеаторної техніки.

фонової супровід струнної групи; фактурний пласт рельєфу починається з достатньо оформленої ліричної фрази флейти, яку потім імітує кларнет, а з т. 12 вона розпорошується на окремі мотиви (мікротеми), що пуантилістично проведені в різних інструментів дерев'яної групи. Навпаки, у № 13 «Не лілеї, а душі» спостерігаємо чергування пуантилістичної і сонористичної технік у «горизонтальному» вимірі фактури: пуантилістично викладені мікроінтонації проростають одна з одної та нашаровуються до створення сонорної плями в партіях дерев'яно-духової групи, на тлі прозорого гармонічного супроводу скрипок і альтів; потім рельєф і фон міняються місцями. Цікавим є синтез пуантилізму і сонористики¹³ в кількох номерах (№ 3, № 12, № 14), де в певних випадках мікротему викладено хоча й почергово, «пуантилістично» в різних пластах фактури, проте багатоголосо, у кількох або й усіх інструментів однієї групи, тобто у вигляді сонорної плями.

Отже, у творі використано низку сучасних композиторських технік – мікротематизм, пуантилізм, сонористика, алеторика – у різноманітних комбінаціях і в межах єдиної творчої манери вільної атональності. Відтак, за музичною мовою, балет правомірно вважати стильовим напрямком авангардизму або модернізму, тим паче, що К. Карпенко вказала на «авангардний напрямок» власних творчих пошуків упродовж 2000-х років. Однак загальна концепція вистави у прямолінійному, ба навіть дещо наївному, романтичному ключі (зіткнення мрії з реальністю, втішення в молитві, у сфері Боже-ственного) указує також на ознаки стилю неоромантизму¹⁴.

¹³ Цікаво, що Ц. Когоутек, визначивши «музику тембрів» як своєрідну «заперечувальну реакцію» на пуантилізм, водночас зауважив, що «компактне звукове ціле можна створити і в пуантилістичний спосіб» [див.: Когоутек Ц. Техніка композиції в музиці ХХ века. С. 236].

¹⁴ Зазначимо, що в новій Українській музичній енциклопедії [Ржевська М. Модернізм. *Українська музична енциклопедія*. Київ :

Вокальна Симфонія № 1 «Упокорення» – студентський опус К. Карпенко, написана у класі професора Луганської державної академії культури та мистецтв С. Турнеєва. За Н. Любецькою¹⁵, це великий симфонічний цикл сакрального змісту з основною ідеєю духовного просвітлення. К. Карпенко не цитує канонічних біблійних текстів, а пише власний текст, основна ідея якого – усі прагнення людини мають бути спрямовані на покаяння, аби заслужити життя вічне на Небі.

Симфонія написана для парного складу великого симфонічного оркестру, соліста-вокаліста (сопрано) і соліста-читця (бас). Основою сюжету є грандіозний діалог між Богом (Великим Оком) і людською Душею, який розгортається як наскрізна ідея твору. Відповідно до цього драматургія циклу, за свідченням композиторки, побудована на розвиткові двох лейтмотивів – темі Душі і темі Бога. Перша є декламаційною вокальною мелодією (партія сопрано), а друга – оркестрова, побудована на низхідному «хрестовому» мотиві, викладена здебільшого в щільній хоральній фактурі, передує вступу партії читця-баса, який уособлює образ Великого Ока (чи то Глас Божий), або ж супроводжує її. Обидві теми експоновані

ІМФЕ, 2011. Т. 3. С. 447–450; Сюта Б. Авангардизм. *Українська музична енциклопедія*. Київ : ІМФЕ, 2006. Т. 1. С. 20–21] авангардизм і модернізм визначені як комплексні стильові напрямки, до яких входять різноманітні стильові течії, творчі манери, композиторські техніки тощо. Так, до авангардизму зараховано техніки пуантилізму, сонористики, алеаторики; до модернізму – низку стильових напрямків ХХ ст., зокрема неостилі (наприклад, неоромантизм), а також й авангардизм із його стильовими напрямками (футуризм, примітивізм, сюрреалізм тощо). Отже, вищеозвучені явища корелюються між собою, а найбільш узагальненим є модернізм, що, на відміну від авангардизму, не заперечує попередніх традицій, а культивує повагу до них, оновлення, узагальнення попереднього досвіду, навіть і у формі ретроспекції.

¹⁵ Любецька Н. Творчість композиторів Луганщини наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст.

в I частині, а от у II частині, яка в циклі виконує роль драматичного скерцо, вони вступають у конфлікт. Надалі, після повільної лірико-філософської III частини, яка цілком є монологом-роздумом Душі, партії досягають інтонаційного синтезу в останніх двох частинах – фіналах циклу, що символізує розчинення Душі в Божественному.

Отже, структура циклу – п'ятичастинна, але оскільки всі частини аналізують як стадії загального драматургічного розвитку (такий принцип формоутворення В. Задерацький назвав «континуальною еволюційністю»), і виконуються *attacca*, то є підстави сприймати твір як єдину велику одночастинну побудову поемного типу. Структури окремих частин є доволі завершеними і різноманітними: тричастинна однотемна (III ч.), тричастинна з контрастною серединою і синтетичною репризою (I ч.), двочастинна безрепризна (II ч.), контрастно-складова із 4-х розділів (IV ч.), вільна наскрізна (V ч.). Серед частин симфонії немає жодного сонатного *allegro*, але загальна структура циклу виявляє обриси двох контрастних партій (ГП і ПП) і трьох основних розділів сонатної форми – експозиції (I ч.), розробки (II–III ч.) та синтетичної репризи (IV–V ч.).

Щодо застосованих у творі композиторських технік, то авторка підкреслює насамперед викладення музичного матеріалу в манері вільної атональності, постійне чергування колористичних гармоній, не пов'язаних з будь-яким тональним центром. Окрім того, в окремих епізодах застосовані пуантилістичні підголоски до теми Душі (I ч., з т. 21; III ч., основний розділ), а також «поліфонія пластів» (IV ч., другий розділ: гармонічний і підголосковий пласти імітують один одного в дерев'яній і струнній групах, далі розвиток фонові фігурації переростає в мелодію струнних і дерев'яно-духових, яка є інтонаційним синтезом тем Душі і Бога, створює щільний пласт і переплітається з темою сопрано за принципом контрастної поліфонії).

Таким чином, у Симфонії № 1 «Упокорення» К. Карпенко певні авангардні ознаки музичної мови поєднані з індивідуальним переосмисленням класичної будови симфонічного циклу (наявність контрасту двох партій у I частині, рискерцо, повільної частини, фіналу в подальших частинах) і романтичних нововведень до нього (наскрізна поємна структура, драматургія, побудована на системі лейтмотивів). Констатуємо наявність у цьому творі й ознак кількох стильових напрямків: авангардизму, неокласицизму, неоромантизму.

Отже, Луганський регіональний композиторський осередок є доволі молодим, однак професійним, повністю сформованим, знаним в Україні та за її межами. Його особливістю вважаємо те, що він не формувався на базі місцевої консерваторії і вже усталеної композиторської школи (як територіальні композиторські організації – Київська, Харківська тощо), а, навпаки, створення відділення НСКУ в місті стимулювало формування професійної композиторської освіти і композиторської школи. Зазначимо, що станом на кінець 2000-х років Луганська композиторська школа вже є «школою» в повному розумінні цього слова і зі спадкоємністю поколінь: сформувалася наймолодша композиторська генерація з учнів голови відділення С. Турнеєва і вихованців місцевого мистецького вищого навчального закладу. За слушною думкою Н. Любецької¹⁶, оскільки митці-луганчани є вихованцями різних композиторських шкіл – харківської, донецької, ростовської та, останнім часом, власне луганської, то спільний «творчий багаж» осередку постав на основі традицій цих шкіл, він узагальнює та синтезує їх.

Творчість членів Луганської регіональної композиторської організації цілком перебуває на рівні найсучасніших вітчизняних і світових композиторських тенденцій (стильових, жанрових, мовних тощо). Про це свідчить визнання луган-

¹⁶ Любецька Н. Творчість композиторів Луганщини наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст.

ських композиторів на престижних музичних фестивалях, виконання їхніх творів провідними музикантами України і зарубіжжя, у тому числі й за кордоном. Безсумнівно, музична мова композиторів старшого покоління (Г. Ковальова) є більш традиційною, творчі пошуки молодих (К. Карпенко) бувають спрямовані до авангарду, однак подібна різноманітність в умовах сучасного плюралізму музичних стилів і композиторських технік є природною.

Таким чином, у 1990–2000-х роках у професійній музичній культурі Луганщини цілком виокремилась як її самостійний і значущий вид галузь композиторської творчості.

Ірина СІКОРСЬКА

ІВАН КАРАБИЦЬ – ГРЕК ІЗ ШАХТАРСЬКИМ КОРИННЯМ

Між живими і тими, хто відійшов, постає
Пам'ять, без якої немає майбутнього.
З передмови до Концерту № 3 для оркестру «Голосіння»

На початку 2022 року виповнюється 20 років, як відомий український композитор Іван Карабиць полишив цей світ і сягнув за межі Вічності.

У свій полудень віку І. Карабиць упевнено посів одне з провідних місць на українському музичному Олімпі. Насамперед, звісно, як композитор. У його творчому доробку чимала низка різномасштабних і різножанрових творів, як-от балет «Богатирська симфонія», мюзикл «Ніч чудес», три симфонії, три ораторії, чотири концерти для оркестру, 24 прелюдії для фортепіано, музика до художніх і науково-популярних фільмів, театральних вистав, вокальні цикли й камерні твори, естрадні пісні тощо. Така барвиста палітра свідчить про непересічне обдаровання, масштабність мислення, унікальне вміння самоорганізації та, безперечно, високий професіоналізм. Недарма ж він виходив переможцем у композиторських конкурсах, і, хоча спеціально не колекціонував, отримував престижні лауреатські звання і премії: Всесоюзного конкурсу композиторів (за Концерт № 1 для фортепіано з оркестром;

1969 р.), Республіканську імені М. Островського (1978), Ленінського комсомолу (за ораторію «Заклинання вогню» на вірші Б. Олійника і Симфонію № 2; 1981 р.).

Його симфонію «П'ять пісень про Україну», оперу-ораторію «Київські фрески», хоровий концерт «Сад божественних пісень», концерт для оркестру «Голосіння» сміливо можна зарахувати до списку сучасної вітчизняної класики. Відтак почесні звання заслуженого діяча мистецтв (1974) і народного артиста України (1994) – абсолютно заслужені, вони є логічним підсумком і державним схваленням високих досягнень та загального визнання.

Іван Карабиць мав беззаперечний міжнародний авторитет: його музику виконували як в Україні, так і за її межами – в Австрії, Італії, Нідерландах, Німеччині, Польщі, США, Франції... У 1994 році, з нагоди столітнього поселення українців у США, його «Урочиста кантата» (написана спеціально до цієї події!) звучала у всесвітньовідомій залі Карнегі-хол (США). З лекціями про українську музику композитор виступав у Невадському університеті й в Українському інституті США в Нью-Йорку.

У Національній музичній академії імені П. І. Чайковського, де Іван Федорович викладав з 1983 року, він вів клас композиції; 2000 року отримав вчене звання професора, дав путівку в життя В. Ракочі, А. Рощенку, О. Ільницькій та багатьом іншим. Когорта учнів поповнила ряди Національної спілки композиторів України і нині продовжує його справу.

У 1996 році І. Карабицю довелося взяти участь у роботі асамблеї Всеамериканської ліги професорів музики в Міннеаполісі (це щорічне зібрання, присвячене системі музичної освіти, де обговорюють нові програми, методики викладання музичних дисциплін тощо). Він виступив з повідомленням про викладання теоретичних дисциплін у нашій вищій ланці – Музичній академії імені П. Чайковського (на той час вона була єдиною в Україні). Співдоповідачами були викла-

дачі Київського музичного училища ім. Р. М. Глієра (тепер – академії. – І. С.) М. Зарудянська і Ю. Зільберман. Хоча у США навчальні програми не усталені (кожен викладач щораз змушений реагувати на зовнішні інновації та включати у власну практику методико-педагогічні нововведення), прикметно, що, за спогадами І. Карабиця, українська «освітня піраміда» (ДМШ – музичне училище – консерваторія) викликала подив і захоплення. Надто, згідно з навчальними планами, – 2 год на тиждень групових занять із сольфеджіо і ще 1 – індивідуальна. Він тоді акцентував на професіоналізмі як головному чинникові нашої освітньої системи: «Якщо до нас потрапляє талановитий студент, ми “сідаємо” на нього і вже тиснемо до кінця: він мусить стати професіоналом. У них же превалюють естетичні моменти, долучення до краси як такої. І музика при цьому зовсім не обов’язково стає професією». І захоплюю за-вершив: «Але ті, хто вибрали для себе саме цей шлях, – професіонали дуже високого рівня». Бідкався про низький рівень нашого технічного забезпечення, порівняно з «їхнім»: «Яка там модерна техніка, яка апаратура! Синтезатори, лазерна техніка, комп’ютери – для них речі цілком звичні. Нам до цього ще дуже далеко...». У США його також приємно вразила «елітарність деяких навчальних закладів, що проявляється насамперед у ставленні до викладачів, у високому статусі їх музичних колективів – оркестрів, ансамблів... Хотілося б вірити, що колись те саме буде і в нас. Дуже-бо ми звикли до того, так званого, “залишкового принципу”...»¹.

У роки народження і становлення незалежної держави І. Карабиць був серед засновників міжнародного музичного фестивалю «Київ Музик Фест» (1990). Певною мірою, як

¹ У нарисі використано фрагменти інтерв’ю авторки з І. Карабицем (січень 1996 р.), частково опубліковані в газеті «Вечірній Київ» (див.: Сікорська І. Ідеї українського композитора втілюються в життя завдяки американському конструктивізму. *Вечірній Київ*. 1996. 24 січ.).

і фестиваль «Червона рута'89», цей фестиваль також можна вважати провісником незалежності України. Він був його незмінним музичним директором упродовж 12 років. Це було його дітищем, що забиало чимало сил і часу (певно, за рахунок композиторської творчості). Завдяки відкритій репертуарній політиці, сформульованій як «Україна і світ» (тобто представлення найновіших досягнень української музики у світовому контексті), активній міжнародній комунікації (запрошення цікавих зарубіжних гостей – композиторів і виконавців, залучення представників української діаспори), цілеспрямованій праці з масмедіа «Київ Музик Фест» здобув високий рейтинг у всьому світі. Хоча фестиваль так і не було названо його іменем, однак дух І. Карабиця незримо присутній на «Київ Музик Фест'і». Гімном улюбленому місту і його музичним звеличенням прозвучали на фестивалі монументальні «Київські фрески» (2005), яким 2022-го виповниться 40 (!) років. Завдяки зусиллям родини і допомозі відданих друзів музика І. Карабиця є обов'язковою сторінкою музичного заходу, що тісно переплітається і вступає в небесний діалог з також неодмінною програмою фестивалю – музикою Вчителя – Б. Лятошинського.

Іван Карабиць був ініціатором і постійним головою журі Міжнародного конкурсу юних піаністів пам'яті В. Горовиця (з 1995 р.). З командою однодумців презентував його здобутки в різних країнах, зокрема й у США. Звісно, це пояснюємо насамперед тим, що «...все, що пов'язане з іменем Горовиця, – в Америці дуже серйозно. Володимир Горовиць народився у нас, але став велетом американської культури. І ці, дві, складові його постаті дуже добре вплітаються в кон'юнктуру взаємовідносин наших країн», – підкреслював він. У результаті його ініціатив і пропозицій відбулися виступи лауреатів конкурсу в США із циклом концертів (Нью-Йорк, Вашингтон, в університеті Коламбос (штат Огайо), Цинциннаті, Нью-Джерсі), літні фортепіанні майстер-класи за обміном у Киє-

ві й США, а головне – окремий тур конкурсу ім. В. Горовиця під опікою всесвітньовідомої фірми «Yamaha» (яка націлена на підтримку культурних ініціатив, пов'язаних з молоддю) на базі університету Цинциннаті в грудні 1997 року (було подано 250 заявок, виділено 100 тис. доларів на його проведення). Обов'язкова умова конкурсу – виконання твору українського композитора². Нині конкурс живе власним життям; батькову справу продовжує його дочка – Іванна, яка входить до складу Оргкомітету конкурсу.

Подиву гідні як громадська активність митця, так і його громадянська позиція. Він входив до секретаріату правління Національної спілки композиторів України (відповідав за закордонні зв'язки – ось де формувався досвід проведення міжнародних фестивалів!). «Я ніколи не прагну поїхати просто заради самої поїздки, – зізнавався він. – Зокрема США я люблю за дієвість, оперативність, енергію. Тож кожного разу їду туди з почуттям і надіями на те, що багато чого мені вдасться зробити...». Був членом правління Українського фонду культури та багатьох художніх рад. Працював у Товаристві «Знання» і в правлінні Фонду допомоги постраждалим в аварії на ЧАЕС. В останні роки – член Національної комісії з питань культури при ЮНЕСКО, а ще – очолював Київський джаз-клуб, а ще... Скільки плідних ідей народжувалося в його «міністерській» голові! Скільки ініціатив!

Яким був його шлях до таких вершин? Непростим і тернистим! Успішним, насамперед завдяки його фантастичній працездатності, цілеспрямованості... Іван Федорович народився 17 січня 1945 року в містечку Ялта, що на Донбасі (ареалі компактного проживання донбаських греків), у шахтарській родині. До 13 літ жив і навчався в школі м. Дзержинська (2016 р. місту повернуто історичну назву – То-рецьк). Згодом вирушив до Артемівська (з 2016 р. – знову

² Цьогоріч через пандемію проведення чергового конкурсу відбулося в онлайн-форматі.

м. Бахмут), щоби вступити на вокальне відділення місцевого музичного училища. З вокалом не вийшло – не судилося, але прийняли на народне відділення. Амбітному юнакові це не сподобалося, тож він вирішив перевестися на фортепіанне відділення. Так, уже зовсім дорослим, буквально за пару років, він пристойно опанував фортепіано. Хто в дитинстві навчався в музичній школі, той зрозуміє, як це було непросто! А Іван блискуче зіграв випускний іспит! Далі – пряма дорога до Київської консерваторії. І не куди-небудь, а на композиторський факультет! У клас славетного Бориса Лятошинського! Та невдовзі нова перепона – забирають в армію. «Мені тут так важко, – писав І. Карабиць учителю, – що до музики я, мабуть, уже не повернусь...». Борис Миколайович кинувся клопотатися і таки домігся: Івана перевели до Київського військового округу. У військовий оркестр. Звісно, звільнившись із армії, він повернувся до консерваторії, але... Знову втрутилося «але»: 1968 року помирає Б. Лятошинський. Яке ж це було горе!.. Не стало дорогої людини. Естафету викладання спеціальності підхопив М. Скорик – зовсім молодий, кілька років, як закінчив аспірантуру Московської консерваторії... Вчитель і учень потоваришували, і це тривало до «після життя»...

Закінчив консерваторію (1971), аспірантуру (1975 р., також у М. Скорика), а паралельно тривало життя «військове» – на посаді диригента Ансамблю пісні й танцю Київського військового округу (1968–1974). Відточувалося композиторське перо, аранжування, перекладення, нові пісні, твори для оркестру одразу перевіряв виконавською практикою. Ця диригентська «ниточка» відгукнеться через майже два десятиліття – упродовж 2006–2010 років Іван Федорович був художнім керівником і головним диригентом Державного ансамблю солістів «Київська камерата». Завдяки його плідній комунікації було здійснене турне «Камерати» до США й Канади (1997 р., по 10 концертів у кожній країні; програми включали класич-

ну й українську музику). Звісно, поїздці сприяла серйозна організаційно-підготовча праця: промоція записів ансамблю, залучення до співпраці впливових менеджерів та імпресарію. У Києві відбулося кілька підготовчих концертів, було записано рекламно-презентаційний CD. І. Карабиць заснував цикл концертів «Час камерати». Ініціював запис 10 (!) компакт-дисків сучасної української музики. Саме за його керівництва ансамбль отримав статус національного і Премію ім. М. Лисенка.

Івана Карабиця було запрошено до Чикаго, – міста-побратима Києва, – на посаду гостьового композитора (поширена на Заході практика!) при Чиказькому філармонічному оркестрі; а ще він віродив «Літні музичні вечори» в Маріїнському парку. Вперше поставив за пульт сина Кирила. Неодноразово працював з ним над інтерпретацією власних творів. «У тебе широкі плечі – не бійся їх розправляти», – наставляв Іван Федорович... Як би він нині пишався сином – відомим у Європі диригентом, громадянином світу, який так багато робить для просування української музики на Заході, гідним продовжувачем батькового кредо «Україна і Світ»...

Яким був І. Карабиць у житті? Різним. Зовні – дуже стриманим, підкреслено ввічливим. Галантним. Чітким, динамічним, по-справжньому діловим, блискавично реактивним щодо прийняття рішень. Надзвичайно відповідальним. Щирим, відвертим у дружбі. Ніжним і турботливим батьком. Люблячим і надійним чоловіком. Вимогливим до себе й інших. Іноді навіть жорстким. Легким і дотепним. Вельми дипломатичним у суперечках і принциповим у конфліктах. Запальним й емоційним. Нічого не робив «наполовину». Ніколи не шкодував сил. Подеколи вражав чи не залізною витримкою, а частіше – мудрістю і життєлюбством. Один з найпоказовіших у цьому сенсі творів – «Vіо-серенада» – гімн красі й коханню.

На честь 55-річчя митця в Колонному залі імені М. В. Лисенка Національної філармонії України 26 березня 2000 року

відбувся його тріумфальний авторський концерт. До концертної програми увійшли найяскравіші твори різних років, що допомогли відтворити надто різнобічну творчу палітру митця, добре відомі фортепіанні прелюдії, написані ще в середині 1970-х (в оркестровій редакції вони засяяли новими барвами, створивши вибагливе мережане плетиво). Яскраво зазвучала і щойно написана «Vіо-серенада». Кульмінацією першого відділу став Концерт для оркестру № 3 «Голосіння», який належить до найкращих у творчому доробку митця. Він був написаний 10 років тому і присвячений великому другу України – піаністу й композитору В. Балею. Найвищий трагізм, просвітлена печаль, утвердження життя – цей емоційний тон прекрасно вдалося відтворити Національному заслуженому академічному симфонічному оркестру України (художній керівник – В. Сіренко). За диригентським пультом стояв (і це було особливо приємно) син композитора – К. Карабиць, лауреат кількох міжнародних конкурсів. У другому відділі диригентську паличку взяв І. Карабиць. Разом з Національною капелюю «Думка» і Національним симфонічним оркестром, як і майже 30 років тому, вони виконали хоровий концерт «Сад божественних пісень» на вірші Г. Сковороди – один з найвизначніших у творчому доробку композитора (ще зовсім молодому автору концерт приніс всесоюзну славу). Динамізм і емоційна напруга першого відділу змінилися філософським спогляданням, розлогим плином музичної тканини, бароковими величними формами. Подив і захоплення викликали майстерне й глибоке проникнення композитора в дивовижний світ нашого мандрівного генія, блискуче володіння суто технічними прийомами. По суті, І. Карабиць був першим (у 1970-х рр. це було неабияк сміливо!), хто з позицій сучасності звернувся (і з успіхом відтворив його) до нашого національного скарбу – хорових концертів доби українського бароко. Очевидно, що «Сад божественних пісень» – твір для композитора програмний (недарма ж таку назву отримав

і весь авторський концерт). «Пізнай себе і життя», – основне зерно філософії Г. Сковороди, – стало своєрідним генетичним зарядом і для композитора І. Карабиця. До якого б музичного жанру він не звертався, цей девіз залишався провідним. Тож не дивно, що не тільки друзі, колеги, шанувальники, які стоячи вітали композитора, а й саме життя виставило того вечора маестро аж дві п'ятірки³.

Він самовіддано любив рідну землю. І «зафіксував», увічнив цю любов у своїй музиці: поема для голосу й симфонічного оркестру «Земле моя на ймення Донбас» (на слова українських поетів, 1980 р., варіант назви – «Мій рідний Донбас»; відзначена дипломом Всесоюзного композиторського конкурсу), поема для баса й симфонічного оркестру «Vivere temento» на слова І. Франка (1970), «Молитва Катерини» (1992). Остання нещодавно прозвучала в Київській опері в День пам'яті жертв Голодомору як кульмінація меморіального концерту. Текст К. Мотрич читала Н. Матвієнко. Це було потрясіння... Невпинно текли сльози, сердечний щем перехоплював дихання: «Хлібця! Хлібчика дай, Мамо», – благали дітки і падали знесилені замертво (вихованці Театральної студії «АртЕко»)... Реквієм за безневинними, замученими найжахливішою голодною смертю... Треба було ТАК любити свою землю, ТАК хворіти її болями, ТАК пропустити їх через своє серце, щоби створити таку трагічну й таку геніальну музику... Іван Карабиць... Син шахтаря, народжений на благословенній землі Донбасу.... «Прости, народе Божий! Прости цю прокляту землю, цей милий рай, на якому оселився диявол. Усіх нас, грішних, прости, що мовчали, за упокій твій молебнів не справляли. Поминальних свічок не ставили, обідів за тебе не робили... І ми покарані за безпам'ятство. І до нас озвалося лихо. Нагодовано і нас смертоносним плодом, горить і над нами лиховісна непогасна свіча. Прости ж нас, роде наш,

³ Див.: Сікорська І. Дві п'ятірки – оцінка життя. *Вечірній Київ*. 2000. 5 трав.

замордований, лише сирією землею зігрітий. Царствіє Небесне вам, Душі убієнні!» – напівпромовляла, напівголосила неповторна Ніна. У німому крику застигло жіноче обличчя на екрані (пісочна анімація – О. Сьомін). І рвав душу симфонічний оркестр (диригент – В. Василенко, який вимушено покинув окупований Донецьк, де очолював симфонічний оркестр Донецького театру опери та балету ім. А. Солов'яненка).

Наступного року творчість І. Карабиця було висунуто на здобуття Національної премії імені Т. Шевченка. 25 січня 2001 року в Національній філармонії України відбувся «презентаційний» авторський концерт. Звучали згадувані вже «Vio-серенада» і концерт для оркестру «Голосіння» (2-га редакція), Концерт-триптих для струнних та «П'ять музичних моментів» для фортепіано з оркестром. Для підготовки презентаційної програмки Іван Федорович запросив групу музикознавців, аби кожен з них написав коротеньку анотацію на твір, який звучатиме. І попередив, що це мусить бути зрозумілим і для «немузикантів», тобто розрахованим на широку слухацьку аудиторію. Мені припало «П'ять музичних моментів». По прослуховуванню народилися рядки: «Новий твір, скромно названий автором “П'ять музичних моментів” для фортепіано з оркестром, з повним правом можна віднести до жанру симфонії. Це саме велична симфонія сучасного життя з його шаленими швидкостями (кажуть, навіть Земля останнім часом прискорила свій оберт навколо Сонця), напруженим ритмом, драматичними суперечностями і навіть жорстокими битвами. Причому життя як одного окремо взятого індивіда, так і суспільства в цілому. Воно мимоволі “затягує” у свій вир, підкорює волю і змушує нестися разом з ним у божевільному темпі. Не змінюються лише загальнолюдські цінності: порядність, доброта, людяність. І якщо ти хочеш залишитися особистістю, мусиш віднайти в собі сили час від часу загальмувати, озирнутися навколо себе, переглянути й осмислити пережите; «включити» своє серце, прислухатися до шелесту листя, згадати ма-

міні руки, зазирнути в очі коханій. А далі – вдихнути на повні груди і знову поринути в гущавину сьогодення. Тільки так ти залишишся господарем долі, а не безсловесним гвинтиком, Людиною. Інакше безжалісні жорна Історії перетруть тебе на порох, і навіть сліду в нічій пам'яті не залишиться. Тоді навіть ти жив?»⁴. Очевидно, ці рефлексійні думки були суголосними його власним, і слова потрапили «в резонанс» із музикою. Прочитавши нашвидкуруч занотовані абзаци, І. Карабиць надовго замовк і потайки витирав сльози... А менше, аніж за рік (20 січня 2002 р.) його не стало...

Життя І. Карабиця трагічно обірвалося на високій ноті... За якихось сім місяців переді мною стояв схудлий, змучений тяжкою хворобою чоловік. З глибокою, невимовною тугою в очах. Без волосся (наслідок хіміотерапії). Я його не впізнала. Впритул. Байдуже пройшла повз. Обернулася лише на його голос: «Ірино!» – це був немов крик-зоїк пораненого птаха... Він щойно повернувся з Віденської лікарні: «Ви собі навіть не можете уявити! Це ж ціле місто – зі своїми кварталами, перехрестями, якими курсує транспорт... А моє ліжко!!! Воно швидше нагадувало крісло космонавта!». І тут же гірко порівняв: «А в якій лікарні помирав мій брат...» (зайве описувати умови рядової лікарні в містечку на Донбасі...). Смертельно хворий, І. Карабиць був переповнений планами. Блискуче провів «Київ Музик Фест» із презентацією феноменального, ні із чим не порівнюваного збірника статей «Українська музика у світовому контексті» (за матеріалами конференції). Спішив видати фундаментальне листування Вчителя – Б. Лятошинського, листи до Р. Глієра (упорядник – М. Копиця, але книжка вийшла вже без нього). До слова, дружина завжди підтримувала його. Була першою слухачкою, критиком, порадицею. Важливо, що ця підтримка була взаємною – було

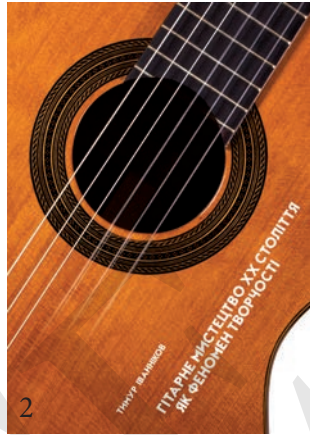
⁴ Сікорська І. Анотація до твору «П'ять музичних моментів». *Авторський концерт Івана Карабиця: програма*. Київ : Центрмузінформ, 2001.

повне взаєморозуміння, взаємоповага... Разом, наприклад, вони готували Концерт з невідомих творів Б. Лятошинського, згаданий збірник... Бодай у ксерокопіях і репертуарі столичних колективів І. Карабиць намагався зберегти й презентувати широкій громадськості Бахівський архів, так бездумно і навіть злочинно повернений тодішнім президентом Л. Кучмою Німеччині... Життя стрімко витікало з кволого тіла... Проте навіть у лікарню він поїхав зі звичним «творчим» портфелем (з начерками нових творів і «простирадлом»-картою майбутнього «Київ Музик Фест'у»). За кілька днів до смерті він тужив: «Бідна моя мама... вона поховала всіх своїх дітей»... Олександра Іванівна, яка все життя пропрацювала вчителькою у Дзержинську (Торецьку), тоді їй виповнилося 86 років, мала чотириох дітей... А в січні ховала останнього сина... Вічним пам'ятником їй залишився вокальний цикл «Мати» на вірші Б. Олійника (1980), що нікого не залишає байдужим.

Іван Карабиць залишив по собі світлу пам'ять. За минулі два десятки літ цю свічку пам'яті самовіддано підтримує його родина. На річницю смерті видано збірник статей і спогадів «Vivere memento» (2003). У Палаці «Україна» відбувся грандіозний концерт «Іванове Водохреще» (2003). Невдовзі впорядковано й видано каталог творів і записів І. Карабиця. Написано й опубліковано монографію «Сад пісень Івана Карабиця» Л. Кияновської (2017). Його твори постійно звучать в українському та світовому музичному просторі (найчастіше – «Голосіння»). Виходять у світ ноти й CD з його музикою (симфонічні твори, прелюдії, концерти тощо). Його ім'я носять музична школа в Бахмуті й музичне училище в Торецьку, а також школа мистецтв на київських Позняках. У Торецьку проходить відкритий фортепіанний конкурс пам'яті І. Карабиця, а в Києві – композиторський конкурс. Створено персональний сайт. Так – цеглинка за цеглинкою – споруджено віртуальний Храм його Пам'яті. Світлий, довговічний. Націлений у майбуття.



Анатолій
Солов'яненко



1, 2. Тимур Іванніков
та обкладинка
до його посібника



3, 4. Мерзіє
Халітова



Ірина
Беспалова-Примак



1, 2. Євген
Петриченко



3, 4. Іван
Карабиць

Оксана ЛЕТИЧЕВСЬКА

МУЗИЧНИЙ ВСЕСВІТ МИХАЙЛА ШУХА

Чи здатне мистецтво осягнути духовний сенс або глибину великих таїн буття? Чи може бути митець провідником Божественного Слова або пророком, який вказує людству шлях до всесвітньої Гармонії? Певно, ці питання ставили собі великі музиканти минулого і знаходили відповіді в народженні безсмертних витворів професійної майстерності й духу – в шедеврах Й.-С. Баха, М. Березовського, А. Веделя, В.-А. Моцарта, Л. Бетховена, Й. Брамса... Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст., коли перед людством постає все більше драматичних викликів, композитори продовжують шукати відповіді на вічні питання, намагаючись не лише осягнути традиції, а й вийти за жанрові рамки творів та наповнити їх звучанням, суголосним сьогоденню, його духовним потребам. Відчуті це ми можемо у творах Є. Станковича, В. Сильвестрова, Л. Дичко, І. Щербакова, В. Степурка, В. Польової...

Митцем-філософом, який намагався осягнути гармонію духовного Всесвіту в музичному звучанні, лишився в нашій пам'яті видатний, самобутній композитор, інтелектуал, інтелігент, патріот з активною громадянською позицією М. Шух, який, на жаль, раптово і передчасно пішов із життя у віці 66 років. Композитор творив у різних жанрах – симфонічному, камерно-інструментальному, писав твори для фортепіано, органа, музику для кінофільмів, театральних вистав, але, мабуть, найбільше вражає своїм величезним хоровим доробком, що містить твори кантатно-ораторіального жанру, цикли *a cappella*, хорові мініатюри... Доробок не лише величезний, а й потрібний і бажаний, бо майже відразу після написання твори композитора виконували кращі українські

хорові колективи: Національна капела «Думка», камерні хори «Київ» і «Хрещатик», жіночий хор Київської академії музики й «Павана»... Уже після смерті М. Шуха відбулася прем'єра одного з його останніх творів – симфонії-реквієму «Memento mori – memento vivere» у виконанні хору «Хрещатик». Твори композитора продовжують звучати в концертних залах, їх транслюють у записах, аналізують у наукових музикознавчих роботах ¹. Значна частина музичної творчості М. Шуха пов'язана з традиційними сакральними жанрами, причому він звертався як до жанрових моделей реквієму, меси західного обряду, так і до православної літургії. «Для мене Бог – один для всіх народів, і об'єднання різних релігій я вважаю новою якістю у сучасній свідомості. У моїй творчості духовного змісту я застосовую різні стилістичні пласти – монодію, григоріанський хорал, знаменний розспів, і, звичайно, мене цікавить їх сполучення із сучасною естетикою. Використання певної стилістики визначає саме ідею твору, його духовне наповнення. Я намагаюся застосувати мінімум виконавських засобів, але кожен з них повинен бути максимально виразним, руйнувати саме поняття “виконання”, створюючи самостійний музичний час і простір», – ділився міркуваннями композитор під час фестивалю «Київ Музик Фест» у 1995 році ². Медитативне занурення у внутрішній емоційний і духовний світ людини, пошуки вічної краси і гармонії через єднання з

¹ Хорові твори М. Шуха розглянуто в таких наукових працях: Тищенко О. Літургія в українській музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть (до проблеми відношення обряду і жанру) : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2011; Антоненко М. Православна духовна музика в системі української культури кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства. Мелітополь, 2020; Камєнева А. Хорова творчість Михайла Шуха як духовний універсам : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2020.

² Летичевська О. Свято хорової музики. *Хрещатик*. 1995. 1 лист. № 164 (963).

Богом, природою, Всесвітом визначають образний світ творчості композитора.

Михайло Аркадійович Шух народився 14 грудня 1952 року в м. Красний Луч (тепер – м. Хрустальний) Луганської області. Музичну освіту здобув у Харківському інституті мистецтв (нині – Харківський національний університет мистецтв ім. І. Котляревського), навчаючись по класу композиції в Д. Клебанова, згодом – у В. Золотухіна. Після закінчення інституту в 1977 році почав працювати викладачем Донецького музичного училища. З 1980 року став членом Спілки композиторів України.

Ще під час навчання в інституті молодий композитор мав статус «бунтаря», який не хотів підкорятися наявним рамкам совкової ідеологічної системи – від довгої «хіпової» зачіски до «небажаного» для радянського студента захоплення творчістю А. Шенберга, К. Штокгаузена, К. Пендерецького, А. Шнітке³. Пізніше своїми «творчими однодумцями» він уважав А. Пярта, Г. Канчелі, В. Сильвестрова. За стильовими і часовими ознаками творчість М. Шука – це яскравий вияв музичного постмодернізму кінця ХХ ст. з його розмитістю жанрів, сполученням і протиставленням різних стилів, з побудовою нових форм, поєднанням співу і декламування, з інтимністю і видовищем, творенням діалогу між епохами і світами.

Першим твором М. Шука, який приніс композитору неабияку увагу з боку музичного бомонду, стала Камерна симфонія, написана 1986 року. Її «хресним батьком» виступив відомий диригент і палкий прихильник сучасного музичного мистецтва І. Блажков. Під його орудою твір вперше прозвучав у Києві. Надалі симфонію неодноразово виконували на музичних фестивалях під орудою закордонних й українських диригентів – І. Андрієвського, В. Матюхіна. Вона звучала й у Донецьку, іспанському м. Аліканте. На той час у творчому

³ Матеріали використано з авторського сайту М. Шука. URL : <https://shukh2.wixsite.com/mikhail-shukh>.

багажі композитора вже був Концерт для 3 скрипок, присвячений пам'яті Д. Шостаковича (1975), хорова кантата «З повісті минулих літ» (1980), сюїта «Старовинні галантні танці» (1981), медитативне дійство «Пісні весни» на вірші давніх китайських поетів (1986) та значна кількість хорових творів – циклів й окремих мініатюр, зокрема й для дитячого виконання, які підготували композитора до наступного періоду його творчості – звернення до сакральної тематики та осмислення її крізь призму світогляду музиканта кінця ХХ ст.

Реквієм «Lux aeterna» («Вічне світло») було написано 1988 року. У ньому використано традиційний латинський текст і вірші російських поетів-символістів – К. Бальмонта, В. Соловйова та інших. Прем'єра твору відбулася в Донецьку, згодом автора нагородили мистецькою Премією ім. С. Прокоф'єва.

Ще одним щаблем на шляху створення сучасних духовних піснеспівів став діалог з минулим – звернення до поезії визначного вірменського релігійного просвітника і філософа XII ст. Нерсеса Шноралі (Благодатного). Спочатку це була хорова мініатюра на молитовний вірш «Пом'яни, Господь», а згодом – духовний концерт «Возроди мене, утверди». Твір брав участь у хоровій програмі фестивалю «Київ Музик Фест» 1995 року. В одній програмі з концертом М. Шуха хорове братство «Дзвони», під керуванням Д. Радика, представило і «Притчу на Рождження» В. Степурка. Обидва твори цілком могли претендувати на формування нового напрямку в українській хоровій культурі – створення сучасної християнської містерії, вільної від конфесійних канонів.

Прагнення досягнути виражальні виконавські можливості органа – традиційного інструмента католицького богослужіння – зумовило звернення до жанрової моделі католицької меси. Це були органна меса «Via dolorosa» («Скорботний шлях», 1989), що звучала на органному фестивалі в Бонні (ФРН) (її неодноразово виконували як в Україні, так і за кор-

доном), меса «In exelsis et in terra» («У небесах та на землі», 1992), меса на канонічні латинські тексти «І сказав я у серці своїм» (1995), написана для відкриття органа в костьолі Святого Олександра в Києві. Цей твір також багато виконували в Україні й за кордоном, його було представлено на фестивалі «Дні нової музики» у Кракові.

У пошуках нових форм композиторського висловлення М. Шух запропонував слухачам новий жанр – музичну медитацію. Після орієнтального звернення до нього в циклі на слова давніх китайських поетів було написано Дві молитви-медитації для фортепіано (1995) і медитація для органа «І була ніч, і був ранок, і були тихі небесні флейти» (1999). Прем'єра останнього твору відбулася на фестивалі органної музики в Польщі, а потім – в одній із програм «Київ Музик Фест'у».

Творчість М. Шука пронизує постійний дискурс діалогу – з культурами, традиціями і, звичайно, з особистостями. Відтак з'явився цикл «Три присвяти» (2000–2004) для струнного оркестру – Ноктюрн (В.-А. Моцарту), Хорал (Й.-С. Баху), Фуга (А. Вівальді). Цикл увійшов до фестивальных програм «Прем'єр сезону» і «Київ Музик Фест», його виконували оркестр «Київська камерата» під орудою В. Матюхіна і Камерний оркестр Національної філармонії під орудою В. Рунчака.

Не забуває композитор і про діалог з новим поколінням юних музикантів. Поміж фортепіанних і хорових творів М. Шука значну частину створено саме як педагогічний репертуар. Для маленьких піаністів видано збірки творів «Перші кроки» і «Маленький музикант» (2001).

З 2000-х років М. Шух у своїй творчості все більше занурюється у традиції православної хорової літургії. З'являються хорові цикли *a cappella* «Три молитви» (2000), «Псалми Давида» (2000), «Диптих» для жіночого хору (2003) і, нарешті, величні «Літургійні славослов'я Іоанна Златоуста» на канонічні тексти православної Літургії (2005). Твори композитора виконують хори «Хрещатик», «Київ», Національна академічна

капела «Думка» під орудою Є. Савчука. Загалом, до них звертаються все більше хорових колективів, що шукають нової, цікавої сучасної музики.

У 2002 році М. Шух переїхав до Києва і розпочав викладацьку діяльність у Національному педагогічному університеті ім. М. Драгоманова. У цей же період він вів активну співпрацю з відомим хоровим диригентом, керівником хору «Київ» М. Гобдичем у напрямку відродження і поширення національної духовної музики. Упродовж 2001–2007 років композитор здійснив електронний нотний набір музичних творів, що дозволило створити 12 збірок видання «Бібліотеки хору “Київ”», зокрема, повне зібрання творів А. Веделя, десятки партитур хорових творів Є. Станковича, М. Скорика, В. Степурка, В. Сильвестрова, Г. Гаврилець... Неможливо переоцінити вклад М. Шука в цю роботу, яка стала важливим кроком збереження і пропагування української духовної хорової культури⁴.

В означені роки розпочався його новий грандіозний проєкт, у якому композитор став і мозком, і серцем, і душею – хоровий фестиваль «Співочий Собор», директором якого він був упродовж 2002–2007 років. Фестиваль відбувся як мистецький захід, який проводили в різних містах України з метою покращити культурний взаємообмін між її регіонами, донести через музичне мистецтво ідеї «свята духу», духовної єдності як основ соціокультурного буття. Концерти організували таким чином, щоби поміж публіки на фестивалі були як музичні професіонали, так і пересічні слухачі, які, можливо, вперше потрапили на такий захід і відкрили для себе прекрасне мистецтво хорового співу. Фестиваль продемонстрував потужний розвиток сучасної української хорової культури, представивши різноманітні хорові колективи, талановитих хорових диригентів, класичні й сучасні твори українських композиторів.

⁴ За матеріалами сайту «Наша парафія». URL : <https://parafia.org.ua/person/shuh-myhajlo>.

Перший фестиваль «Співочий Собор на Святих горах» (2002) відбувся в Донецькій області на території Свято-Успенської Святогірської лаври, у мальовничій місцині на березі Сіверського Дінця. У заході, що тривав упродовж трьох днів, взяли участь кращі професійні хорові колективи Донецька й Києва. З 2004 року фестиваль проводили не лише у Святогірську й Донецьку, але й у Києві, а згодом він розширив свої рамки до міжнародного, зібравши хорові колективи не лише з України, а й із Греції, завдяки чому «Співочий Собор» був першим з українських хорових фестивалів, який увійшов до Всесвітньої федерації хорової музики IFCM⁵. Упродовж наступних років захід активно збагачувався новими творчими ідеями та відкриттями. Надзвичайно потужно «Співочий Собор» відбувся 2007 року, продемонструвавши справжню духовну єдність хорової України. Відкриття фестивалю відбулося в залі Донецької обласної філармонії за участю камерного хору Музичної академії ім. С. Прокоф'єва, камерного муніципального хору «Київ» та Муніципального камерного хору «Галицькі передзвони» з Івано-Франківська. Масовим на цьому фестивалі став уже традиційний «парад хорів», у якому брали участь різноманітні, зокрема дитячі, колективи Донецької області. Він виявив досягнення і великий потенціал розвитку хорової справи на Донеччині. Апофеозом фестивалю став великий концерт у міському оперному театрі, де завершальним акордом у виконанні зведеного хору пролунав промовистий хоровий вокаліз М. Шука «Тиха молитва» – один з улюблених сучасних творів *a cappella* для українських хорових колективів.

У рамках фестивалю «Співочий Собор» камерний хор «Київ» здійснив концертне турне містами Східної і Центральної України, відвідав Харків, Кропивницький, Комсомольськ (тепер – Горішні Плавні Полтавської обл.). Остання імпреза

⁵ Ущапівська О. Традиції православного співу на Донеччині: до вивчення специфіки соціокультурної діяльності релігійних громад краю. *Культура і сучасність. Альманах*. 2014. № 2. С. 78–82.

заходу відбулася в Києві в новоствореному, ще у стані ремонтних робіт, культурному комплексі «Мистецький Арсенал» за участю великої кількості прекрасних хорових колективів⁶.

Також 2007 року в залі Національної філармонії відбулося прем'єрне виконання капелою «Думка» під орудою Є. Савчука циклу «Літургійні славослов'я Іоанна Златоустого». Подія відбулася в рамках хорового фестивалю «Золотоверхий Київ» М. Гобдича, який, за традицією, було присвячено творчості двох композиторів – класика і сучасника, що збільшувало відчуття широкого історичного діапазону і стильових контрастів фестивалю. Наразі такими композиторами обрали А. Веделя і М. Шука. «Літургійні славослов'я», створені композитором з великою повагою до традиційних канонів, перегукувалися з відродженою «Літургією Іоанна Златоустого» А. Веделя, виконання якої відбулося зведеним хором учасників фестивалю в Успенському соборі Києво-Печерської лаври.

У наступних хорових циклах М. Шух повернувся до більш вільної форми втілення своїх мистецьких ідей. З'явилися духовний концерт «Одкровення блаженного Ієроніма» для хору і соло рояля (2008), духовний концерт для хору *a cappella* «Спокуса Світлого Ангела» за мотивами поезій Н. Шнора-лі (2008), цикл «Чаклувальні пісні» на поезії О. Криворучко (2011). Також композитор створив Дві сценічні балади про Бога за мотивами поезій І. Губаренко (2015), різноманітні хорові мініатюри, пісні й романси, мелодекламації, твори для фортепіано.

Так сталося, що останніми циклічними формами М. Шука для хору стали два, написані 2016 року, дуже символічні твори, натхненні, без сумніву, трагічними подіями сьогодення, а можливо, і передчуттям близького прощання із земним світом і прагненням підвести певний підсумок духовно-мистецьким

⁶ Використані матеріали телепередачі «Оплески, оплески». Автор і режисер – Ю. Симеонова. Київська державна регіональна телекомпанія. 2007.

пошукам. Ці твори вирізняються своїм емоційним наповненням, хоча й об'єднані спільним образом світлих безвинних душ, які у створеному композитором мистецькому часопросторі набули конотацій і жертвності, і обітниці духовного порятунку. Музично-візуальний перформанс «Проща до країни ангелів» – містичне дійство, прем'єра якого у стилі «фентезі» відбулася восени 2017 року в Камінному залі Печерської фортеці, а через кілька днів у скороченому варіанті її відтворили при денному світлі в залі Національної академії мистецтв на хоровому концерті «Київ Музик Фест». Його учасниками були дитячий хор «Либідь» (диригент – Л. Чинчева), сопрано В. Заблоцька, тенор Н. Корняк та невеличка інструментальна група у складі скрипки (І. Гожельник), віолончелі (О. Венгер), фортепіано (К. Чинчевий) та ударних інструментів (С. Маслов, П. Кауров). Ця медитативна музика на текст латинської меси вразила слухачів як ніжним одухотвореним звучанням дитячих голосів, так і експресивними моментами вокальних та інструментальних соло, поліфонічними переплетеннями, драматичними моментами *tutti*, підсиленими різноманітними ефектами групи ударних.

Другий твір, що поєднує жанрові моделі симфонічного і духовного хорового циклу, написаний у тому ж – 2016 – році, на жаль, не дочекався прем'єри за життя композитора. Однак його прем'єра відбулася саме так, як цього хотів М. Шух – у прекрасній за своїми акустичними якостями залі Національної академії мистецтв. Симфонія-реквієм «Memento morte, memento vivere» задумана композитором як присвята всім безвинним жертвам, які загинули внаслідок військових дій, природних чи соціальних катаклізмів, а поетичною основою послугував текст Г. Фальковича, що змалював одну з найжахливіших сторінок новітньої української історії – трагедію Бабиного Яру. Розстріли киян у Бабиному Яру сприймають передусім як одну зі страшних подій Голокосту. Втім, автори твору свідомо не акцентують на єврейській темі, адже по-

між загиблих були не лише євреї. Головним акцентом твору є тема насильства, злочину проти людства, проти життя, порушення найважливішої з християнських заповідей, що веде цілий світ до неминучої катастрофи. Твір прозвучав у виконанні Муніципального хору «Хрещатик». Варто зауважити, що цей колектив відіграв неабияку роль у поширенні композиторського доробку М. Шуха. Засновниця хору «Хрещатик» Л. Бухонська як ніхто інший завжди підтримувала сучасних українських композиторів та пропагувала їхню творчість. Її традиції продовжує сьогоднішній художній керівник хору П. Струць, який зробив усе можливе для достойного виконавського втілення твору.

Михайло Шух, безумовно, – один з найцікавіших і найоригінальніших сучасних українських композиторів. Навіть у побутовому спілкуванні він був людиною, яка вирізнялася з-поміж інших світлим уважно-проникливим поглядом, особливою стриманістю та інтелігентністю манер, повагою до колег, шаную та доброзичливістю. Заслужений діяч мистецтв України, лауреат Премій ім. С. Прокоф'єва і М. Лисенка, член Національної спілки композиторів і Всеукраїнської гільдії кінорежисерів, учасник численних міжнародних музичних фестивалів, М. Шух своє творче життя присвятив пошукам духовної краси і гармонії. Він щедро ділився своїм творчим доробком: створив власний сайт, ютуб-канал, де викладав відеозаписи виконання своїх творів і ноти. І за життя композитора, і тепер його твори співають та виконують як в Україні, так і в Польщі, Німеччині, Білорусі, Словенії та інших країнах світу.

Валентина КУЗИК

КОМПОЗИТОРСЬКІ «СТАРТИ» ОЛЕКСІЯ СКРИПНИКА, ЄВГЕНА ПЕТРИЧЕНКА, ДІНИ ПИСАРЕНКО

У центрі даної музикознавчої розвідки постав своєрідний феномен – вплив акту нагородження мистецькою премією на подальший розвиток творчої діяльності митця. Особливість питання полягає в тому, що маємо на увазі щорічну премію імені Л. М. Ревуцького, яку, від її заснування в 1989 році (святкування 100-річчя від дня народження українського композитора-класика), призначають виключно молодим музикантам (віком до 35 років). Більшість лауреатів – композитори, проте в різні часи нагороджували і виконавців, і диригентів.

З огляду на сучасні соціально-політичні події, які переживає народ України у зв'язку з розв'язаними на сході діями країни-агресора, виокремлено три нині добре відомі в царині національної культури постаті, діяльність яких тісно була пов'язана з Донецьком, зокрема з Донецькою державною музичною академією імені Сергія Прокоф'єва та іншими музично-культурними установами міста. Ці особистості, відмінні за психологічними характеристиками і творчостильовими рисами композиторського письма, представляють водночас і три різні вікові категорії: Олексій Скрипник – маститий майстер старшого віку, Євген Петриченко – упевнений у своїй діяльності митець середнього віку, а Діна Писаренко – молода творча особистість, яка ще в пошуках себе в розмаїтих музичних галузях. Відтак природно, що й динаміка розвитку їхнього таланту стала досить показовою для мистецтвознавчого аналізу.

Розпочнемо з представниці особливої галузі музичного мистецтва – виконавства. У даному разі – фортепіанного виконавства. У різні часи лауреатами премії імені Л. М. Ревуцького стали такі нині визнані піаністи, як Й. Єрмін (1993), Є. Громов (1998), фортепіанний дует І. Алексійчук і Ю. Кот (2000). У 2014 році цей список доповнила уродженка Донецька, піаністка Діна Писаренко (нар. 1988 р.).

Завойовувати мистецький Парнас Діна почала з юних років: V Міжнародний конкурс пам'яті В. Горовиця (2003, Київ, I премія та золота медаль)¹, дипломантка VI Міжнародного конкурсу ім. С. Прокоф'єва (2013, Санкт-Петербург, РФ). Після закінчення Донецької державної музичної академії імені Сергія Прокоф'єва залишилася в цих стінах на викладацькій роботі, водночас активно концертуючи як солістка й ансамблістка. З ускладненням воєнно-політичної ситуації 2015 року Діна переїхала до Києва, де працювала спочатку в Національній музичній академії України імені Петра Чайковського, а згодом – у творчому об'єднанні «Ухо».

Вона з успіхом бере участь у багатьох українських і зарубіжних музичних фестивалях. Має винятково великий і розмаїтий за стилями концертний репертуар, де охоплено твори визнаних майстрів доби бароко і класицизму (Й.-С. Бах, Й. Гайдн, В.-А. Моцарт, Д. Скарлатті, Л. Бетховен), де широко представлені композиції романтиків (Ф. Шопен, Р. Шуман, Й. Брамс), російських авторів (С. Рахманінов, О. Скрибін, П. Чайковський), композиторів ХХ ст. (І. Стравинський, С. Прокоф'єв, А. Шнітке, Д. Шостакович) та французьких імпресіоністів (М. Равель, Ж. Ібер). Особливо виразними за образно-інтелектуальним осмисленням стали концертні програми з творів авангардного музичного напрямку (Л. Беріо, П. Булез, Д. Лігеті, О. Мессіан, К. Штокхаузен).

¹ Див.: [Б. п.]. Дина Писаренко стала лучшей молодой пианисткой Украины. *Корреспондент*. 2003. 13 мая.

Мало хто з піаністів – її ровесників – зіграв понад 10 концертів для фортепіано з оркестром. З-поміж них – визнані вершинні явища жанру: концерти Й.-С. Баха, Й. Гайдна, В.-А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Ліста, Ф. Мендельсона, П. Чайковського, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва, В. Лютославського, А. Бабаджаняна та інших. В ансамблевому складі вона зіграла низку творів, переважно фортепіанні квартети, квінтети та скрипкові сонати композиторів-класиків і романтиків (В.-А. Моцарт, Л. Бетховен, Р. Шуман, Й. Брамс, А. Дворжак, Е. Гріг, С. Франк, С. Танєєв). Окремою сторінкою концертних програм стали твори українських авторів (Є. Станкович, О. Безбородько, В. Івк, Є. Мілка, Д. Мілка, Є. Петриченко).

Виконавство Д. Писаренко позначене високою технічною майстерністю, чіткою орієнтацією в стильових рисах творів різних мистецьких епох, масштабністю концертних програм, вдумливою логікою інтерпретації творів авангардових авторів ХХ ст., постійним розширенням репертуару й активною популяризацією творчості українських композиторів, особливо Донеччини. Вона брала участь у різних музичних фестивалях – «Мистецтво молодих» (2005, Донецьк), «Мистецтво без кордонів» (2005, Харків; 2011, Київ), Міжнародний фестиваль майстрів мистецтв ім. С. Ріхтера (2012, Житомир), «Київ Музик Фест» (2006, 2013, 2020), «Donbas Modern Music Art» (2013, Донецьк), «ГогольFEST» (2014, Київ). Зростанню Діни як музиканта високого й багатогранного професійного рівня сприяла концертна практика з видатними диригентами В. Сіренком, В. Василенком, М. Дядюрою – у Києві, В. Івком, А. Нижником, В. Олійником, М. Очосальським, Сунг-Мін Парком (під час його гастролей в Україні) – у Донецьку та з іншими.

Творче спілкування з відомими митцями розширило діапазон і творчих пошуків Діни в інших напрямках багатогранного музичного мистецтва. Її приваблюють твори

оркестрового звучання, з яких вона робить власні концертні переклади для фортепіано, як-от з Увертюри Л. Ревуцького до опери «Тарас Бульба» М. Лисенка. Свою транскрипцію цього знакового для української культури твору вона блискуче зіграла на сцені Донецького академічного державного театру опери та балету імені Анатолія Солов'яненка на урочистостях до 200-річчя від дня народження Т. Шевченка в березні 2014 року, а згодом – наприкінці травня, вдруге виконала в меморіальному Будинку-музеї Миколи Лисенка в Києві перед композиторською елітою України під час вручення їй премії імені Л. М. Ревуцького ². Почала писати наукові розвідки, пов'язані з аналізом тонкощів музичного виконавства, зокрема співпраці диригента і піаніста-соло у крупних концертних формах для симфонічного оркестру й фортепіано ³.

Від 2020 року Д. Писаренко ще більше розширила діапазон своїх талантів: грає на клавесині, робить нові переклади оркестрових партитур для концертного виконання на роялі, мала перші спроби як диригентка оркестру. Останньому, імовірно, сприяла її робота як концертмейстерки оперного циклу «Ухо», організованого й керованого італійським диригентом Луїджі Гаджеро. Понад п'ять років тому це знаменувалося достопамятною для меломанів Києва авангардовою постановкою опери «Лімб», а для самої Діни обернулося створенням окремої фортепіанної програми з опусів оперних композиторів та... її одруженням з маестро Л. Гаджеро.

² Відеозапис виконання часто демонструють на зібраннях у меморіальному Музеї-садибі Л. М. Ревуцького в с. Іржавець Прилуцького району Чернігівської області.

³ Див.: Писаренко Д. К вопросу об авторском воплощении инварианта жанра (на примере концерта Евгения Петриченко «In memoriam...»). *Материалы XV межвузовской студенческой научно-практической конференции 22–23 марта 2010 г.* Магнитогорск, 2010. С. 72–79.

Знаком творчої співпраці подружжя стало виконання Концерту для фортепіано з оркестром Фа мажор (1-а ред., уртекст) Л. Ревуцького у вечірньому концерті в Києві на площі Конституції 14 серпня 2021 року (диригент – Л. Гаджиро, солістка – Д. Писаренко). Відомо, що в молоді роки композитор Л. Ревуцький був блискучим піаністом-віртуозом (допоки не дістав травму пальців). Фортепіанну партію він писав, орієнтуючись на себе. І сьогодні цей Концерт у своєму жанрі є вершинним явищем світової музики та неперевершений в українській. Д. Писаренко блискуче його виконала на закінчення великої програми, у якій, перед тим у складі оркестру, зіграла клавесинну партію в Увертюрі Д. Бортнянського. З осені 2021 року Діна, не полишаючи творчої праці, навчається в університеті Генуї (Італія) на факультеті сучасної культури.

Наступний герой статті – з когорти композиторів, на підтримку діяльності яких першочергово була розрахована премія імені Л. М. Ревуцького. За всі роки, починаючи від 1989-го, коли першим лауреатом оголосили молодого тоді В. Степурка ⁴, цей список поповнили 28 прізвищ нині добре відомих митців, і майже всі вони (26) є членами Національної спілки композиторів України. Серед них – і Є. Петриченко (нар. 1976 р.), родом з Луганщини, із шахтарського смт Дубівський.

Присуджена Є. Петриченку 2005 року премія імені Л. М. Ревуцького була першою поміж премій і другою

⁴ Степурко Віктор Іванович (нар. 1951 р.) – композитор, хормейстер, педагог, музично-громадський діяч. Лауреат премії імені Л. М. Ревуцького (1989), Всеукраїнської премії імені Івана Огієнка (1998), Всеукраїнського конкурсу «Духовні псалми» (2000), премії імені Б. М. Лятошинського (2002), Міжнародної музичної Премії імені Лео Вітошинського (2004), Премії імені Миколи Лисенка (2005), премії «Київ» імені Артемія Веделя (2008), Національної премії України імені Тараса Шевченка (2012). Заслужений діяч мистецтв України (2008). До речі, дитинство В. Степурка також пройшло на Донеччині.

після диплому Міжнародного конкурсу «На батьківщині С. Прокоф'єва» (м. Маріуполь Донецької обл., 2000). Далі на нього чекали нові відзнаки: Премія Кабінету Міністрів України (2009), Донецька обласна премія ім. С. Прокоф'єва (2012), він – стипендіат програми «Gaude Polonia» міністра культури Польщі (2006).

Нині Євген представник середнього покоління митців, хоча в це важко повірити, адже має вигляд непосидючого від бурхливої енергії студента, який після Луганського музучилища одразу вступив до Донецької державної музичної академії імені Сергія Прокоф'єва. В академії він повністю віддався композиції та заняттям у класі авторитетного професора С. Мамонова; 2001 року відмінно захистив магістратуру, потім продовжив навчання на тій самій кафедрі як асистент-стажист (2003), а також як аспірант (2003–2007). Водночас із 2000 року працював завідувачем музичної частини Донецького театру ляльок, що, імовірно, позначилося на його пошуках розмаїтих «режисерських» версій у рішенні як суто композиторських задумів, так і креативних проєктів загально-суспільного, громадянського звучання, доступних для широких верств⁵. Створив експериментальний ансамбль нової музики «Quarta+», де, як юний Вольфганг-Амадей, «бавився звуками». Щиро закоханий у рідний Донецький край, Євген ініціював і провів низку креативних проєктів (з наступним показом в інших містах України): «Мистецькі діалоги» (2007), «Ансамбль нової музики “Quarta+”» (2008–2009), «Антитези» (2011–2012). Наймасштабнішим став фестиваль «Donbas Modern Music Art'2013», під час якого відбулися чотири симфонічні концерти, вечір сучасної опери й хореографії, сім камерних концертів, майстер-класи

⁵ Див.: Ущипівська О. Творча постать Євгена Петриченка як образ митця сучасної Донеччини. *Видатні постаті науки, культури і освіти України*. Київ, 2008. С. 32.

та конкурси молодих композиторів. На фестиваль було запрошено 40 учасників з України й закордону ⁶.

Він ставить перед собою грандіозні завдання і вирішує їх з потужною силою та залученням значної кількості співаків-«сотворців», виконавців-інструменталістів, диригентів, кращих знавців від фольклорної автентики до сучасної електронної музики тощо. Завжди продумує «ефект непередбачуваності» у драматургії композиції, уміло ним користується та дивує шанувальників мистецтва. Євген працює в різних жанрах – симфонічних, камерно-інструментальних, вокальних, хорових. Пише музику до театральних вистав, пісні тощо. Його композиторському стилю, що розвивається в річищі н о в о ї м у з и к и, притаманні висока духовність і національне усвідомлення, пошуки нових форм, поєднання сталих тембрових звучань з новаційними ефектами сучасних електронних і сонористичних засобів, володіння розмаїтими техніками композиторського письма й музичної лексики. Водночас відчутна етнічна природа автора, глибоке знання й інтуїтивне відчуття українського фольклору. Ряд віднайдених ним засобів і композиційних вирішень стали творчими орієнтирами для молодих українських музикантів у пошуках їхніх новаторських шляхів. Відтак не дивно, що громадськість уважно спостерігала й надалі спостерігає за творчим летом Євгена.

Кризово-політичні події 2014 року, пов'язані з підступним захопленням Донецька й частини східних теренів північним агресором, радикально змінили – ні, не долю (!), а – географію буття митця. З осені 2014 року Євген з родиною переїхав на Київщину. Від 2015 року обіймає посаду старшого викладача кафедри композиції Національної музичної академії України імені Петра Чайковського, водночас узяв на себе обов'язки

⁶ Див.: Невінчана Т. Донецький культурний прорив. *Музика*. 2013. № 4. С. 4–7; Степанченко Г. П'ять днів, які потрясли Донбас. *КіЖ*. 2013. 14 черв.

директора Будинку творчості композиторів «Ворзель» (бо оселився поблизу Києва й добровільно вирішив боротися за збереження знаного пансіонату Національної спілки композиторів України).

В останні роки Є. Петриченко активно створює нові проекти, як-от «Дзвони Донбасу» (День м. Покровська, 28 серпня 2021 р.), де відбулася його хорова симфонія-перформенс «Осяяні чорним сонцем». Циклічний твір у восьми частинах епіко-драматичного характеру ніби облямовує поетична арка з рядків В. Стуса: 1. «Заходить чорне сонце дня», сл. В. Стуса; 2. Легенда про кам'яних баб; 3. «Розстріляний сонет», сл. М. Чернявського; 4. Страсті поля Рутченкового; 5. Історія одного муралу; 6. Легенда скам'янілого лісу; 7. Луганський Стоунгендж; 8. «Заходить чорне сонце дня», сл. В. Стуса. Хорове виконання (камерний хор «Софія», кер. О. Шамрицький) відбулося просто неба, зі стриманими рухами-лініями учасників капели та виокремленням солістів і невеликих ансамблів. Сам же диригент уособлював образ волхва-друїда, який своєю думкою пронизує століття. Виконання нагадувало перенесення античного дійства на землю прадавніх степових скіфів, водночас розумілося, що одвічні мотиви людського буття тут тісно переплелися з переживаннями й болями нашого часу. У музиці відчуваємо і статику камінних брил (2), і гіркий плач, конаючих від Голодомору людей (4), і ліричні дуетні проведення, сповнені любові та туги: «Повертайся, благаю...».

На Різдвяні свята (2021–2022) композитор усіх здивував новим проектом «Коляда-Триб'ют», де здійснив синтез автентичних фольклорних зразків та їх сучасних версій з новітніми композиторськими техніками. І, як типово для Є. Петриченка, залучив до проекту якомога більше талановитих, яскравих людей – автентичних народних співачок, естрадних виконавців, академічних музикантів, а також експериментальну електронно-акустичну групу.

Завершив цей проєкт чудовий січневий концерт 2022 року, проведений усіма його учасниками в Колонній залі імені Миколи Лисенка Національної філармонії України.

У 1991 році – на третій рік після заснування премії імені Л. М. Ревуцького – її лауреатом став тоді ще молодий композитор О. Скрипник (нар. 1955 р.). Він також, як ізгаданий вище Є. Петриченко, родом з Луганщини – з м. Зарічне, що неподалік від м. Алчевська; представник старшого, маститого покоління митців, який цілком належить до когорти класиків. Він – заслужений діяч мистецтв України (1999), блискуче захистив кандидатську дисертацію з мистецтвознавства (2009), професор (1999). За свій доробок ще 1990 року був удостоєний Республіканської премії ЛКСМУ імені Миколи Островського і здобув лауреатство на Конкурсі композиторів імені Іванни і Маріяна Коців (1991).

Нині Олексій Вікторович знаний як автор двох симфоній, симфонічної поеми «Слово о полку Ігоревім», Сюїти для симфонічного оркестру. Для камерного оркестру ним написані Скерцо та ще одне скерцо під назвою «Сарказми», Диптих (Piano-Forte, Pizzicato). Йому належать інструментальні твори різних жанрів, фортепіанні мініатюри для дітей, хорові композиції, як-от «Алилуя», і самобутньо оригінальні обробки народних пісень. Він тяжіє до філософського осмислення буття, глибокого драматургічного розвитку музичної тканини, засвоєння розмаїтої композиторської техніки та створення нових акустичних звучань. Серед творів останніх років привертають увагу розгорнуті хорові композиції на основі фольклорного першоджерела, які автор скромно називає «обробки народної пісні». Проте їх композиторське опрацювання радше засвідчує, що це самостійний авторський твір із глибоко продуманою наскрізною драматургією розвитку (що спостерігаємо в цілій низці хорових мініатюр М. Леонтовича, які також, з огляду на традиції, ми все ще називаємо «обробки»). До того ж митець явно передбачає

їх втілення у сценічному дійстві «хорового театру», до чого так схильні чимало українських камерних капел (вони більш повороткі на сцені).

Життя так розпорядилося, що О. Скрипнику довелося присвятити свою діяльність музичній педагогіці (до речі, така ж доля випала й Л. Ревуцькому, який понад 40 років плекав свою «композиторську школу»). Зазначимо, що це не кожному композиторові вдається здійснити, бо педагогіка вимагає особливих психологічних характеристик від Ментора-наставника. Олексій Вікторович виявив себе не тільки як вдумливий музичний педагог, а й здобув авторитет поміж колегами, викладачами вищої школи: він був ректором Донецької державної музичної академії імені Сергія Прокоф'єва. З початком воєнних дій на Сході митець, згідно зі своїми громадянськими переконаннями, вирішив покинути Донецьк, а з ним – і високу посаду, і привабливі пропозиції, і набутий добробут. Олексій Вікторович із родиною переїхали до Києва, де він нині викладає на кафедрі композиції Національної музичної академії України імені Петра Чайковського і виконує обов'язки головного вченого секретаря Національної академії мистецтв України. Поряд з ним також працюють і його колеги – С. Мамонов, Є. Петриченко, Д. Писаренко та інші. Останній рік приніс О. Скрипнику нове визнання – його обрано академіком Національної академії мистецтв України.

Валентина КУЗИК

МУЗИЧНІ МЕАНДРИ МЕРЗІЄ ХАЛІТОВОЇ

У житті кожного народу бувають такі моменти, які Час-Хронос мітить особливим знаком і привертає увагу великої громади, небайдужої до долі своїх видатних представників. Ось і 2021 рік для кримськотатарського народу, включно зі значною світовою діаспорою, попри всі складні соціально-політичні умови сьогодення, був проголошений роком І. Гаспринського (з нагоди 170-річного ювілею лідера просвітницького руху не тільки кримських татар, але й інших народів ісламського Сходу). Вчений своїми працями і практичною діяльністю надав традиційній мусульманській етноконфесійній системі народної освіти потужного імпульсу до змін і сприяв утворенню демократичних тенденцій (створив новий метод освіти – джадидизм), що були на часі та схвально сприйняті суспільством. За підручником «Ходжа й суб'ян» («Учитель дітей») І. Гаспринського зросло не одне покоління дітей із країв мусульманської віри (Криму, Татарстану, Казахстану, Башкортостану, Туркменістану, Таджикистану, Узбекистану, Киргизстану, Азербайджану, Туреччини, Північної Персії, Східного Китаю). В основі його місіонерської діяльності лежала гуманістична ліберальна ідеологія, ґрунтована на можливості прогресивного розвитку суспільства, здатного об'єднати тюркські і слов'янські народи, конфесійна терпимість людей різної віри.

Як засвідчила історія, світоглядні ідеї І. Гаспринського були скеровані на загальнолюдське майбуття, проте вони стали утопічними для ХХ ст., зокрема, що стосувалося тих подій, які відбувалися в його рідному Криму. Особливо, коли пригадати 1920–1921 роки – придушення більшовиками Україн-

ської першодержавності й кінець громадянської війни (тоді Крим також входив до складу України), та трагічний травень 1944 року, позначений депортацією всіх корінних мешканців у середньоазійські краї.

На благородних гуманістичних ідеалах І. Гаспринського сформувалися світогляди прогресивної кримськотатарської інтелігенції, до верств якої входили покоління 1930–1940 років, серед яких і батьки нині широкознаних політичних діячів М. Джемілева (нар. 1943 р.) і Р. Чубарова (нар. 1957 р.), визнаного світом художника Р. Нетовкіна (1960–2011) і героїні мого нарису – кримськотатарської композиторки, заслуженої діячки мистецтв України (2008), члена Співки композиторів колишнього СРСР (1986), Національної спілки композиторів України (далі – НСКУ) (1993), лауреатки Премії АР Крим (2000), Премії ім. М. Лисенка (2003), Міжнародної премії ім. Б. Чобан-заде (2009), Премії ім. Б. Лятошинського (2014) Мерзіє Ібрагимівни Халітової.

Пам'ятаю ті, ще недавні часи, коли в Криму вирувало туристично-курортне життя і зовсім не було відчуття близького перетворення таврійського півострова на мілітарну зону з пам'ятниками «зеленим чоловічкам». Тоді, зустрівши на вулицях Сімферополя гарну чорняву жінку, яка поспішала чи то до майбутніх композиторів, що навчалися в Сімферопольському музичному училищі ім. П. І. Чайковського, чи до студії Кримського телебачення і радіо, чи Кримського інженерно-педагогічного університету, а можливо, і до концертної зали філармонії, мало хто здогадувався, що перед ним – непересічна особистість із надзвичайно вразливою душею, тонким світосприйняттям і нетиповим для більшості мисленням. Мисленням не словами, не фразами, а звуками, музичними образами. Так, це – Мерзіє Халітова, а для студентів – Мерзіє Ібрагимівна, яскрава кримськотатарська композиторка, яка своїми музичними творами стрімко й талановито внесла в останнє десятиліття минулого ХХ ст. в планетарний музич-

ний світ інтонації свого рідного народу. І, слухаючи її музику, вже не постає питання «чи об'єднається Схід із Заходом, чи зіллються Північ із Півднем?». Адже одразу очевидно – у загальному оркестрі людства неповторно зазвучали мелодійні й до болю щемливі кримськотатарські наспіви, оповиті пречудовими взорами-меандрами, народженими талантом і натхненням Мерзіє. А творилося їй радісно й натхненно. Ходила з гордо піднятою головою, усвідомлюючи себе часткою народу, що через усі незгоди переніс і зберіг свою неповторну ментальність та повернувся на свої рідні терени, де кожен клаптик землі, кожен камінець гір і віковічні дерева, яйли оповиті своїми дивовижними історіями й легендами. Усе це Мерзіє відчувала у звуках і прагнула передати іншим свої мелодії-меандри. Щоправда, дитинство та юні роки рідні терени Криму були тільки в її художній уяві, так би мовити, у віртуальних абрисах, породжених її фантазією після оповідань бабусі й батьків, які тужили за своїм «втраченим раєм».

А передати в музиці їй було що: тяжкі часи депортації родини до Узбекистану, роки туги всієї її родини за рідним краєм і радість повернення на незнану їй омріяну батьківщину. Народилася Мерзіє (5 червня 1956 р.) на чужині – у провінційному узбецькому місті Янгіюль, що неподалік від Ташкента. Саме туди її батьки (ще дітлахами) потрапили зі своїми рідними після примусового виселення татар із Криму в травні 1944 року. На щастя, узбеки поставилися до вигнанців прихильно, адже і за етнічними ознаками, і за віросповіданням були спорідненими, тож, як могли, сприяли виживанню вигнанців у нових умовах. Батьки Мерзіє отримали пристойну освіту: тато був економістом-плановиком, а мати – учителькою географії у школі. Вони вчасно помітили надзвичайний потяг своєї маленької доньки до музики й усіляко підтримували її талант на всіх етапах розвитку.

Після школи Мерзіє вступила до Ташкентського музичного училища ім. Хамзи на теоретичне відділення. Саме в

училищі в юного теоретика виявилася схильність до компонування власних творів, а поштовхом до цього було навчання у класі талановитого, тоді ще молодого композитора-симфоніста, М. Таджиева ¹. Симфонічна музика вчителя і можливість безпосереднього спілкування з ним, обговорювання власних задумів, показ перших спроб і поради педагога щодо виразності виявлення художнього задуму, імовірно, і скерували талант Мерзіє в напрямку творення інструментальної музики.

Це багатьох здивувало, адже більшість композиторів-початківців має потяг до вокальних, пісенних опусів, а до музики інструментальної, як правило, – одиниці. Однієї закоханості в симфонічну музику замало. Тут потрібно відчувати темброву природу звуку, виявити майстерну вправність у «плетенні» поліфонічного мережива з різних інструментальних ліній, зуміти поєднати їх в одне художнє ціле. Вочевидь, Мерзіє любить той дивовижний і розмаїтий світ музичних інструментів, їх темброве багатобарв'я і з натхненням починає писати як для загальнознаних академічних – скрипка, віолончель, труба, флейта, саксофон, так і для народних кримськотатарських – баглама (роду флейт), сантир (роду цимбал) та інших.

Наступним і цілком логічним етапом формування таланту стала Ташкентська консерваторія ім. М. Ашрафі. Клас видатного композитора Г. Мушеля ² вирізнявся своїми тра-

¹ Таджиев Мірсадик Махмудович (1944–1994) – узбецький композитор, заслужений діяч мистецтв Уз РСР (1981). Автор творів (переважно для симфонічного оркестру), у яких прагнув поєднання європейського академічного симфонічного мислення з «узбецьким макомом» (персидським). У 1964–1983 роках викладав у Ташкентському музичному училищі ім. Хамзи, з 1983 – у консерваторії.

² Мушель Георгій Олександрович (1909–1989) – композитор, піаніст, музичний педагог, професор. Заслужений діяч мистецтв Уз СРС (1944). Закінчив Московську консерваторію (клас композиції в М. Мясковського, М. Гнесіна, О. Александрова; клас фортепі-

диціями: професор отримав вишкіл у знаного композитора-симфоніста М. Мясковського в Московській консерваторії ім. П. І. Чайковського. Як «молодого спеціаліста» Г. Мушеля 1936 року направили до Ташкента в щойно створену консерваторію, де він виховав не одне покоління музик. Г. Мушель відомий як автор музики до низки театральних-сценічних творів і кінофільмів. Успіху зазнали його балети «Балерина» (1949), «Квітка щастя» (1959), «Кашмірська легенда» (1961), опера «Фархад і Ширін» (1957) тощо. Природно, що і юна студентка консерваторії вирішила спробувати свої сили у творенні музики до балету.

У 1982 році Мерзіє закінчила клас композиції дипломною роботою – Сюїтою для симфонічного оркестру з музики до балету «Арзи», яку вона оформила в п'яти частинах. Прем'єра відбулася на державному іспиті в консерваторії (1982, диригент К. Усманов). Водночас молода авторка зрозуміла, що поставити на сцені театру опери і балету свій спектакль – річ вельми складна, тож наступним масштабним твором стала Симфонічна поема «Хатира» («Пам'ять»), написана 1985 року, яку в травні виконав Ташкентський симфонічний оркестр під орудою того ж ушавленого диригента – К. Усманова. Після успіху цієї поеми молоду композиторку приймають до Спільки композиторів тодішнього СРСР, а коли родина Халітових 1993 року повернулася на рідну землю – до Криму, вона стала членом НСКУ.

Гірська яйла, буйна зелень, стрімкі водоспади, блакить моря заворожували і захоували в себе. Усе це хотілося виплеснути на нотний папір, почути в живому звучанні й відчутти реакцію слухачів. У Криму композиторка мала кілька авторських концертів, які пройшли з великим успіхом. Доробок її високо оцінено. Перший концерт з її симфонічних творів відбувся 1995 року в Сімферополі на сцені музичного

ано – Л. Оборіна). З 1936 року викладав у новоствореній Ташкентській консерваторії.

училища (симфонічний оркестр Кримської філармонії, диригент – народний артист України О. Гуляницький). Другий авторський концерт – з тим самим складом, але вже на сцені Кримського українського музичного театру (1999). Третій її авторський концерт – 20 травня 2009 року – був знаковим: його було проведено під час Всесвітнього конгресу кримських татар. Програму провів диригент І. Каждан. Музичній громаді Сімферополя запам'ятався й авторський концерт камерної музики М. Халітової, що відбувся 2011 року на сцені Кримськотатарського музично-драматичного театру, який підготували музиканти-виконавці цього театру й диригент Ю. Еннанов.

Одночасно творчість кримської авторки стала відомою і в Києві – столиці України. Окремі показові композиції Мерзіє прозвучали у програмах фестивалів НСКУ, зокрема в «Київ Музик Фест'ї»: 1996 року – Симфонія № 2 для камерного оркестру (диригент В. Сіренко), 1997 року відбулася прем'єра «Епітафії пам'яті М. Таджиєва» для віолончелі, струнного оркестру та вібрафона, а також низки вокальних творів у виконанні відомого співака Ф. Мустафаєва. У 2001 році столичний слухач ознайомився із симфонічним «Намистом міст Криму» («Ожерельє городів Крима»), 2004 року – з розгорнутою фортепіанною п'єсою «Звуки Бешуя», 2005 року – Капричіо для скрипки з оркестром (написане 2003), блискуче виконане званою скрипалькою Н. Сіваченко (диригент – Т. Криса, США). Список виконуваних на Міжнародному «Київ Музик Фест'ї» продовжили Струнний квартет, зіграний 2008 року, Концерт для труби й симфонічного оркестру (2009).

Така потужна «творча заявка» підготувала проведення у столиці України 31 січня 2010 року авторського концерту М. Халітової, зіграного заслуженим академічним симфонічним оркестром Національної радіокомпанії України під орудою талановитого диригента В. Шейка. Для програми Мерзіє відібрала найкращі, на її думку, твори, які найбільш промо-

висто оповідають історію її народу, адже, і це не секрет, концерт було заплановано як знайомство з доробком композитрки, чію творчість висунуто на здобуття Національної премії України імені Тараса Шевченка.

Цей симфонічний концерт у Колонному залі ім. М. Лисенка Національної філармонії України розпочався Симфонією № 3 «Присвячення», яка розкриває трагічну тему – 65-річчя депортації кримськотатарського народу. В музиці Симфонії композиторка прагнула показати і мирний плин їх життя, і трагічні картини насильницької депортації, сповнені жаху і крику, і плач за втраченим раєм, і кохання, яке проростає попри всіляке лихо. Величезної ролі набувають ударні інструменти, які нібито зцементовують усю партитуру в суцільний моноліт, а вияскравлені в окремих епізодах скрипкові лінії звучать як пристрасний авторський голос, що патетично виказує свою біль і співчуття. Вся композиція оповита прекрасною, величною темою-гімном, – немов небесна веселка-райдуга, яка стверджує невмирущу силу духу і віру у світле майбуття.

Прозвучало і вже згадуване Капричіо для скрипки з оркестром у виконанні Н. Сіваченко. Вражає, наскільки тут власна композиторська музика насичена колоритними національними інтонаціями. Інколи здається, що звучать оригінальні народні наспіви. У музиці стільки краси й до щему виразної ніжності, що хочеться й самому заспівати.

Симфонію № 4 для флейти і струнного оркестру авторка присвятила пам'яті батьків – Ібрагіма і Зейнеб Халітових. Солопартію виконувала З. Бекірова – молода талановита флейтистка, лауреат ряду міжнародних конкурсів. Три частини твору мною сприйнято на одному диханні. Багатий мелодичний тематизм утворює предивні узорі поліфонічного переплетення, з розмаїтим орнаментальним оповиванням звуків. Особливої трепетності звучання набирає каденція, де головна героїня – флейта – об'єднана в дуеті з віолончеллю, що ми-

моволі породжує в уяві світлі образи закоханого подружжя, яке подарувало життя своїй любій доньці – Мерзіє.

Завершив програму Концерт для труби з оркестром «Біля підніжжя Демірджі», соліст – заслужений артист АР Крим С. Чалбаров. Композиторка прагнула змалювати у звуках кримську гору, оспівану в багатьох народних легендах. Блискуче виписана партія труби-соло потребує не тільки віртуозного володіння інструментом, але й уміння зіграти мелодію в неповторній національній манері з ледве відчутною орнаментальною забарвленістю. У концерті авторка використала й наспів народної мелодії. Дуже цікаво було стежити, як розвивається її думка, коли труба «перемовляється» зі скрипкою або народна тема «перекидається» від соліста до кларнета – скрипки – знову труби, ніби осяваючи своїм звучанням усі партії оркестру, заохочуючи загал до свята-байраму.

Київський концерт кримської композиторки мав величезний успіх. Після кожного твору лунали вигуки «браво»! А у фіналі саму Мерзіє ледве було видно серед численних букетів квітів, якими її обдарувала вдячна публіка. Виступи у столиці України мали й інші приємні сторони. Зокрема, зміцнили її товариські контакти з композитором, народним артистом України, лауреатом Національної премії України імені Тараса Шевченка, Героєм України Є. Станковичем, який, як з'ясувалося у спільній розмові, був у дружніх зв'язках з першим учителем Мерзіє по композиції – М. Таджиевим. Композиторка щиро заприятелювала і з відомими митцями – І. Тараненком, В. Рунчаком, В. Птушкіним, Б. Кривопустом, жінками-композиторками К. Цепколенко, Т. Парулавою, Ю. Гомельською, чие життя, на жаль, так трагічно обірвалося... Творчі контакти здружили Мерзіє з керівником «Київської камерати» В. Матюхіним, особливо з диригентом В. Шейком, який загалом виконав шість її масштабних симфонічних творів. Щірі взаємини пов'язали Мерзіє і з музикознавцями Т. Невінчаною, Л. Олійник, О. Голинською, В. Грабовським, авторкою цих

рядків та іншими. За підтримки правління НСКУ дві композиторки з Криму – М. Халітова і К. Троценко – мали концерт в Українському культурному центрі при посольстві України у Франції (м. Париж, 5 березня 2014 р.).

Востаннє – 2015 року – ім'я М. Халітової згадане у програмах Міжнародного «Київ Музик Фест'у». Тоді відбулася прем'єра її Концерту для саксофона, струнних та ударних інструментів (з уведенням кримськотатарського народного інструмента сантир – на кшталт цимбал), написаного в 2013–2014 роках. Соло на саксофоні виконував О. Рукомойников, а за диригентським пультом стояв В. Шейко.

Творча дружба з одеським композитором В. Ларчіковим стала імпульсом для створення 2010 року вельми оригінального опусу – Концерту для трьох віолончелей і струнного оркестру «Ашик-Наме», написаного за мотивами поезії кримськотатарського класика Ашика Омера. Це було замовлення доброго знайомого В. Ларчікова – відомого французького віолончелиста, професора Паризької консерваторії Домініка де Вільєнкура. Прем'єра твору відбулася у квітні 2011 року в Севастополі. Солістами виступили Д. Вільєнкур, О. Веселіна та В. Ларчіков, диригент – В. Кім. Дещо пізніше, вдруге, такий самий склад виконав цей Концерт у Сімферополі. До міжнародних контактів можемо занести й виконання творів Мерзіє у 2016 році в Нью-Йорку (США) – програму уклав київський композитор Б. Кривопуст. Тоді американська піаністка А. Гаделія зіграла її концертну п'єсу «Легенда Ак-Кая» («Легенда про білу скалу»).

Творчий доробок М. Халітової є підставою визнати, що головною і найвагомішою його ланкою стала музика для великого симфонічного масштабу. Це її найбільш захоплює, надає істинної творчої снаги. І змістовні теми авторка замислює завжди великої потужної сили, починаючи з Першої симфонії «Відродження», присвяченої І. Гаспринському (1991). Симфонія № 3 «Присвята» сповнена глибокої любові до сво-

го – кримськотатарського – народу, його етнічних цінностей та ідеалів (2008). Цією ж ідеєю наповнена й раніше написана симфонічна поема «Хатира» («Пам'ять») (1985). Симфонія № 5 «Аметхан» (2011) присвячена двічі Герою Радянського Союзу, льотчику-випробувачу Амет-Хану Султану, яким пишуться його земляки (прем'єра відбулася 2012 р. на «Київ Музик Фест», диригент – В. Шейко). Остання, за часом написання, Симфонія № 6 «Яшлик седаси» («Голос молодості») для соліста, хору та великого симфонічного оркестру присвячена 20-річчю Кримського інженерно-педагогічного університету, де вже багато років очолює музичну кафедру професорка М. Халітова. У цей твір, як самобутню орієнтальну інкрустацію до звичної симфонічної партитури, авторка свідомо додала неповторні тембри народних кримськотатарських інструментів – сантир, даре, кеманчу або саз. Прем'єра симфонії відбулася влітку 2013 року (диригент Ю. Еннанов). Одним з найбільш поетичних опусів композиторки для симфонічного оркестру став Концерт для оркестру «Намисто міст Криму» в 4-х частинах: 1. Бахчисарай. Ханський палац; 2. Ялта; 3. Коктебель; 4. Сімферополь (1996). У музиці використано феєричні можливості оркестровки, розмаїття ритмічних фігур, вишукану мелізматичну орнаменталістику, що заворожує слухача. Прем'єра Концерту відбулася 1999 року в Сімферополі (диригент О. Гуляницький), а за чотири роки саме за «Намисто міст Криму» авторку удостоєно Премії ім. М. Лисенка. Своєрідною фольклорно-пейзажною замальовкою сприймається згадуваний раніше Концерт для труби з оркестром «Біля підніжжя Демірджі» (2007), прем'єра якого відбулася на авторському концерті в Сімферополі 2009 року (соліст – С. Чалбаров, диригент – І. Каждан).

Симфонічне мислення М. Халітової спостерігаємо й у низці творів для камерного оркестру. З-поміж них особливо вирізняються два – лірико-драматична Симфонія № 2 (1995), прем'єра якої відбулася на «Київ Музик Фест'і» (1996 р.; ди-

ригент В. Сіренко), і Симфонія № 4 «Пам'яті батьків Ібрагіма та Зейнаб» для баглами або флейти та струнного оркестру (2009), прем'єру якої вітала київська публіка на згаданому концерті в Національній філармонії.

Любов авторки до глибокого й чуйного тембру віолончелі, здатного відтворити найширшу гаму людських переживань, помітна в кількох її композиціях, та найперше вона виявилася в талановитій «Епітафії пам'яті педагога і композитора М. Таджиева» для віолончелі, віброфона та струнного оркестру (1997), написаній Мерзіє одразу після трагічної звістки про неочікувану передчасну смерть Учителя.

Композиторка з натхненням працює над творами, розрахованими для виконавців-інструменталістів. У написанні цієї музики її приваблюють різні видозміни сонатної форми (які часто сама й «видозмінює»!) та опанування розмаїтими технічними прийомами інструментарію, що спостерігаємо в Сонаті-монолозі для альтя соло (1984), сонаті-поємі для баяна «На схилах гори Аю-Даг» (1989), Концерті для саксофона, струнних та ударних інструментів (2013–2014). Творчі експерименти Мерзіє продовжує вигадка нових виконавських складів та форм, природа яких ґрунтується на народних витокках, як-от «Ритмічна фантазія» для ансамблю ударних інструментів (2020), «Ритмо-драма» для п'яти виконавців (2020).

Окремих рядків заслуговує Струнний квартет пам'яті видатного кримськотатарського поета і вченого Б. Чобан-заде (2009), написаний вправною рукою вже маститого митця. Цей твір приніс їй знайомство з іншим видатним представником рідного народу – художником Р. Нетовкіним³, якого також

³ Нетовкін Раміз (1960–2011) – видатний кримськотатарський художник-графік, головною темою праць якого були кримські пейзажі. Член НСХУ (1989). Заслужений художник АР Крим (2009). Народився в Узбекистані (як і Мерзіє), у поселенні Алмазар. У 1975 році родина повернулася до Криму, де Раміз закінчив Сімферопольське художнє училище ім. М. С. Самокиша. З 1983 року

ще у вигнанні, з дитинства й розповідей батьків зачарували неповторні пейзажі рідного краю. Його родина мала змогу повернутися до Криму 1975 року з неофіційною «першою хвилею». Після закінчення художнього училища Раміз оселився в мальовничому й затишному м. Карасубазарі (Білогорськ), що полюбилося йому ще із часів студентських пленерів, і почав навчати дітлахів малюванню. Проте завжди приїздив на відкриття своїх виставок у Сімферополь, Бахчисарай, Ялту, Алушту, а згодом – і за кордон. Мерзіє спеціально відвідала виставку Р. Нетовкіна в Сімферополі й була глибоко вражена його графікою, хоча тоді їй не довелося побачити Раміза особисто. Знайомство відбулося пізніше і при дуже приємних обставинах.

Відомий кримськотатарський підприємець і меценат Р. Веліляєв, який також жив у Карасубазарі, 2006 року ініціював створення спеціальної щорічної премії при Благодійному фонді імені Бекіра Чобан-заде (заснованого 2003 р.). Премію присуджували представникам кримськотатарської народності за вагомий внесок у галузі культури, літератури, мистецтва та науки. З 2007 року вона набула значення міжнародної (у різні роки її отримали етнічні родаки, які проживали в Азербайджані, Литві, Польщі, РФ, США, Туреччині, Узбекистані, материковій Україні). Одним з перших її лауреатів став Р. Нетовкін.

Саме на акті вручення Премії ім. Б. Чобан-заде Мерзіє (за її Струнний квартет) і відбулося знайомство двох талановитих представників культури корінного народу Криму. На жаль, контакти були нетривалими, бо хвороба передчасно обірвала життя художника.

Однак обізнаний музика, слухаючи окремі «звукові замальовки» М. Халітової, ніби баче їх разом із чудовими гра-

його роботи отримують високі оцінки на міжнародних виставках. Окремі праці експоновані в колекціях США, Канади, Голландії, Німеччини, Ізраїлю, Туреччини, Китаю. Постійно мешкав у Криму – в м. Карасубазарі.

фічними ілюстраціями, писаними Р. Нетовкіним. Такі паралелі породили дует для двох кларнетів «Високий мінарет» (на основі кримськотатарської народної пісні «Юсек минаре», 1995), «Звуки Бешуя» для флейти та фортепіано (2003), «Ферію Ай-Петрі» для кларнета і фортепіано (2006), «Відблиски сонячного світла» для флейти соло (2007), «Чатирдаг езгілері і Хайтарма» («Наспиви Чатирдагу і Хайтарми») для ансамблю скрипалів і фортепіано (2009), «У ритмі рожевих тонів» для скрипки, тромбона та фортепіано (2010), «Запах каштанів» для віолончелі та фортепіано (2011), «Прогулянка Кримом» для труби соло (2014).

Натомість п'єси для фортепіано Мерзіє бачить як ефектні концертні композиції, які так і називає – «концертна п'єса», що повинні звучати на музичній естраді з прекрасним роялем, під вправними пальцями піаністів-віртуозів: Соната-фантазія (1990), Дві концертні п'єси (1994), «Бал хризантем» (2008), «Листя кружляють в осінньому хороводі» (2008), «Легенда Ак-Кая» (2008). Виняток становить цикл фортепіанних п'єс пейзажної тематики, які Мерзіє видала 2010 року в збірці «Картини Бешуя». У них авторка втілила сокровенні думки про єднання людини з природою та висловила щиру любов до свого батька. Селище Бешуя, що лежить у заповідній зоні кримської яйли, було «колискою», звідки розпочалося життя найріднішої їй людини, а для самої Мерзіє залишилося казковою легендою з її дитинства.

Успішний запит на твори М. Халітової як для концертного виконання, так і для педагогічної класної роботи спонукав авторку до видання окремої збірки «Камерно-інструментальні твори» («Камерно-инструментальные произведения») (Сімферополь, 2018), де вступну статтю подав А. Цукер. П'єси швидко ввійшли до репертуару багатьох виконавців і зазвучали з музичних естрад та в ефірі Криму.

Знайомство з українськими митцями і входження М. Халітової до складу НСКУ розбудило в композиторки зацікав-

лення до української культури та її світочів. Так народилися композиції, задум яких пов'язаний з постатями двох національних поетів-велетів. Першою була «Приношення Тарасові Шевченку» для скрипки й фортепіано (2014), прем'єра якої відбулася 5 березня 2014 року в м. Парижі (Франція). Другою композицією став Вокальний триптих на слова І. Франка: 1. Лице небесне прояснилось; 2. Як почувеш вночі; 3. Чорте, демоне розлуки. Думку написати вокальні твори на вірші І. Франка подав колега по НСКУ, очільник Дрогобицького осередку В. Грабовський, з яким Мерзіє зустрічалася під час засідань правління Спілки. Визначилися і з поезіями – відібрали те, що було співзвучно настроям композиторки. Триптих надрукували у Дрогобичі зі вступною статтею знаної галицької музикознавиці Л. Німилович, а В. Грабовський написав про цю подію до фахового журналу «Музика».

Загалом М. Халітовій з публікаціями про її харизматичну особистість і творчість пощастило. Особливо підтримують музикознавці – колеги по Сімферопольському музичному училищі ім. П. Чайковського і Кримському інженерно-педагогічному університеті ім. Февзи Якубова. Низку статей про симфонічні твори композиторки написала Г. Мамбетова, з якою Мерзіє знайома ще із часів Ташкентської консерваторії (як-от про фольклорні витоки творчості мисткині, її симфонії № 2, № 4, № 6, Концерт для оркестру «Намисто міст Криму», Капричіо для скрипки з оркестром, Концерт для трьох віолончелей і струнного оркестру «Ашик-Наме» тощо ⁴). Інша

⁴ Див.: Мамбетова Г. Полифонические приёмы и современная техника письма в Симфонии № 5 «Аметхан» Мерзие Халитовой. *Сборник материалов I Международной конференции по развитию дисциплин искусствоведения и культурологии в Евразии*. Vienna: «East West» Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH., 2014. С. 91–101; Мамбетова Г. Симфоническое творчество Мерзие Халитовой. Концерт для оркестра «Ожерелье городов Крыма». *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Проблеми інтеграції кримських репатріантів в українське*

колега – музикознавець-теоретик К. Рікман – досліджує значення творчості композиторки у процесах сучасної академічної музичної культури Криму, роль етнічного плюралізму в музиці⁵. Музикознавиця Л. Куртбединова заглиблюється у вивчення витоків інтонаційно-драматургічного мислення композиторки, стильові особливості її письма, образну сферу творів⁶. Аналізи драматургії композицій М. Халітової є темою курсових і дипломних робіт студентів музичного училища й університету. Сама ж композиторка блискуче виявляє

суспільство». Київ, 2004. С. 489–497; Мамбетова Г. Фольклорные истоки полифонических приемов в Симфонии № 4 для баглами с оркестром Мерзие Халитовой. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : зб. наук. пр. Харків, 2011. № 10. С. 162–165; Мамбетова Г. Целостный анализ Концерта для трех виолончелей и струнного оркестра «Ашик-Наме» современного крымскотатарского композитора Мерзие Халитовой. *Сборник материалов XIV Международной научно-практической конференции «Новое слово в науке и практике: гипотезы и апробация результатов исследований»*. Новосибирск, 2014. С. 30–40.

⁵ Див.: Рікман К. К вопросу об этническом плюрализме современной академической музыкальной культуры Крыма (на примере вокальных сочинений М. Халитовой). *Гурзуфские чтения: материалы I Международной междисциплинарной научно-практической конференции (14 сентября 2018, г. Симферополь)*. Крымский федеральный университет, 2019. 399 с.; Рікман К. Музыкально-событийные процессы современного академического искусства Крыма в аспекте культурологической регионики. *Культура народов Причерноморья*. Симферополь, 2014. № 276. С. 98–102.

⁶ Див.: Куртбединова Л. Народно-национальная основа стилистики струнного квартета «Памяти Бекира Чобан-Заде» М. Халитовой. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. ст. Харків, 2015. Вип. 4. С. 53–59; Куртбединова Л. Преломление национальных традиций в пейзажной лирике М. Халитовой (на примере камерно-инструментальных произведений). *Проблеми взаємодії мистецтва педагогіки та теорії та практики освіти* : зб. наук. ст. Харків, 2017. Вип. 47. С. 277–292.

себе і як музикознавиця, дослідниця історії кримськотатарської музики та популяризаторка видатних її представників – А. Рефентова, Я. Шерфединова, И. Бахшиша, А. Каври, а також ділиться в теоретичних статтях таїнами своєї творчої лабораторії⁷.

Сучасна складна доба життя людства позначилася на всіх сферах його діяльності, у тому числі й мистецькій. Свідомій особистості потрібно шукати шляхи переконливого втілення художніх задумів, ставити креативні завдання високої гуманістичної потужності, а для М. Халітової такі завдання насамперед пов'язані з бажанням якомога більше зробити для культури кримськотатарського народу в багатовимірних аспектах. І не лише в композиторській творчості. Це – і просвітительство, пов'язане з радіо, телебаченням, публікацією наукових розвідок у світі звуків; і педагогічна робота з молоддю, якій вона передає свою любов до музики та прищеплює знання з найбільш потаєних «консерваторських» (якщо буквально – «закритих») наук: теорії, гармонії, поліфонії, а особливо обдарованим – композиції. І велика громадська діяльність серед земляків, зокрема творчої інтелігенції. Сил і снаги їй додають любов та повага родини, двох синів і малюків-онучат, які з трепетною увагою сприймають народження нової ком-

⁷ Див.: Халитова М. История крымскотатарской музыки. Первая половина XX века. Симферополь, 2021. 203 с.; Халитова М. Роль оркестра крымскотатарского театра в развитии музыкального искусства Симферополя на нынешнем этапе. *Вестник Харьковской национальной академии дизайна и искусств*. 2011. № 10; Халитова М. Музыкальная жизнь Крыма как отображение общей духовности общества. *Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии*. РИНЦ. 2015. № 5–6; Халитова М. Композиторское творчество как процесс самовыражения личности. *Перспективы развития научных исследований в 21 веке : сб. материалов VIII Международной научно-практической конференции*. РИНЦ. 2015.

позиції Мерзіє, переживають прем'єрне виконання її творів та... допомагають опанувати інтернетом.

Так, читач цих рядків і нині, якщо загальнополітична ситуація зміниться на краще, відвідавши Крим, може зустріти на вулицях Сімферополя гарну чорняву жінку – таку ж молоду й динамічну в ході, яка поспішає або до студентів, або до студії Кримського телебачення, чи аудиторій Кримського інженерно-педагогічного університету, а можливо, і концертної зали... Сподіваюся, здогадається, що перед ним – талановита особистість із надзвичайно вразливою душею, тонким світосприйняттям і нетиповим для більшості мисленням. Мисленням не словами, не фразами, а звуками, музичними образами. Це – кримськотатарська композиторка Мерзіє Халітова.

Ірина СІКОРСЬКА

АНАТОЛІЙ СОЛОВ'ЯНЕНКО – «ШАХТАРСЬКИЙ ГЕРЦОГ»

Саме ці слова, більше схожі на рекламне гасло, викарбувані на п'єдесталі 3,5-метрового бронзового, вкритого сусальним золотом, пам'ятника славетному землякові в Донецьку, зведеному 2002 року в театральному сквері біля Державного академічного театру опери та балету, що гордо носить ім'я Солов'яненка ¹.

Анатолій Солов'яненко належить до когорти найвідоміших у світі та найтитулованиших українських співаків другої половини ХХ ст.: заслужений артист України (1967), народний артист України (1970), народний артист СРСР (1975), лауреат Ленінської (1980) і Державної премій України імені Т. Г. Шевченка (1997), кавалер ордена Дружби народів (1982), ордена «За заслуги перед Італійською республікою», Почесної відзнаки Президента України (1993), відзнаки «Шахтарська слава» (1993). Посмертно Анатолію Солов'яненку було присвоєно звання Герой України (2008). Про нього написано книжки, ве-

¹ З 2012 року театр перейменовано на «Донбас-оперу», а з кінця 2014 року його зареєстровано як «мистецький об'єкт ДНР». Не факт, що цей напис нині зберігся, тому що більшість опитаних перехожих відзначають відсутність будь-якого напису, а серед донеччан пам'ятник має назву «золотий хлопчик».

лику кількість журнальних і газетних захопливих статей, знято музичний фільм. На його честь споруджено пам'ятники, названо малу планету 6755, викарбувано пам'ятну монету (2000), створено музей. Його прізвищем – таким символічним, милозвучним, «солов'їним» – названо вулиці в кількох містах і конкурс співаків «Солов'їний ярмарок».

Творча діяльність А. Солов'яненка тривала 36 років. У його доробку – 18 оперних партій. Понад 600 (!) разів він виходив на оперний кін. У репертуарі славетного тенора було понад 200 творів української, зарубіжної, російської класики, романси, неаполітанські пісні, і, звичайно, найкоштовнішими перлинами сяяли українські народні пісні. Ті, що ввійшли до золотого фонду, стали класикою – «Сонце низенько» (пісня Петра з «Наталки Полтавки» І. Котляревського – М. Лисенка), «Ніч яка місячна» (М. Лисенка і М. Старицького), «Повій, вітре» (вірші С. Руданського), «Дивлюсь я на небо» (М. Петренка), «Місяць на небі» (невідомого автора) та інші, – заікрилися в його виконанні нечуваними, незабутніми барвами. Він перший з українських виконавців перекинув смисловий «місток» між українським й італійським співом. Утім, деякі недоброзичливці саме це й закидали співакові: «Та він же співає наші пісні як італійські арії!». І справді, «на одній хвили» в А. Солов'яненка звучали українська «Сонце низенько» й неаполітанська «Santa Lucia», «Дивлюсь я на небо» й «O sole mia!»... На мою думку, нашу пісню він підніс високо на п'єдестал, підняв до рівня світової класики. Саме у виконанні Анатолія Борисовича вчувається спорідненість нашої мови за співучістю і плинністю.

Анатолій Солов'яненко гастролював в Австралії, Новій Зеландії, Бельгії, Болгарії, Італії, Канаді, на Кубі, у Монголії, Німеччині, Румунії, США, тодішній Чехословаччині, Японії. У престижному Метрополітен-опера в Нью-Йорку Анатолій Борисович – перший з радянських співаків – співав упродовж двох сезонів (1977–1978). До того ж, за тодішньою практи-

кою, 90 % гонорару віддавав державі. Натомість по закінченні контракту держава «подарувала» співакові «Газ-24» – найпрестижніший на той час автомобіль «Волга», таким чином «розрахувавшись» зі своїм громадянином, який прославляв країну у світі й був фактично коштовним національним надбанням.

То ж чому таке дивовижне поєднання: «шахтарський герцог»? З першим – усе зрозуміло: у Донецьку – «столиці» Донбасу – із шахтарями пов'язано майже все, тому й Солов'яненко не був винятком. Народився 25 вересня 1932 року в м. Сталіно (таку назву Донецьк мав упродовж 1929–1961 рр.)². Походив із шахтарської родини: його батько – Борис Степанович – був шахтарем «з діда-прадіда», працював на шахті «Першотравнева». Саме він володів тим унікальним тембром голосу (драматичний тенор), який успадкував Анатолій (щоправда, його тембр був ніжнішим, м'якшим, тому його кваліфіковано як лірико-драматичний), тому не дивно, що, як згадував Анатолій Борисович, співав він з раннього дитинства – очевидно, це було життєвою потребою. «Співав, ні про що не думаючи, як співають птахи, – згадував він³. – Проте це ще не було “матеріалізованим явищем”. Птах співає, як людина їсть, думає тощо. Потім я відчув свідомий потяг до професійного співу, почав займатися і зрозумів, що просто співати та професійно – не одне й теж. У повсякденному житті як? Коли є голос – співаєш,

² У квітні 2020 року ватажки самопроголошених ДНР й ЛНР підписали укази про повернення Донецьку й Луганську попередніх назв – Сталіно й Ворошиловград, чим підкреслили власну історичну єдність із СРСР і Росією.

³ Інтерв'ю з А. Солов'яненком мною записано на початку травня 1999 року. У скороченому й відредагованому вигляді воно опубліковане в газеті «Україна-центр» з автографом співака – побажанням читачам: «...завзятості й бажання вижити в цей важкий час» (16.05.1997). Далі фрагменти інтерв'ю подано як пряму мову А. Солов'яненка без посилань.

є настрій – співаєш, ні – мовчиш. А професійний спів вимагає постійної готовності: і коли ти «не в голосі», і не в настрої, і взагалі, коли світ не милий». Тоді-то й заявив хлопець про своє рішення обрати професію співака. Однак далі все було за сценарієм відомого анекдота: «Чим ти займаєшся?» – «Співаю!» – «Та я теж, як вип'ю, – співаю. Питаю, хто ти за професією?»... Приблизно саме таку ж відповідь почув Анатолій від батька: «Співай собі, але отримай професію». Так, після закінчення середньої школи в 1949 році (школа № 139, що в Будьонівському районі) життєва доріжка привела А. Солов'яненка в Донецький політехнічний (тоді індустріальний) інститут, а для співу залишилася участь у художній самодіяльності.

На одному з таких концертів юнакові передали запрошення від тодішнього прем'єра Донецької опери О. Коробейченка прийти на прослуховування. «Коли я вперше прийшов до Олександра Миколайовича, – згадував Анатолій Борисович, – він поставив мені записи Дмитра Смирнова, Леоніда Собінова, Енріке Карузо ⁴. І сказав: “Молодий чоловіче! Ви повинні співати хоча б на їхньому рівні; але для цього знадобиться 6–8 років! Якщо Ви готові – давайте займатися, якщо ні – одумайтеся і повертайтеся до своєї геометрії. Посередності в мистецтві не потрібні!”». Відтоді (з 1952 р.) розпочалися майже щоденні заняття з Учителем. Так, у 1954 році А. Солов'яненко закінчив інститут, отримав диплом інженера-конструктора гірничих машин. Залишився працювати на кафедрі інженерної графіки. Викладав улюблену нарисну геометрію. Вступив до аспірантури. Почав писати кандидатську дисертацію. Проте підсвідомо відчував, що має співати – це його покликання: «Кожен у душі має свій “внутрішній голос”, – пояснював він. – Життя показало, що він (мій внутрішній голос) мав рацію».

⁴ Усі були лірико-драматичними тенорами.

Саме тоді й прийшло розуміння: аби стати співаком, насамперед потрібно опанувати свій вокальний апарат. Вчитися співати на сцені, навчатися і акторській майстерності, і режисурі. Над своїм «вокальним апаратом» (тобто голосом) А. Солов'яненко працював упродовж життя. Доклав колосальних зусиль, «щоб опанувати свій інструмент, як скрипаль – скрипкою або піаніст – роялем». Однак вокалісту зазвичай набагато важче: голос – примхливий, чуйний до змін погоди, їжі, настрою, взаємин. Ось перехвилювався... Виходиш на сцену, – і не звучиш, хоча у класі щойно все було гаразд. Свого часу знаменитий італійський баритон Тітта Руффо сказав, що співакові потрібно мати два життя: перше, аби навчатися, а друге, аби, власне, співати. Відтак варто в собі постійно підтримувати «здоровий дух»: захворієш – погано співатимеш. Утім, прагнення постійно навчатися, удосконалюватися А. Солов'яненко перейняв від свого педагога. У родинному архіві дбайливо зберігається щоденник занять з О. Коробейченком упродовж 1952–1963 років, де саме з математичною точністю зафіксовано, над чим працювали, завдання, зауваження. Від Учителя Анатолій Борисович успадкував і власноруч виготовлений ним костюм Герцога ⁵ для дебютного виходу на Донецьку сцену в опері «Травіата» Дж. Верді й відтоді співав цю партію тільки у згаданому вбранні ⁶. З партією Герцога А. Солов'яненко дебютував і на сцені Київської опери (це сталося 18 (22?) листопада 1963 р.). Незадовго перед тим був виступ на сцені київського Жовтневого палацу (він співав арію Радамеса з «Аїди» Дж. Верді), куди донеччани приїхали з творчим оглядом-звітом; запрошення на прослуховування від тодішнього директора В. Гонтаря, а відтак і вступ до чис-

⁵ Герцог був улюбленою партією в репертуарі педагога, хоча в його доробку таких було 87 (!). Усі свої костюми й аксесуари до них О. Коробейченко виготовляв сам.

⁶ Виняток становили тільки виступи в Метрополітен-опера.

ла солістів-стажистів. «Коли я більш-менш опанував верхні ноти, – згадував Анатолій Борисович, – відчув, що спів для мене – не тільки праця, а й задоволення. (Взагалі-то дуже непросто отримувати задоволення від важкої роботи, якою є професійний спів, від божевільного навантаження.) Але ж не можна співати “з мукою та стражданням” – це одразу буде помітно. Щоб твій спів “дійшов” до людей, потрібно, щоб глядач відчув твоє внутрішнє переживання. Для цього і сльози, і біль, і горе потрібно пропустити через себе. І тільки тоді глядач починає дихати з тобою “в резонанс”, і народжується справжнє мистецтво».

Утім, як стажист на київській сцені А. Солов'яненко затримався недовго: через якийсь час його викликали до Москви для участі в концерті, присвяченому Всесоюзному з'їзду радянських профспілок. Саме тоді проходив відбірковий тур конкурсу молодих вокалістів на стажування до Італії, тож Анатолій узяв у ньому переможну участь і разом з В. Атлантовим, М. Кондратюком, М. Магомаєвим та Я. Забером вирушив на стажування до Італії. У самому серці італійської опери – легендарному міланському «La Scala» – А. Солов'яненко й опановував секрети вокальної культури *bel canto*⁷ в Школі удосконалення оперних співаків (при театрі) під керівництвом знаменитого метра Е. Барра: вокальною технікою, працював над культурою звука, вимовою, диханням. Разом з концертмейстером Е. П'яцца (колишнім асистентом легендарного диригента А. Токаніні) підготував кілька партій італійською мовою (зокрема й улюбленого Герцога). Його голос викристалізувався саме як ліричний тенор. Навіть узяв участь у фестивалі-конкурсі «Неаполь проти всіх», а пісня «Serate a Mosca» (з якою він посів почесне друге місце) потрапила в чат

⁷ У буквальному перекладі – прекрасний спів; спеціальна віртуозна вокальна техніка співу, володіння якою вважають виявом найвищої професійної майстерності.

національного гіт-параду Італії 1965 року й була розтиражована на диску-міньоні⁸.

По закінченню стажування А. Солов'яненка з колегами «автоматично» зарахували до трупи Большого театру в Москві. Проте, як згадував Анатолій Борисович, «місяці через три-чотири ми всі звідти повтікали, тому що співати нам не давали». Таким чином, 1965 року він став солістом Київського академічного театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка, а згодом (між іншим, маючи звання народного артиста СРСР!), 1978 року, закінчив Київську консерваторію (клас Є. Чавдар).

Упродовж театральної кар'єри А. Солов'яненко виступав на сцені з багатьма чудовими партнерами, проте найулюбленішою була незабутня Є. Мірошниченко: «За манерою ми були схожі, з нею було легко. І ще був момент змагання, “виклику” – це ж завжди цікавіше, ніж просте виспівування нот! Ми завжди розігрували ситуацію, завжди йшли один одному назустріч – на першому місці завжди залишалася вистава. На жаль, – сумно констатував він, – останнім часом подібне зустрічається все рідше: начебто все правильно, але бракує почуття, запалу, внутрішньої напруги». Утім, він знаходив цьому пояснення: нині, мовляв, змінився темп життя – співаку ніколи переживати, пропустити роль через серце. Він має божевільний розклад: сьогодні – у Європі, завтра – в Америці, і так роками. А раніше як було? Сів на пароплав і два тижні відпочивав – цього цілком вистачало, щоби відновити сили...

Коли А. Солов'яненка питали про улюблену пісню чи виставу, він завжди казав: «Люблю те, що співаю зараз. Інакше не можна – це позначиться на співі». Кожна вистава чи концерт привносили бажання бути кращим, аніж був. Зазвичай він повністю викладався на сцені – усього себе віддавав ролі, однак прискіпливо, подумки, пригадував кожную мить, ко-

⁸ Ricordi SRL 10.369.

жен взятий звук: «...все проаналізував, перебрав та знайшов помилки, недоліки... і захотів щось покращити». Звичайно, були спектаклі, після яких він виходив знесилений, але задоволений. Наприклад, «Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті, «Трубадур» Дж. Верді. Тоді він, за його зізнанням, «відчував себе тим героєм, якого щойно зіграв».

Якось він співав партію Едгара в «Лючії ді Ламмермур» на відкритій сцені в Сочі. «Духотища, – із жахом переповідав Анатолій Борисович, – вологість страшна – скрипалі не могли грати. Доспіваю дуже драматичну арію, і раптом пропадає голос. Зовсім! Один шип! Щойно був – і нема! Починаю розмахувати руками, обігрувати рухами. Через пару фраз голос з'явився – не такий, як раніше, але я, усе-таки, доспівав». Інший випадок трапився на стадіоні (на початку 1990-х років це була поширена практика). Співак узяв високу ноту, і раптом... у його горло залетів комар. «Я пережив просто страшні секунди. Здавалося, це кінець – задихаюсь, пропадаю! Напевно, усе сталося миттєво – чи-то я його проковтнув, чи він сам вилетів. Однак мені здалося, що це тривало щонайменше годину! У такі моменти хочеться пропастися, зникнути...». Загалом же Анатолій Борисович проспівав понад 100 концертів у різних куточках Радянського Союзу. Недарма ж після смерті А. Солов'яненка лікар-патологоанатом знайшов на його серці аж сім (!) рубців від мікроінфарктів. Восьмого він не пережив....

Анатолій Борисович добре усвідомлював обмеження, які накладала радянська система. «Взагалі, – казав він, – моєму поколінню не пощастило... нами керували, не дозволяли зустрічатися з імпресарію, тож всесвітня слава пройшла повз нас... Фактично лише Кочерга та Лук'янець⁹ вискочили із цього ланцюга. А нині імпресарію шукають молодих – ті ви-

⁹ А. Кочерга і В. Лук'янець першими з українських «радянських» співаків виїхали за кордон, уклавши контракт із Віденською оперою і ставши її солістами.

триваліші, здатні витримати нинішню гонку. Якість хвилює їх менше. А всі – ми – сиділи в Радянському Союзі. Якщо ти хотів кудись поїхати, то мав жити в Москві. Коли я повернувся з Америки, тодішній міністр культури Демічев мені прямо сказав: “Ви живете осторонь великої дороги. Ви повинні переїхати до Москви”. Я заперечив: “Навіщо? Адже я і так майже щомісяця співаю в Москві: то сольний концерт, то у “збірниках”. – “Це не те. Тут ви будете під наглядом. Ми вас виставлятимемо, а ви представлятимете СРСР, а не Україну”». Саме так сталося з О. Образцовою, Є. Нестеренком, В. Атлантовим – про них дізнався весь цивілізований світ, вони стали справді всесвітньовідомими. Хоча й А. Солов’яненко був широковідомий поза межами Радянського Союзу...

У житті А. Солов’яненко був надзвичайно скромною, інтелігентною людиною. Вирізнявся освіченістю, широкою ерудицією. Ділився роздумами про роль мистецтва в житті суспільства. «Тема мистецтва й поняття духовності, – уважав він, – ніколи не зникнуть, незважаючи на жодні перипетії. Питання “що було напочатку – слово чи справа?” існуватиме завжди. Колись комуністи казали, що буття визначає свідомість. Для більшості людей, безумовно, так і є: справа, а потім слово. Проте, за великим рахунком, спочатку має бути думка, тобто слово. Якщо діяти бездумно, виникають дуже серйозні проблеми, невдачі, прорахунки – те, що відбувається в нас тепер. Для мене завжди на початку важливо було поставити мету, а потім її реалізувати».

В останні 5–7 років життя А. Солов’яненко страждав від власної нереалізованості, коли 1995 року змушений був піти з Київської опери. Він зосередився на концертах. Своєю діяльністю заперечував тавро «згаслої зірки», яким його «нагородили» недоброзичливці. Намагався організувати майстер-класи, зробив радіопередачу «Бельканто» з Оркестром народних інструментів, записав італійські пісні. Виступав у різних збірних концертах. Дав аншлаговий соль-

ний концерт у Національній філармонії з нагоди 35-річчя своєї творчої діяльності. І завжди зал вітав його стоячи. «Мій творчий шлях ще не закінчено, – підкреслював він. – Я багато працюю над голосом і знайшов багато нюансів, нових для мене. Я знайшов барви, які відчував, але не міг показати. Я пропонував у Міністерстві культури: організуйте мені гастролі, і я готовий тут же віддати державі половину гонорару. Ще в часи Шелеста й Щербицького було бажання показати, що в мистецтві Україна не гірша, тому нас знімали, вивозили. Тепер це нікому не потрібно. Ми залишені напризволяще». На жаль, усі його ініціативи так і залишалися без відповіді. Однак і в цих умовах співак відмовився переїхати до Москви, хоча тодішній мер Ю. Лужков наполегливо агітував його, пообіцявши квартиру і працевлаштування. Якої гіркоти сповнені тодішні його рздуми: «Зараз відбувається справжнісінький фарс: яка поляризація суспільства! 5 % дуже багатих, решта – 95 – просто бідняки. Однак назвіть мені хоча б одного державного чиновника, який прийшов до влади і став би бідним! У будь-якій сфері – майно, нерухомість, мистецтво. Усі потихеньку багатіють. Вкрасити – принцип усіх чиновників (адже, за статистикою, їх побільшало вдвічі). Кажуть, щоб “пропхати” папір у Кабміні, треба заплатити 1000 доларів... Це нагадує мені стару ситуацію: у нас, у Донецькому політехнічному, працював до пенсійного віку викладач. Захистив «липову» дисертацію (сказали: “Ну, гаразд, бог з ним”). Усі були впевнені, що в Москві у ВАК її не пропустять. Так він років 5–6 їздив до столиці і вручав конверт секретарці, щоб його “працю” відсували якнайдалі. А в інституті спокійно отримував свої 250 крб замість 160-ти. Коли до нього, усе-таки, дійшла черга, і його не затвердили, йому вже було байдуже – він пішов на пенсію. Так, чиновнику потрібна влада, хоч маленька. А ми всі, хто працює – хто голосом, хто мізками, хто руками, – катастрофічно збідніли: ні заощаджень, ні охорони

здоров'я. Пенсія – 50 грн. Однак хіба не зрозуміло, що держава без культури не має майбутнього?!».

Попри все, Анатолій Борисович був свідомий своєї місії: «Я не виборна особа! Мене обрала доля. Співати – мій обов'язок. І я буду нести свій хрест, як Ісус Христос. До кінця днів мого перебування на Землі».

На 67-му році життя його зболене серце зупинилося, й Україна осиротіла. Змушений залишити в розквіті творчих сил сцену Національної опери України, А. Солов'яненко так і не відійшов від завданої йому душевної травми, а українському мистецтву внаслідок цього було завдано непоправної шкоди. На громадській панахиді в Національній філармонії не було гучних промов, лише море квітів і нескінченний людський потік шанувальників – як свідчення воістину всенародної любові – спішив віддати останню шану своєму кумиру. А над цим усім лунав його неповторний голос – арії з опер, українські народні пісні. А. Солов'яненко немов дарував свій останній сольний концерт. Свій хрест він проніс чесно, а нам залишив на пам'ять неповторний голос – на платівках, касетах, компактках. І побажання вижити в цей непростий час. Таким він і залишився в нашій пам'яті.

Інна ЛІСНЯК

БАГАТОГРАННИЙ ТВОРЧИЙ ТАЛАНТ ІРИНИ БЕСПАЛОВОЇ-ПРИМАК

Ірина Беспалова-Примак (дівооче прізвище – Беспалова) народилася на Сході України, у м. Луганську, що нині знаходиться на непідконтрольній Україні території. У родині майбутньої співачки музика посідала особливе місце. Батько, Володимир Миколайович Беспалов, – професійний музикант-баяніст, а мати, Раїса Остапівна Беспалова, має прекрасний, поставлений від природи, оперний голос, хоча за освітою – фельдшер, і майже все життя присвятила медичній справі. Маленька Іринка із задоволенням слухала батьківський дует, який був окрасою міст і сіл промислового краю. З дитинства всотувала народну пісню, яка щедро лилася з матусиних вуст, супроводжувала її від колиски і до свідомого, дорослого життя.

Тато акомпанував на баяні, а мати високим голосом дзвінко виспівувала арію Одарки з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, Наталки з опери «Наталка Полтавка» М. Лисенка. Згодом, коли Іринка підросла, дует перетворився на тріо. У пам'яті закарбувалися «пісні з дитинства» у виконанні сімейного ансамблю: українські народні «Ой, у вишневому саду», «Місяць на небі», а найулюбленішими були ліричні пісні «Вишиванка» («З вечора тривожного») на слова М. Сома та музику О. Сандлера, «Мамина вишня» на слова Д. Луценка та музику А. Пашкевича, «Сіла птаха» на слова Ю. Рибчинського та музику І. Поклада та інші.

Тож не дивно, що творче оточення дівчинки лагідно, з любов'ю формувало інтерес до музики, бажання зрозуміти «мову» її спілкування. З дитинства батько помітив музичні здібності своєї старшої доньки (Бог подарував подружжю Беспалових трьох донечок) і спрямував її до музичної школи, де Іринка наполегливо засвоювала піаністичні тонкощі. Після закінчення музичної школи вступила до Луганського музичного училища на диригентсько-хоровий факультет. Старанно опановувала диригентські схеми, афтакти, але в серці закарбувалося бажання вчитися сольному співу. Вже тоді викладачі помітили неабиякі вокальні здібності талановитої і завзятої студентки. Після закінчення Луганського музичного училища по класу хорового диригування майбутня співачка отримала направлення керувати заслуженою хоровою капелюю, але мріяла продовжувати навчання на факультеті оперного співу.

Бажання стати оперною співачкою плекала вчителька сольного співу Луганського музичного училища Наталя Григорівна Коломойцева, з якою досі Ірина підтримує теплі, дружні відносини. З першою вчителькою вона ділиться своїми напрацюваннями й досягненнями.

З 1996 року Ірина стала студенткою Донецької державної консерваторії імені С. С. Прокоф'єва (від 2003 р. – Донецька державна музична академія ім. С. С. Прокоф'єва) і потрапила до класу відомої оперної співачки, завідувачки кафедри оперного співу, професорки Раїси Самсонівни Колесник. Упродовж навчання в консерваторії Ірина старанно опановувала такі базові засади вокального мистецтва, як дихання, опора звука, висока форманта. Зі студентських років, саме у класі Р. Колесник, вона зрозуміла, що «вокальна форма» потребує вдосконалення протягом усього життя, а найголовніше для співака – «вокальне вухо»: вміння чути й оцінювати себе, інших співаків та аналізувати. Педагогиня завжди радила студенткам свого класу бути присутніми на

уроках, аналізувати помилки й успіхи інших, виховуючи в собі відчуття слухового аналізу. І ще одну, не менш важливу, рису Ірина здобула в класі Р. Колесник – відповідальне ставлення до професії. Вона засвоїла важливу істину: оперний спів – це серйозна справа, самовіддана праця, це відповідальність перед слухачами, глядачами, велика самостійна підготовка, це служіння та посвята мистецтву. Зі слів Ірини, саме в донецький період життєтворчості вона навчилася самодисципліни, умінню організовувати й дотримуватися режиму дня і, якщо потрібно, відмовлятися від продуктів харчування, які можуть зашкодити голосовому апарату під час співу.

Здобуття початкової музичної освіти по класу фортепіано допомогло співачці без зайвих труднощів акомпанувати собі на інструменті, транспонувати вокальні партії, чим вона завжди безкорисливо допомагала іншим студенткам-вокалісткам класу Р. Колесник.

Тож не дивно, що старанне і слухняне виконання всіх настанов педагогині, помножені на обдарування співачки, мали відповідний результат. Ще навчаючись у консерваторії, Ірина виступала на сцені Донецького академічного театру опери та балету ім. А. Солов'яненка – виконувала партії Віолетти («Травіата» Дж. Верді), Церліни («Дон Жуан» В.-А. Моцарта) та Оксани («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського). Під час навчання здобула перші лауреатства на кількох престижних конкурсах: I премію на IV Міжнародному конкурсі вокалістів ім. С. Прокоф'єва (Маріуполь, 2000) і II премію на I Міжнародному конкурсі вокалістів «Солов'иний ярмарок» ім. А. Солов'яненка (Донецьк, 2000). Брала участь у XXXVIII Міжнародному конкурсі ім. Ф. Вільяса (Барселона, Іспанія, 2001) і II Міжнародному конкурсі ім. Івана Алчевського (Алчевськ, 2001).

Новий етап професійного зростання І. Беспалової-Примак розпочався з 2001 року. За результатами прослуховування, молоду, але вже досвідчену співачку, випускницю Донецької

академії музики, зарахували до складу акторів Київського державного театру оперети (з 2009 р. – Національний академічний театр оперети).

В одному з наших інтерв'ю актриса зізналася, що бажання працювати саме в музичному театрі зародилося після позалаштункових відвідин театру опери і балету в Донецьку, зокрема костюмерної, у якій дбайливо зібрані всі принади театрального життя. Однак театр для акторів – це не лише вишукані декорації, яскраві костюми, грим і відчуття свята, яке вони створюють на сцені. Передусім – це кропітка щоденна праця, подолання труднощів, «взлети та падіння».

Перший рік роботи в театрі був супроводжений не тільки знайомством з абсолютно новою атмосферою театрального життя, невідомим світом оперети, акторським складом, але й певним випробуванням своїх професійних можливостей, адже опереткові партії розраховані не лише на спів, як в оперному жанрі, а й на одночасне поєднання вокалу, декламації та хореографії. В опереті актори грають, працюють ролі, натомість в опері – співають партії. Складний, синтетичний оперетковий жанр вимагає від акторів уміння повною мірою використовувати свій голос, залучати крайні регістри, увесь діапазон: «В опереті дуже важливо не тільки мати прекрасний голос, але бути рухливим і пластичним, бути хорошим актором, тому що половина вистави пов'язана з драматичним текстом. Навіть прекрасний спів не компенсує поганій акторської гри. Усе має виглядати гармонійно і балансувати»¹.

Співачка зізналася, що другий рік роботи в театрі був супроводжений певною голосовою «перестройкою», аж доки вона не навчилася вільно й рівно використовувати крайні регістри свого високого сопрано, швидко переключатися зі співу на говоріння. Важливо, що перші зіграні ролі на

¹ Соколова С. Богдан Струтинський: «Мова музики не потребує перекладу». *Культура і життя*. 2014. 12–18 груд. С. 8.

театральній сцені включали переважно вокальні партії, у яких співачка почувалася впевнено і комфортно. Перша роль, яку схвилювано «пережила» артистка на сцені театру оперети, була промовисто-чиста й благородна – Жінка з дитиною, або частіше її називають Пресвята Богородиця з мюзиклу «Сон у Різдвяну ніч» І. Поклада. Ця спокійна й піднесена роль дозволила Ірині «відчути» сцену, глядача, «м'яко» і природно ввійти до сценічно-театрального простору.

Постановка «Сну в Різдвяну ніч» на початку 2000-х років, коли театр переживав певну кризу, не залишилася поза увагою столичних критиків, які зауважили, що «дуже сильним у емоційному плані видався фінал у виконанні всіх артистів, зайнятих у постановці (“Тебе молитвою благословляєм”), і поява Пресвятої Богородиці»². Про своє режисерське рішення О. Дзекун висловився так: «Я у своїй постановці насмілюся вивести на сцену образ простої української жінки з дитиною (дебют актриси Ірини Беспалової), у якій побачив Богородицю, а немовля у її руках – наш Спаситель»³.

Узагалі акторку брали в театр як ліричну героїню, проте вона грала й каскадних героїнь (Адель – «Летюча миша» Й. Штрауса, Жюльетта – «Граф Люксембург» Ф. Легара) і субреток (Стассі – «Сільва», Ліза – «Маріца» І. Кальмана, Арсена – «Циганський барон» Й. Штрауса).

Отож, молода співачка заглибилася в тонкощі й нюанси опереткового жанру. Опанувала танок, навчилася органічно рухатися, старанно відпрацьовувала свою пластику. Допомогла їй у тому талановита балетмейстерка театру Н. Скуба, яка, проте, має прекрасне режисерське бачення, залюбки допомагає зробити неординарний концертний номер.

З перших років роботи в театрі оперети акторська гра Ірини привернула увагу журналістів. Так, одна зі столичних журналісток, яка брала інтерв'ю в на той час молодій (у про-

² Поліщук Т. Важкий «Сон у Різдвяну ніч». *День*. 2001. Груд.

³ Там само.

фесійному значенні цього слова) акторки, написала: «Відверто кажучи, за весь час спілкування так і не вдалося довідатися, де в цій милій, скромній, привітній дівчині захована та божевільна акторська енергетика, що примушує закохатися в акторку з перших хвилин появи її на сцені»⁴. Тоді Ірина поділилася секретами «вживлення в образ»: «Під кінець роботи над роллю зазвичай відчуваєш, що з тобою хтось ходить. Буває і таке, що із цим фантомом ти починаєш розмовляти. Коли я працювала над Віолеттою (героїня опери «Травіата» Дж. Верді), вночі вставала і репетирувала. І часто дуже важко розставатися зі своїми героїнями»⁵.

«Ролі, – як діти, – ділиться своїми акторськими напрацюваннями Ірина. – Та підхід до кожної з них – особливий. Бувають ролі, які легко даються, бувають, з якими треба поборотися, а бувають і такі, які живуть самостійним життям, а потім, нібито “проростають” із середини». На переконання акторки, варто створювати, грати ті ролі, які виходять легко й ненав’язливо, з першого прочитання п’єси й нотного матеріалу. Власне, як вийшло в неї з роллю Аделі з «Летючої миші» Й. Штрауса. По-іншому складалося з роллю Елізи Дулітл із мюзиклу «Моя чарівна леді» Фредерика Лоу, з якою, як зазначила акторка, у неї сформувалися певні «відносини» – постійна боротьба, аж доки співачка повною мірою «не проникла» і «не вжила» в «життя» своєї героїні. Мадемуазель Коріна з оперети «Мадемуазель Нітуш» Флорімона Ерве – яскрава і примхлива, жінка з норовом, яка нібито «проростала» із середини акторки.

У створенні нових художніх образів, їхніх різноманітних і тонких градацій, глибшому «проникненню» в ледь помітні психологічні відтінки, нюанси акторці допомагає самоосвіта. Ірина завжди велику увагу приділяє читанню й

⁴ Афанасьєва Е. Ирина Беспалова: «Мода приходит и уходит, а оперетта остается». *Киевский вестник*. 2004–2005. № 9. С. 3.

⁵ Там само.

аналізу художньої літератури, відвідинам музеїв, виставок, переглядам фільмів, у яких «живуть» героїні її п'єс. На думку мисткині, сцена має певну енергетику – це «священний периметр» з особливою магічністю. Буває так, що на репетиціях не виходить якийсь епізод, але на сцені, під час вистави, приходять натхнення, і все складається вдало. Цьому також сприяє енергетика глядацької зали.

На сучасному етапі І. Беспалова-Примак є досвідченою, провідною співачкою столичного театру оперети: з 2012 року вона заслужена артистка України, нагороджена Грамотою Верховної Ради України і Премією Кабінету Міністрів України «За особливі досягнення молоді у розбудові України»; виконує головні партії у виставах: класичні оперети «Летюча миша» Й. Штрауса (Адель), «Фіалка Монмартру» І. Кальмана (Віолетта), «Весела вдова» Ф. Легара (Валентина), «Циганський барон» Й. Штрауса (Арсена), «Мадемуазель Нітуш» Ф. Ерве (Коріна), «Сільва» і «Графиня Маріца» І. Кальмана (Стассі; Ліза, Циганка), «Звана вечеря з італійцями» і «Ключ на бруківці» Ж. Оффенбаха (Ернестіна; Розіта), «Кавова кантата» Й.-С. Баха (Лізхен), а також мюзикли «Моя чарівна леді» Фредерика Лоу (Еліза), «Цілуй мене, Кет!» К. Портера (Ліллі Ванессі), «Труффальдіно із Бергамо» О. Колкера (Беатріче), «Скрипаль на даху» Дж. Бока (Голда), «Звуки музики» Р. Роджерса (Абатисса), «Доріан Грей» М. Варконі (Міссіс Вейн), «Таке єврейське щастя» І. Поклада (Маринка) та інші.

Несподіванкою для актриси стала пропозиція зіграти роль Проні Прокопівни у виставі «За двома зайцями» (режисер-постановник Б. Струтинський) за мотивами комедійної п'єси М. Старицького. (Прем'єра відбулася 17 грудня 2011 року). Тож органічно і невимушено влитися в канву аншлагової вистави, яка десятиріччя живе своїм театральним життям, було доволі непросто. Ірина взялася за цю роботу з усією відповідальністю, наполегливістю та захопленням. Підготовка до входження в роль тривала пів року. І тепер актриса

зізнається, що перша прем'єра-зустріч зі своєю героїнею стала для неї «коханням з першого погляду».

Своїм становленням артистка завдячує спілкуванню та підтримці корифеїв театру. Майстри сценічної справи – народні артисти Т. Тимошко-Горюшко, В. Рожков, О. Кравченко, Л. Маковецька, В. Богомаз, С. Павлінов, І. Лапіна, М. Бутковський, О. Трофімчук, В. Донченко-Бутковська, С. Бондаренко, О. Ширяєва, Л. Бельська – щедро передавали свій досвід та й тепер діляться своїми сценічними секретами. Ірина завжди з увагою і вдячністю дотримується їхніх порад.

Солістка пишається своєю співпрацею і з диригентами – народними артистами України Т. Микиткою, С. Литвиненком, О. Мадараш, заслуженими діячами мистецтв В. Шейком, В. Перевозниковим, Д. Морозовим, С. Дідоком, І. Ярошенком, а також із молодими диригентами С. Нестеруком й І. Якобенчуком.

За двадцять сезонів роботи в Національній опереті акторка зіграла понад три десятки ролей, виступила із сотнею концертів. Вона радіє з того, що працює в такому життєдайному музичному жанрі, як оперета і мюзикл, де здебільшого яскраві героїні, а спектакль завжди має щасливе закінчення: «...оперета дарує глядачеві надію на краще, допомагає з гумором ставитися до складних життєвих проблем і долати їх»⁶. Останнім часом співачка отримала нову, цікаву можливість – випробувати себе як драматичну акторку. В одному з ранніх своїх інтерв'ю Ірина сказала: «Я відчуваю, що для трагедійної ролі я ще не дозріла. Для цього треба мати відповідну акторську базу»⁷. Однак пройшов час, і тепер на рахунок мисткині маємо майстерно

⁶ Пономаренко О. Наближаючись до сучасності. *Культура і життя*. 2014. 12–18 груд. С. 5.

⁷ Вошикова І. Закохана у сцену. *Для дому та сім'ї*. 2005. № 11–12. Листоп.–груд. С. 3.

виконані драматичні ролі, а саме: у моновиставі за мотивами п'єси «Любовна відповідь чоловікові, який сидить у кріслі» Г.-Г. Маркеса (Грасіела; у постановці Б. Струтинського, 2016) і у виставі «Прем'єра. Бродвейська історія» Дж. Кромвелла (Хеккі; у постановці О. Білозуба, 2020). Її драматична гра переконлива, примушує глядача абстрагуватися від усього навкруги і переживати разом з героїнею сповідь її життя. Сама ж постановка драматичних вистав не типова для театру оперети – вони стали новою віхою в репертуарній політиці, гуртуючи навколо себе досвідченого і вибагливого глядача.

Варто додати, що професійний злет столичного театру оперети, значне урізноманітнення репертуару, оновлення творчого складу безпосередньо пов'язані з режисером Б. Струтинським, який із 2003 року став його художнім керівником. За керівництва Б. Струтинського з 2009 року театр отримав почесне звання «національний» і продовжує бути в авангарді нових тенденцій та напрямків сучасного музичного простору. Розповідаючи про режисера, актриса І. Беспалова-Примак зауважила: «Керівників багато, але Богдан Струтинський – один. Людина-планета, яка об'єднала навколо себе суперпрофесіоналів, якому вдалося змінити ментальність усього колективу задля розвитку театру. Це людина, яка ставить перед собою цілі і досягає їх, тримаючи руку “на пульсі” часу. Вимогливий до себе, і вимагає від акторів тримати високий рівень своєї професійності. Завдяки тому, що він сам постійно навчається, переймає досвід найкращих, світових і європейських театрів, це дозволяє акторам працювати в одному з найкращих театрів Європи. І сьогодні Національна оперета – флагман музично-театрального простору України»⁸.

Поміж численних ноу-хау Б. Струтинського – відкриття додаткових сцен театру оперети: з початку 2000-х років – «Театр у фое», «Музична вітальня», з 2010-х – «Мистецько-кон-

⁸ Інтерв'ю від 30 жовтня 2021 року.

цертний центр імені Івана Козловського», творчо-експериментальна лабораторія «Stage Lab», «Сцена 77». Нові театральні сцени надають акторам додаткових можливостей для розкриття своїх креативних задумів, урізноманітнення амплуа, є відповідями на виклики сучасності. Сьогоденний театральний простір показує глядачеві розмаїття акторських і постановочних можливостей; а сам режисер так визначив «місію» сучасного театру оперети, його нове «обличчя»: «...театр оперети – це багатожанровий театр: оперета, мюзикл, опера-буф, зингшпіль, опера, музично-драматична вистава, модерн-балет, контемп. Такий театр представляє глядачеві продукт на любий смак, на любий соціальний статус і любий вік»⁹.

Крокуючи в ногу із часом, керівник-менеджер сміливо почав вводити новаторські, сучасні цифрові технології до постановок. Це стосується насамперед світлового оформлення вистав, звукотехнічної апаратури та інженерно-конструкторських інновацій сцени як такої.

Зауважимо, що зусиллями Б. Струтинського в 2007 році вперше в пострадянському просторі герої оперети «Містер Ікс» І. Кальмана заспівали українською мовою. Особливу увагу художній керівник відводить постановці дитячих вистав з яскравою сценографією і завжди високопрофесійним виконанням.

Професійна співачка-артистка І. Беспалова-Примак не обмежується ролями на сцені театру оперети. З 2007 року вона взяла участь у I Міжнародному конкурсі артистів оперети «Operetta Land» (Москва, РФ). Багато виконала концертів по Україні як камерна співачка. Ірина співпрацює з такими концертмейстерами, як дипломантки міжнародних і всеукраїнських конкурсів Н. Строчан і О. Якуніна. Дуєт з Н. Строчан оцінили слухачі Херсона, Полтави, Донецька та

⁹ Квасниця І. Богдан Струтинський. URL : <http://www.spadshina.com/programs/tvortsi-respubliki-ukrayini.100-rokiv-derzhavnosti/strutinskij-bogdan-dmitrovich/>

Вінниці. Зокрема, у столичній Андріївській церкві прозвучав вокальний цикл «Любов поета» Р. Шумана. Було зроблено й вдало презентовано низку прекрасних концертів з піаністкою О. Якуніною і флейтисткою театру оперети Ю. Ковальовою, яка, на жаль, передчасно залишила цей світ. Для голосу, флейти та фортепіано мисткині успішно виконали низку творів маловідомих композиторів – Ц. Чіарді, Л. Діамера, Г. Форе, А. Тершака, А. Капле та інших.

Ірина Беспалова-Приймак співпрацює також і з молодими українськими композиторами: Є. Петриченком (під час навчання в Донецькій консерваторії), А. Комліковою, Є. Марчук. Вона була першою виконавицею моноопери «Марія Магдалена» Є. Марчук (прем'єра відбулася в «АРТ-Центрі ім. Івана Козловського», 2017).

Ще одна грань таланту І. Беспалової-Примака – педагогічна діяльність. Упродовж 20 років вона є незмінним ілюстратором у концертмейстерському класі столичної спеціалізованої школи-десятирічки для обдарованих дітей (нині – Київський музичний ліцей ім. М. Лисенка). Цю сферу творчості співачка використовує як можливість для подальшого самовдосконалення, підтримку вокальної форми, вивчення нових арій, романсів. Їй приємно спілкуватися і музикувати з талановитими дітьми, майбутніми зірками, поміж яких чимало лауреатів міжнародних конкурсів, яких виховує прекрасний педагог, викладач-методист М. Хрипун.

Оглянутий матеріал укотре є підтвердженням, наскільки щедра українська земля на таланти. Митці зі Сходу нашої країни уславлюють її своїм мистецтвом, високою культурою, професійністю. Творчість співачки й акторки І. Беспалової-Примака красномовно про це свідчить.

Інна ЛІСНЯК

ВИШУКАНІСТЬ ДОМРОВИХ ВІЗЕРУНКІВ СВІТЛАНИ БІЛОУСОВОЇ

Вичерпне уявлення про музичну культуру Донбасу, зокрема останньої третини минулого століття і дотепер, сформувало неординарне явище цього регіону – домрове виконавство. Професійний розвиток домрового мистецтва на Донеччині пов'язаний з іменем професора, заслуженого артиста України В. Івка. Поміж багаточисленної плеяди учнів Мистця однією з найяскравіших виконавиць, послідовниць його вчення – С. Білоусова (у дівочтві – Колесник) – прекрасна інтерпретаторка різножанрових і різностильових музичних композицій, досвідчений педагог, дослідниця домрового мистецтва, активна популяризаторка сучасної української чотириструнної домри. Авторка цього нарису свідомо не заглиблюється в неоднозначну, складну історію та історію побутування струнно-щипкового музичного інструмента «домра» на теренах України. Усю увагу сфокусовано виключно навколо творчого процесу й виконавських рефлексій С. Білоусової.

Народилася Світлана у великому промисловому місті, металургійному центрі нашої країни – Кривому Розі. З дитинства дівчинку оточувала музична атмосфера, що панувала в її сім'ї. Тато – Віктор Парамонович Колесник – від природи мав добрі музичні здібності. Самотужки навчився грати на баяні, на слух підбирав пісні, імпровізував. Маючи гарний гармонійний слух, він з легкістю відтворював складні джазові акордові сполучення, і, до речі, джаз на той час був найулюбленішим його музичним напрямом. Бажання навчатися музики у Віктора було великим, але фінансових можливостей

придбати інструмент не було, тому він закінчив вечірню музичну школу вже в дорослому віці.

Майбутнє виконавиці визначив випадок. Якось при зустрічі з відомим у Кривому Розі музикантом, педагогом, балалаечником Ігорем Семеновичем Бейєром той запропонував батькові привести доньку до музичної школи.

Захоплений у виконавським мистецтвом, сценою, Ігор Семенович мав власну методи щодо виховання учнів народного відділення початкової музичної ланки. Усі учні його класу, окрім основного інструмента зі спеціальності, обов'язково опановували інструментарій, що входить до складу оркестру народних інструментів: домру, балалайку, гітару, баян. Згадуючи роки навчання в музичній школі, С. Білоусова зазначила, що у стінах закладу проводила не академічну годину, а набагато більше часу, і урок з фаху міг тривати кілька годин. Велику увагу педагог приділяв грі на слух, що виховувало у школярів відповідні навички, а також розуміння специфіки інструментів, котрі входять до складу народного оркестру¹.

У 1984 році І. Бейєр вирішив підготувати ученицю до Всесоюзного конкурсу виконавців на народних інструментах, що проходив у м. Ашхабаді – столиці Туркменістану. Варто зауважити, що такого рівня конкурси для початківців на той час були рідкістю. На творчому змаганні Світлана вперше виступила як солістка-домристка й отримала звання лауреата Першої премії. Спеціально для виступу на конкурсі І. Бейєр зробив аранжування для домри твору «Буйний біг ахалтекінських коней» відомого туркменського композитора Ч. Нуримова й української народної пісні «Дощик». Після повернення з конкурсу до рідного міста у рамках абонементу «Дитяча філармонія», завдяки невгамовній вдачі викладача, юна виконавиця зіграла свій перший сольний концерт.

¹ Інтерв'ю зі С. Білоусовою від 2 червня 2021 року. Приватний архів І. Лісняк.

Успіхи в навчанні в музичній школі стали стимулом для Світлани продовжувати навчання та обрати музичну стежу. Вона вступила до Криворізького музичного училища як домристка у клас відомого музиканта Григорія Олександровича Соломахи. У складі ансамблю народних інструментів студентка С. Колесник активно гастролювала Україною, здобуваючи навички ансамблевого виконавства і сценічної витримки. Середня фахова освіта дала поштовх і бажання вдосконалювати свою виконавську майстерність.

Доленосною для подальшого професійного шляху С. Білоусової стала зустріч із видатним музикантом сучасності В. Івком, якого було запрошено на державні іспити до Криворізького музичного училища. Скориставшись такою нагодою, викладач Г. Соломаха привів обдаровану студентку третього курсу на прослуховування до відомого й авторитетного викладача Донецького музично-педагогічного інституту (з 1991 р. – Донецька державна консерваторія ім. С. С. Прокоф'єва, а з 2001 р. – Донецька державна академія музики). В. Івко відразу побачив величезні потенційні виконавські можливості Світлани і запросив її приїхати до Донецька після закінчення музичного училища, аби продовжувати шліфувати свою майстерність у його класі.

Саме у класі В. Івка, зазначила С. Білоусова, вона сформувалась як особистість. Погляди її Вчителя, наставника, а згодом і творчого партнера, щирого друга, порадника, професора В. Івка мали величезний вплив на формування виконавської культури домристки. Фігура Валерія Микитовича Івка настільки значуща для всієї сфери народно-академічного мистецтва України, що не присвятити цій постаті уваги було б величезним упущенням.

Загалом, як слушно зауважила С. Білоусова у ґрунтовній дисертаційній праці, присвяченій донецькій школі домрового виконавства, «внесок Валерія Івка у народно-інструментальне мистецтво Донецького краю та України

настільки вагомий і різнобічний, що потребує окремого дослідження»².

Завдяки самовідданій, титанічній роботі на ниві педагогіки, концертного виконавства, переосмислення загально-визнаних методик фортепіанного, скрипкового виконавства, В. Івку вдалося сформувати власну методику, систему навчання гри на домрі, що лягла в основу донецької школи домрового виконавства та дозволяє виховати «інтонаційну віртуозність» у виконавця на струнно-щипкових музичних інструментах. Згодом концепцію В. Івка запровадили й апробували на практиці інші музиканти донецького регіону. Неодмінне поєднання віртуозності з «енергетичним посилом», без якого неможливо відтворити будь-який художній намір, увага до інтонаційної вимови на мікрорівні, починаючи від вимовляння двох нот, – основа концепції В. Івка. Безмежно закоханий у свій інструмент, він розмірковує над його «емоційним» колоритом і зауважив на тому, що «домра – це інструмент, через який можна передати найдрібніші відтінки почуттів людини, від тремтливої ніжності до трагічних речей»³.

На високому емоційному підйомі Валерій Микитович із блиском в очах, натхненно і захоплено відкривав студентам таїну «мистецтва звуків» передусім як мову для спілкування, «що здатна навчити співпереживати, починаючи з перших кроків знайомства з нею»⁴. Лекції В. Івка щодо теорії виконавства торкаються надзвичайно широкого кола загальномузичних питань, поміж яких – вирішення проблем

² Білоусова С. В. Донецька школа домрового виконавства: етапи розвитку, методологічні засади, регіональна складова репертуару: дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2021. С. 77.

³ Івко Валерій. Музика і музиканти. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=iB0OJrvHrXU>.

⁴ Білоусова С. В. Донецька школа домрового виконавства: етапи розвитку, методологічні засади, регіональна складова репертуару. С. 89–90.

музичного часу, розвиток інтонаційної теорії у взаємодії із засобами художньої виразності, опора на слуховий метод і на суто домрові аспекти виконавства, як-от артикуляційна дисципліна домриста, тремоло як засіб художньої виразності. Тим самим професор значно розширяв інтелект, підвищував ерудицію та прищеплював студентам любов до якості, справжності й розуміння загальних законів музичного мистецтва, які невід’ємно, на думку професора, пов’язані із законами Всесвіту.

Людина універсального рівня, яка має фундаментальні знання не лише у сфері музичного виконавства, але й мистецтва загалом, особливо в літературі, філософії, його лекції були надзвичайно цікавими й надихаючими: «Потрібно пам’ятати про те, що справжня музика – вічна, – наголошував Майстер своїм студентам. – Пройде багато поколінь, а Бах, Бетховен, Моцарт, Брамс, Шопен залишаться, тому що їх музика – це одкровення, таке саме, як одкровення, описанні в Біблії. Це пророки, які нам говорять про те, що людина – істота, яка безпосередньо пов’язана з якимись найвищими силами, з Богом. Цю музику композитори не створювали-вигадували, її диктували вищі сили. Чимало композиторів зізнавалися в тому, що “не я пишу, а моєю рукою щось водить”. Це і є відчуття космічних законів у собі, і писати по-іншому – вже неможливо. Це вічне, а мода – тимчасова»⁵.

До слова, уроки В. Івка відвідували не лише домристи, власне учні Валерія Микитовича, а й домристи з інших класів та всі охочі «народники» – баяністи, бандуристи, гітаристи. Послухати й подивитись, як проходять уроки зі спеціальності або методики навчання гри на струнно-щипкових інструментах та теорії виконавства, приходили й студенти-піаністи, скрипалі.

⁵ Конспект лекцій В. Івка з курсу «Методика навчання гри на струнно-щипкових інструментах та теорія виконавства» (рукопис). [Тут і далі переклад з російської І. Лісняк. – *Ред.*].

За 60 років педагогічної праці В. Івко виховав понад 100 лауреатів всеукраїнських і міжнародних конкурсів. Його учні ніколи не поверталися з конкурсів без перемог. Напевно, це закономірний результат особливого ставлення В. Івка до своїх студентів, про що красномовно свідчать висловлювання педагога: «Робота викладача музики – це завжди робота індивідуальна, тут не може бути конвеєра, кожен “алмаз” має бути огранований окремо»⁶.

Ще одна надзвичайна важлива і плідна особливість творчої діяльності В. Івка на Донеччині пов'язана з композиторською сферою. Яскравий сплеск домрового виконавства, спричинений магнетичною постаттю її очільника – В. Івка, природно привернув до себе увагу композиторів. Виконавська творчість домриста та його учнів сприяла появі великої кількості музичних опусів для цього інструмента. Для домри почали писати відомі донецькі композитори О. Рудянський, С. Мамонов, О. Некрасов, Є. Мілка, В. Стеценко, Є. Петриченко. До того ж значний сегмент домрового репертуару становили оригінальні твори власне Валерія Микитовича.

Флагман на ниві домрової культури, він поповнив репертуар виконавців на домрі високохудожніми творами, які ввійшли до скарбниці української музичної культури. Разом з Є. Мілкою В. Івко вперше в історії домрового мистецтва звернувся до жанру сонати для домри соло: Соната для двох домр соло, «Репліки» для домри і фортепіано, «Коло» для двох домр соло (у співавторстві з Б. Міхеєвим), «Концерт-токата», «Поєма-концерт». Деякі твори виконували як обов'язкові на конкурсних змаганнях домристів: fuga зі Сонати для домри соло, «Щедрівка» для домри і фортепіано та інші.

Наступною яскравою сторінкою домрового мистецтва Донбасу стала реалізація ідеї В. Івка щодо створення оркестру домр. Виховавши цілу плеяду яскравих виконавців – домристів-віртуозів, він вирішив зібрати їх в одному

⁶ Там само.

колективі. Ця важлива подія відбулася 1992 року. Набираючи оберти, оркестр із промовистою назвою «Лик домер», запозиченою з рукописної книги XVII ст. «Апокаліпсис», де слово «лик» у перекладі – це «хор», став активним популяризатором творчості донецьких композиторів. Завдяки тісній співпраці очільника й художнього керівника оркестру В. Івка з учасниками Донецької спілки композиторів України було створено чималий пласт музичної літератури для оркестру, зокрема вперше створено масштабні симфонічні полотна – Симфонія Є. Мілки і Симфонія-концерт В. Івка. У 1998 році «Лик домер» нагородили Премією імені С. С. Прокоф'єва.

Дозволю собі навести кілька цитат, які переконливо свідчать про високий виконавський статус оркестру. Концертні виступи «Лик домеру» завжди супроводжує неабиякий успіх, що доводять численні відгуки та рецензії в українській і міжнародній пресі. Після одного з виступів у залі Донецької обласної філармонії відомий піаніст, народний артист України, професор Донецької консерваторії С. Саварі сказав: «Аншлаги на концертах академічної музики – явище нечасте. Концерти ж оркестру “Лик домер” незмінно проходять при переповнених залах – слухачам ще пам'ятна тогорічна програма “Тільки Моцарт”. Такий піднесений прийом, який західна преса називає “оваціями стоячи”, свідчить про міцне вкорінення домрового виконавства в музичній культурі Донбасу»⁷. В одному з розділів наукової роботи, присвяченому «Лик домеру», С. Білоусова подала цікаву деталь: після успішного виступу колективу, який виконав програму з творів В.-А. Моцарта в рамках Всеукраїнської науково-практичної конференції в Києві 2012 року, видатна музикознавиця сучасності Ніна Олександрівна Герасимова-Персидська поза лаштунками зізналася: «Такого Моцарта в

⁷ Саварі С. Удивительный голос домр. *Вечерний Донецк*. 2006. 11 апр. С. 4.

моєму житті чути не доводилось»⁸. Цей коментар свідчить про надзвичайно високий професійний рівень оркестру, якому підвладні інтерпретації музики різноманітних стилів і жанрів.

Концертні програми колективу вибудовано так, щоб більшість оркестрантів могли виконати соло під акомпанемент оркестру, аби розкрити свої художні й технічні можливості. Оригінальні твори, написані для оркестру, вирізняються максимально насиченим віртуозними матеріалом усіх, без винятку, оркестрових партій, що виявляє основну ідею колективу, де кожен з виконавців є віртуозом.

У доробку камерного оркестру «Лик домер» – запис чотирьох CD: з творів А. Вівальді, «Культурна спадщина Донбасу» у двох дисках, «Твори С. Прокоф'єва та композиторів Донеччини».

Драматичні події на Сході країни достеменно змінили життя музикантів. Полишивши свої рідні домівки, частина оркестрантів на чолі з його художнім керівником В. Івком виїхала до Києва та інших міст України. Жоден з виконавців тоді й гадки не мав, що концерт, який вони зіграли в рамках Літературної конференції, присвяченій 200-річчю з дня народження Т. Шевченка, 26 квітня 2014 року в Донецьку, менше ніж за місяць до військових дій, був останнім у рідному місті... Однак уже за рік, попри всі складнощі й проблеми, зробивши надзусилля, бо деякі учасники оркестру приїздили на репетиції до столиці зі Чернігова, Сум, Херсона та інших міст, «Лик домер» відновив свою творчу діяльність і виступив у залі Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського з концертною програмою. Незмінною учасницею, солісткою оркестру, диригенткою поряд з В. Івком була його вихованка – С. Білоусова.

⁸ Білоусова С. В. Донецька школа домрового виконавства: етапи розвитку, методологічні засади, регіональна складова репертуару. С. 82–83.

Напрочуд щасливий у «взяті мистецького Олімпу» донецький період для С. Білоусової був супроводжений успіхами в конкурсних змаганнях. За роки навчання в консерваторії та асистентурі-стажуванні під проводом В. Івка, виконавиця взяла участь у всеукраїнських і міжнародних конкурсах: 1991 року стала лауреатом Першої премії Республіканського конкурсу виконавців на народних інструментах, що проходив у Донецьку, 1994 рік приніс заслужену перемогу й лауреатство Першої премії на Міжнародному конкурсі «Кубок Севера» (Росія, Череповець). Результати конкурсних прослуховувань засвідчили високу майстерність у виконанні складних у технічному й драматургічному планах творів. Домристка заявила про себе як зріла, сформована концертна виконавиця, гідна послідовниці класу В. Івка.

Зокрема, на Всеукраїнському конкурсі в Донецьку вона виконала в першому турі Прелюдію з партити мі мажор Й.-С. Баха для скрипки соло, «Пісню і танок» В. Данькевича, Концерт-токату В. Івка для домри й фортепіано, у другому – Сонату сі-бемоль мажор (2 й 3 частини) В.-А. Моцарта для скрипки й фортепіано, «Велике адажіо» О. Глазунова для скрипки й фортепіано, Фугу В. Івка для скрипки соло, «Гуцульське капричіо» К. Жуковського для скрипки й фортепіано, на заключному – третьому – турі конкурсантка зіграла «Поєму-концерт» В. Івка для домри й фортепіано. Не менш показовою була конкурсна програма Міжнародного конкурсу в Череповці, де виконавиця вправно зіграла «Рондо-капричіозо» К. Сенс-Санса, «Канцонету» П. Чайковського для скрипки й фортепіано, «Щедрівку» В. Івка для домри й фортепіано в першому турі; «Велике адажіо» О. Глазунова, Сонату мі-бемоль мажор (2 й 3 частини) В.-А. Моцарта, «Циганські наспіви» П. Сарасате для скрипки й фортепіано, Рапсодію на тему російської народної пісні «Вдоль да по речке» О. Циганкова для домри й фортепіано – у другому; Поєму-концерт В. Івка для домри й фортепіано в третьому турі.

Світлана блискуче склала державні іспити в консерваторії. Спеціально для неї та випускника класу Олександра Івановича Шевченка баяніста Костянтина Бур'яна відкрили асистентуру-стажування (1993). Після закінчення асистентури-стажування талановита виконавиця розпочала педагогічний шлях як викладачка кафедри «Народні інструменти» Донецької консерваторії. Увібравши всю синергію, «духовний мікроклімат» класу В. Івка, героїня цього нарису не полишила активної виконавської кар'єри. Вона продовжувала активно виступати і як солістка-інструменталістка із сольними концертами у двох відділах та в супроводі оркестрів, і як ансамблістка. У дуеті зі своїм «духовним наставником» В. Івком виконавиця дала понад 50 концертів у різних містах України, Росії, Польщі, Німеччини й Австрії.

Яскраві концертні програми прозвучали в дуетах з піаністкою, концертмейстером, дипломанткою всеукраїнських і міжнародних конкурсів М. Коваленко, з гітаристом Д. Білодідом – лауреатом всеукраїнських і міжнародних конкурсів. У дуеті з домристкою Т. Петровою, лауреатом міжнародних конкурсів, а також як солістка в супроводі ансамблю «Мелодія» тривалий час працювала в Донецькій філармонії.

Значним виконавським досвідом для домристки була співпраця з донецьким ансамблем народних інструментів «Алегро» під орудою В. Воеводіна (1938–2009) на базі тоді ще Донецького педагогічного інституту. Незмінною солісткою в ньому Світлана була протягом 1989–1995 років.

Виконавський доробок мисткині донецького періоду насичений численними концертами, участю у фестивалях та в різноманітних мистецьких заходах. Із сольними програмами С. Білоусова виступала в містах України й Росії: Херсоні (1994, 2011, 2013), Ужгороді (2004, 2006), Северодонецьку (2002, 2007, 2009, 2010), Кривому розі (2006, 2007, 2008, 2009), Вінниці (2009, 2012), Артемівську (2008, 2009, 2010), Львові (2011), Вологді (1994), Єкатеринбурзі (2005); була учасницею таких

фестивалів, як «Південна Пальміра» (Одеса, 2002), «День балалайки» (Сімферополь, 2012, 2013). Із сольною програмою виступила на міжнародному конкурсі в м. Дрогобичі (2011), із сольними концертами – на відкритті Міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах «КримАкко» (Сімферополь, 2013), у рамках мистецької акції «Схід та Захід разом», «ДонКульт – мистецькі надра» (Київ, 2014), на відкритті Міжнародного конкурсу «Кубок Білогір'я» (Белгород, 2014), у супроводі оркестру народних інструментів ім. Г. Шендерьова на міжнародному конкурсі в Криму (Судак, 2012, 2013), у рамках міжнародних науково-практичних конференцій у Києві (1998, 2006, 2009, 2012), узяла участь в авторському вечорі народного артиста Росії О. Циганкова (2013). Високу професійну майстерність С. Білоусової відзначено Почесним дипломом Президії Академії мистецтв України за участь у творчій акції «Мистецтво молодих – 2001» (Київ, 2001).

Утім, найбільша кількість зіграних концертів, музичних імпрез за участю домристки С. Білоусової відбулася в Донецьку. Щорічно виконавиця брала участь в авторських вечорах членів Донецької організації Національної спілки композиторів України: Євгена й Данила Мілків, О. Рудянського, О. Некрасова, В. Івка, що проходили в залі Донецької обласної філармонії. Грала на ювілейних концертах відомих митців Донеччини: народного артиста України, професора С. Саварі, заслуженого діяча мистецтв України В. В'язовського, виконала низку творів у концертах до 20-ти і 25-річчя концертної діяльності ансамблю «Мелодія», до 20-річчя заснування класу бандури в Донецьку (Донецька філармонія). На Міжнародному фестивалі сучасного мистецтва, що відбувся в Донецьку 2013 року, в інтерпретації С. Білоусової прозвучали твори С. Губайдуліної, В. Зубицького та В. Матряшина.

Виконавиця брала участь і в концертах, присвячених пам'яті відомих митців Донеччини. Зокрема, у концертній пам'яті на пошану колишнього ректора Донецької консерва-

торії, народного артиста України, академіка В. Воеводіна домристка виконала фінал концерту для скрипки з оркестром П. І. Чайковського в супроводі оркестру народних інструментів ДДМА імені С. С. Прокоф'єва (2011), на концерті-пам'яті на пошану професора О. Шевченка в супроводі оркестру «Лик домер» виконала Концерт № 3 В.-А. Моцарта (2 частини) (2012).

До 120-річчя з дня народження С. Прокоф'єва підготувала сольну концертну програму «Діалоги» (2010) із власними транскрипціями творів композитора у двох відділеннях. Мала щорічні виступи із сольною програмою у двох відділеннях у великій залі ДДМА ім. С. С. Прокоф'єва, була постійною учасницею концертів у Будинку працівників культури, художньому музеї, виставочних залах та на інших концертних майданчиках Донецька. Такий насичений графік виступів і солідний доробок концертної діяльності домристки С. Білоусової засвідчує високу майстерність, затребуваність та популярність виконавиці не лише на теренах Донеччини, а й значно в ширших масштабах.

Неодноразово мисткиня брала участь у роботі журі всеукраїнських і міжнародних конкурсів виконавців на народних інструментах: імені Є. Тростянського (Северодонецьк, 2007), виконавців на народних інструментах (Кривий Ріг, 2006), «Рідні наспіви» (Донецьк, 2011), імені Г. Шендерьова (Крим, Судак, 2012, 2013), «КримАкко» (Крим, Сімферополь, 2013), «Кубок Білогір'я» (Белгород, 2014), «Золота струна» (Миколаїв, 2015), «Первоцвіт-дебют» (Херсон, 2017), «Арт-Домінанта» (Харків, 2019, 2020, 2021) та інші.

Виконавська творчість домристки С. Білоусової надихнула донецьких композиторів на створення низки творів для цього інструмента, написаних у сучасних композиторських техніках, а саме: Соната для домри соло, П'яти концертних інвенцій, Трьох балад для двох домр, Коломийки для домри й бандури Є. Мілки. Наповненні новими композиційними

техніками, сучасною мовою, ці твори нині прикрашають репертуар українських домристів.

З ускладненням воєнно-політичних дій на Сході країни, 2015 року С. Білоусова разом з учнями свого класу переїхала до Києва, де вона почала працювати в Національній музичній академії ім. П. І. Чайковського, не полишаючи концертного виконавства – продовжує виступати з оркестром «Лик домер», постійною учасницею і солісткою якого є майже 30 років.

Амплітуда концертних виступів С. Білоусової після переїзду до столиці не зменшилася. Достатньо згадати хоча б такі мистецькі заходи, як проект «ДонКульт» (Львів, 2015), сольні концерти в рамках Міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест», (Київ, вересень 2019), «АртДомінанта» (Харків, 2019, 2020, 2021), «Південна Пальміра», «Парад домристів» (Одеса, 2020), сольні концерти в Миколаєві (2015), Рівному (2015), Сумах (2016), Северодонецьку (2018), Києві (2018), Чернігові (2018, 2019), Запоріжжі (2021), Одесі (2021).

Світлана бере участь у концертних програмах сучасного ансамблю солістів «УХО» під орудою відомого італійського диригента Л. Гаджера. У репертуарі ансамблю – маловідомі українському слухачеві, але популярні й визнанні у Європі сучасні італійські, австрійські, угорські, французькі композитори – С. Джервазоні, С. Шарріно, Д. Лігеті, Д. Куртаг, Ж. Грізе та інші. На запрошення диригента, виконавиця грає партії мандоліни, на якій, до слова, навчилася грати самотужки.

Нещодавно в бальній залі столичного готелю «Hilton» відбувся концерт «Four Countries», присвячений головуванню Угорщини у Вишеградській четвірці. У ньому прозвучала музика композиторів-представників країн четвірки – Д. Лігеті, Й.-Н. Гуммеля, А.-Л. Дворжака та К.-Є. Пендеревського. Слухачі мали змогу насолодитися мандоліновим концертом Соль-мажор Й.-Н. Гуммеля, який неперевірено виконали С. Білоусова і Kyiv Symphony Orchestra (диригент – Л. Гадже-

ро). Світлана виявила себе як чудова мандоліністка, інтерпретаторка вершинного концерту для мандоліни Й.-Н. Гуммеля.

Репертуар С. Білоусової охоплює музику різних епох і стилів – від бароко до авангардових, джазових композицій: сонати В.-А. Моцарта, Д. Тартіні для скрипки й фортепіано, концерти А. Вівальді, Й.-С. Баха, В.-А. Моцарта, П. Чайковського для скрипки й мандоліни з оркестром, зразки віртуозної скрипкової музики Ш.-К. Сен-Санса – «Інтродукція і рондо-капричіозо» й «Етюд у формі вальсу», П. Сарасате – «Циганські наспіви», твори Д. Шостаковича і С. Прокоф'єва, композиції сучасних українських авторів (В. Зубицький, В. Рунчак), оригінальні твори для домри В. Івка, Б. Міхеєва, Є. Мілки, О. Некрасова, С. Мамонова, Є. Петриченка та інші.

Безперечно, висока професійна майстерність, що властива виконавському почерку С. Білоусової, – результат школи В. Івка. Ґрунтуючись на отриманих знаннях і досвіді у класі професора, вона органічно перевтілює їх крізь індивідуальне «прочитання» музичного твору, що дозволило їй сформувати власну виконавську манеру. «Виконавський стиль Світлани Вікторівни неперевершений – домра у руках талановитої виконавиці спроможна передати найтонші емоції і почуття. Вона то ніби сміється у лавині стрімких, надзвичайно віртуозних пасажів, що вражають інтонаційною гнучкістю та змістовною виразністю, то сумно оповідає щось у мерехтливому тремоло кантилени, то заворожує плинністю низки мелізматика, як співом солов'я. Важко переоцінити дар і майстерність цієї музикантки і неможливо словами передати усю палітру її засобів впливу на слухачку аудиторію», – так красномовно визначають виконавське амплу С. Білоусової дослідники ⁹.

⁹ Литвинець Т. А. Сучасне домрове виконавство: аспекти вдосконалення професійної майстерності : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2013. С. 32.

Виконавську манеру С. Білоусової вирізняє вміння тонко й глибоко проникати в художній задум композитора, у власне сутність музики. Зі слів В. Івка, виконавиця має принципово нове бачення часу в музиці, завдяки чому її гра надзвичайно філігранна й інтонаційно приваблива. Її технічні можливості дозволяють грати найскладніші пасажі у швидких темпах. Тут варто навести приклад виконання С. Білоусової в дуеті з гітаристом Д. Білодідом показових у технічному плані, емоційному наповненні таких творів, як Соната ля-мінор Н. Паганіні, «Румунські танці» Б. Бартока, «Епіграф і тарантела» В. Івка, «Циганські наспіви» П. Сарасате, «Коломийка» В. Зубицького та інші. При цьому для домристки технічний аспект є певним «пазлом» у відтворенні енергетичного потоку, закладеного композитором. Витончена гра С. Білоусової позначена особливим умінням інтонувати й дослуховувати, «переживати» кожен ноту, створювати при цьому рельєфне фразування-мереживо. Найдрібніший штрих, нюанс, репліка не залишаються поза увагою виконавиці, що надає неабиякої виразності її виконавському почерку.

Для неї властиве особливе відчуття епохи, стилю композитора та форми, що дозволяє їй створювати напрочуд яскраві, різноманітні образи. Як, приміром, у концерті для двох мандолін і камерного оркестру А. Вівальді, виконаному з оркестром «Лик домер» (солісти – С. Білоусова і В. Кисіль). Глибоке, емоційне наповнення, блискучість віртуозних пасажів із життєдайною енергетикою крайніх частин концерту рельєфно контрастує із серединним «Адажіо», що у виконанні солістів звучить особливо просвітлено й заспокійливо, вводячи слухача у світ високого, небесного, даючи відчуття певного катарсису. Або у вищезгаданому концерті для мандоліни І.-Н. Гумелля, у якому гнучким фразуванням, рельєфною агогікою, філігранною технікою С. Білоусова «вималювала» витончений світлий і по-дитячому радісно-піднесений образ у крайніх частинах, який відтінено мрій-

ливістю і кришталевою чистотою повільної середньої частини концерту.

В одній із рецензій на семінар, проведений С. Білоусовою в Северодонецькому музичному училищі ім. С. С. Прокоф'єва, у рамках якого домристка виконала концертну програму, слушно зазначено: «Феєричний концерт! Світлана Білоусова продемонструвала високий професіоналізм. Безмежно розширено можливості звучання домри. Блискуча техніка, глибоке розуміння композиторського задуму, яскрава емоційність викликали відверте захоплення зали. На окрему похвалу заслуговує дивно тонкий піанізм концертмейстера Марини Коваленко... Браво!»¹⁰.

Як відомо, репертуар домристів становить значна кількість скрипкових творів, адже цьому сприяє однаковий стрій скрипки і чотириструнної домри. Саме тому для виконавців-домристів надзвичайно важливу роль відіграє професійна майстерність концертмейстера. Світлана зізналася, що їй пощастило працювати з прекрасними концертмейстерами-однотумцями, з якими було підготовлено й зіграно чимало концертних програм із творів В.-А. Моцарта, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, Я. Сібеліуса та інших. Тривалий час незмінним концертмейстером у Донецьку була піаністка, дипломантка всеукраїнських і міжнародних конкурсів М. Коваленко. Інтерпретації дуєтом С. Білоусової і М. Коваленко різножанрових та різностильових композицій, з якими нині можна ознайомитися в мережі «Інтернет», «зіткані» з одного задуму, одних рухів та відчуттів. В одному з післяконцертних відгуків на дует С. Білоусової і М. Коваленко в Северодонецькому музичному училищі ім. С. С. Прокоф'єва подано такі висловлювання: «Найвищий професіоналізм, музикальність,

¹⁰ Семинар-практикум для преподавателей детских школ эстетического воспитания. 9.11.2010. URL: <http://sevmuz.lg.ua/news/2010-11-09-13?fbclid=IwAR0I12LuxViuCdTS57w-KXbAA0q1rQIevwnnGwL8Aiazs0ArlcGMz4pns0>

віртуозна техніка, відмінне відчуття форми та стилю, прекрасний ансамбль. Стримане, витончене виконання з яскравою звуковою палітрою, блискучою артикуляцією та звуковидобуванням»¹¹.

У Києві концертмейстером Світлани стала прекрасна, молода виконавиця, на рахунок якої чимало зіграних сольних концертних програм, лауреат міжнародних конкурсів Д. Писаренко. Музикантка також є випускницею ДДМУ ім. С. С. Прокоф'єва, свого часу співпрацювала з оркестром «Лик домер» та ознайомлена з тонкощами домрової школи.

У Києві Світлана брала участь у міжнародних конкурсах, фестивалях, здобула I місце на Міжнародному конкурсі «All colours of Art» (Італія, грудень 2020), I премію на Міжнародному конкурсі «European Association of Folklore Festivals» (онлайн) у складі дуету домристів (Болгарія, лютий 2021), здобула Гран-прі на Міжнародному конкурсі «European Association of Folklore Festivals» (онлайн) у складі камерного оркестру «Лик домер» (Болгарія, лютий 2021), I премію на Міжнародному конкурсі «Art Rogaska» (Словенія – Австрія, травень 2021).

За майже 30-річну педагогічну діяльність С. Білоусова виховала понад 50 лауреатів міжнародних конкурсів. Поміж учнів – молоді, обдаровані виконавці, послідовники теорії «віртуозної інтонаційності» В. Івка – О. Саїк, Д. Петрова, В. Раделицький, О. Бурко, О. Хоменко, К. Попова, О. Учителева, А. Подлипенська, А. Дякова та багато інших.

Зокрема, з А. Подлипенською на одному з найпрестижніших і найвідоміших європейських форумів сучасного мистецтва – 27-му Міжнародному фестивалі «Два дні й дві ночі нової музики» (Одеса, 2021) – блискуче виконали дуетом «Коломийки», П'ять концертних інвенцій Є. Мілки, Сонату для

¹¹ Відгук на концертний виступ С. Білоусової і М. Коваленко в Северодонецькому музичному училищі ім. С. С. Прокоф'єва від 5 травня 2007 року. Приватний архів С. Білоусової.

двох домр соло в 3-х частинах В. Івка та інші твори. У рамках фестивалю С. Білоусова також представила обізнаному в тонкощах сучасної музики слухачеві Сонату для домри соло Є. Мілки. До слова, свого часу цей музичний твір було написано і присвячено С. Білоусовій.

Попри трагічні події на Сході України, надзвичайно важливими є збереження, популяризація поміж широкого загалу імен українських митців, життєтворчість яких пов'язана з невід'ємною складовою музичної культури України – Донбасом. Виконавська творчість яскравої представниці донецької домрової школи С. Білоусової переконливо засвідчує високий рівень виконавської культури, сформованої та виплеканої потужним пластом національної музичної культури в Донецькому краї.

Ольга КУШНІРУК

ГІТАРНА ТВОРЧІСТЬ В ОЦІНЦІ ТИМУРА ІВАННІКОВА

Одним із цікавих напрямів музикознавства на сучасному етапі є розвідки про композиторську творчість для гітари й академічне гітарне виконавство, його історичні й теоретичні аспекти, фестивально-конкурсний рух, а також про педагогічну складову. Це зумовлено стрімкою еволюцією гітарного виконавства у ХХ ст. і неабияким зростанням популярності гітари, причому в різних музичних середовищах – академічному, джазі, рок- та попмузиці. Значний внесок в осмислення здобутків цієї ділянки становить монографія «Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості»¹ Т. Іваннікова (нар. 1980 р.) – представника донецької гітарної школи, лауреата міжнародних конкурсів, гітариста, музикознавця та педагога.

Тимур Іванніков народився в Донецьку, в родині відомого гітариста і композитора П. Іваннікова. Музичну освіту здобув у Донецькій державній музичній академії ім. С. С. Прокоф'єва, закінчивши заклад 2003 року й асистентуру-стажування в ньому 2006 року (клас професора В. Івка). Відтоді власну виконавську діяльність Т. Іванніков поєднує з науковою працею: 2012 року він захистив кандидатську дисертацію «Тенденції розвитку гітарного мистецтва 1970–2010 років» і став переможцем Донецького обласного конкурсу «Молодий вчений року», 2017 року закінчив докторантуру Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, наприкінці наступного року захистив докторську дисертацію «Європейська гітарна музика ХХ століття: феноменологія

¹ Іванніков Т. Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості. Кам'янець-Подільський, 2018. 392 с.

творчості». З 2015 року Т. Іванніков викладає на кафедрі народних інструментів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, а його вихованці, з-поміж яких І. Самойлов, Д. Петрова, Я. Бреславський, І. Гулай, Д. Ткач, завойовують призові місця на всеукраїнських і міжнародних музичних конкурсах. Важливою складовою професійної реалізації Т. Іваннікова є участь у роботі журі виконавських конкурсів і наукових конференцій. Наприклад, 2019 року він очолив журі Другого Всеукраїнського фестивалю-конкурсу виконавців на класичній гітарі «Гітаріада» (м. Острог Рівненської обл.), де було представлено 12 областей України (58 солістів і 25 ансамблів). Про значення цієї непересічної події він висловився так: «Для гітарного руху цей проект робить дуже великий вплив, позаяк від подій такого роду іде наступний сплеск розвитку гітарного мистецтва. Приїздять багато викладачів із різних закладів, ми обмінюємося досвідом, також і діти отримують чимало різноспрямованих вражень, ставлять собі нові планки. Можна порівняти зі спортом: всі багато тренуються, а потім виходять на фінішну пряму – конкурс. Як педагог сам знаю, наскільки це все складно, тому всіх хочеться підтримати, підтягти, заохотити, надихнути. Цьогоріч дуже порадували завзятістю учасники молодших категорій, підлітки – менше, що, очевидно, пов'язано із перехідним віком. І зовсім добре заявила себе старша група. Конкурс «Гітаріада», вважаю, – велика справа на шляху популяризації гітарного мистецтва»².

Монографія «Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості» Т. Іваннікова є фундаментальним дослідженням, де погляди вченого виструнчені у власній концепції щодо розвитку гітарної творчості Західної і Східної Європи у ХХ – ХХІ ст. Теоретичною платформою в охопленні надзвичайно потужного масиву музики обрано феноменологію як широ-

² Кушнірук О. «Гітаріада»: острозький вимір. *Музика*. 2019. № 3–4. С. 17.

кий міждисциплінарний дискурс. Відповідно, ці теоретичні засади викладено в першому розділі – «Феноменологія як аспект філософії музики: нові проєкції дослідження сучасного гітарного мистецтва».

У монографії змальована глобальна картина розвитку гітарної музики за географічним принципом, що відповідним чином структурувало працю: її другий розділ присвячено країнам Західної Європи (Іспанія, Велика Британія, Італія, Франція, Німеччина), третій – Східної Європи (Польща, Балканський регіон, Україна).

Унікальність іспанської гітарної спадщини полягає, на думку автора, у «співвіднесеності музичної ідіоматики із загальним культурним фондом іспанського мистецтва – епосу, поезії, живопису, архітектури – як джерела первинних інтенцій для композиторів»³. У поступі іспанської музики Т. Іванніков надав ключову роль А. Сеговії, його концертній діяльності та редакторській роботі, спрямованій на популяризаторський вектор. Важливими творчими інтенціями він вважає естетизацію культу національних традицій як основоположну ідею руху «casticismo», генералізацію фольклорних зразків як моделей композиторської творчості, іспанський неокласицизм як вияв спадкоємних традицій, другу хвилю неокласицизму – «neocasticismo» – з 1940 років. Як приклад останнього, дослідник проаналізував концерт «Аранхуес» і «Фантазію для джентльмена» Х. Родріго, твори А.-Г. Абріля – концерти «Concierto Aguediano», «Concierto Mudejar» та сольний твір «Sonata del Portico».

³ Іванніков Т. Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості. С. 91.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1978. 332 с.

2. Валькова В. К вопросу о понятии «музыкальная тема». Музыкальное искусство и наука. Москва, 1978. Вып. 3. С. 168–190.

3. Василенко А. Несколько слов о музыкально-поэтических произведениях на стихи Л. Лазор и об их авторах. Лазор Л. Грозди жизни. Луганск, 2002. 448 с.

4. Видатні особистості Луганщини : довідник. Луганськ : Світлиця, 2008. 82 с.

5. Вопросы-ответы. Крым многонациональный. Симферополь : Таврия, 1988. Вып. 1. 144 с.

6. Гайдай М. Фольклор крымских татар. Під одним небом: Фольклор етносів України / упоряд. Л. Вахніна. Київ, 1996. С. 98–103.

7. Герман А. О крымских немцах. Вопросы – ответы. Крымская АССР (1921–1945). Симферополь : Таврия, 1990. Вып. 8. С. 205–215.

8. Горбунова І. Особливості втілення сміхової культури скоморохів у сучасній українській музиці (на прикладі симфонічної картини «Награвання» Сергія Турнеєва). *Студії мистецтвознавчі*. Київ : ІМФЕ, 2015. Чис. 1. С. 42–48.

9. Григорьева Г. Музыкальные формы XX века. Москва : ВЛАДОС, 2004. 175 с.

10. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва : Сов. композитор, 1986. 207 с.

11. Деятели крымскотатарской культуры (1921–1944): Биобиблиографический словарь / гл. ред. и сост. Д. Урсу. Симферополь, 1999. 238[1] с.

12. Заатов И. Как развивалась крымскотатарская музыкальная культура в республике Крым. Вопросы – ответы. Крымская АССР (1921–1945). Симферополь : Таврия, 1990. Вып. 8. С. 153–161.

13. Іванніков Т. Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості. Кам'янець-Подільський, 2018. 392 с.

14. Квитка К. Избранные труды : в 2 т. Москва, 1971. Т. 1. 384 с.

15. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке ХХ века. Москва : Музыка, 1976. 358 с.

16. Кукурекин Ю. Созвездие талантов Луганщины. Луганск, 2006. 192 с.

17. Куртбединова Л. Народно-национальная основа стилистики струнного квартета «Памяти Бекира Чобан-Заде» М. Халитовой. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. ст. Харків, 2015. Вип. 4. С. 53–59.

18. Куртбединова Л. Преломление национальных традиций в пейзажной лирике М. Халитовой (на примере камерно-инструментальных произведений). *Проблеми взаємодії мистецтва педагогіки та теорії та практики освіти* : зб. наук. ст., Харків, 2017. Вип. 47. С. 277–292.

19. Кушуль С. Общественная жизнь караимов в 20–30-х годах. Вопросы – ответы. Крымская АССР (1921–1945). Симферополь : Таврия, 1990. Вып. 8. С. 193–198.

20. Михайлов М. Стил в музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 288 с.

21. Михалева Е. Неоромантические тенденции в концерте для гобоя, фагота и камерного оркестра С. Турнеева. *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ, 2004. Вип. 38. С. 242–246.

22. Муха А. Композитори України та української діаспори: довідник. Київ : Музична Україна, 2004. 352 с.

23. Народні пісні Луганщини : [збірка пісень / упоряд. : Т. Теремова, А. Великандо]. Луганськ : Знання, 2002. 100 с.

24. Нирко О. Кобзарство Криму та Кубані. Київ : Просвіта, 2008. 477 с.

25. Рікман К. «Музыкально-событийные процессы современного академического искусства Крыма в аспекте культурологической регионики. *Культура народов Причерноморья*. Симферополь, 2014. № 276. С. 98–102.

26. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Ленинград : Музыка, 1977. 160 с.

27. Сарафанникова Н. Р. S. о микротематизме. *Музыкальная академия*. Москва, 2009. № 4. С. 146–149.

28. Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века. Москва : ВЛАДОС, 2004. 231 с.

29. Сугрובה Ю. Культуротворчість у діалозі традицій і новацій сучасного поліетнічного суспільства України. Симферополь, 2012. 352 с.

30. Теремова Т. Музыкальный фольклор Луганщины в этнокультурном измерении. *Музичне мистецтво : зб. наук. ст.* Донецьк : ДДМА ім. С. С. Прокоф'єва, 2006. Вип. 6. С. 143–152.

31. Тыглиянц П. Как отразились демографические особенности армянского населения Крыма на эволюции его культурных и общественных отношений в первые десятилетия Советской власти? Вопросы – ответы. Крымская АССР (1921–1945). Симферополь : Таврия, 1990. Вып. 8. С. 182–193.

32. Українська музична енциклопедія : у 8 т. Т. 1–5: Літери А–П / гол. редкол. Г. А. Скрипник. 2006. Т. 1; 2008. Т. 2; 2011. Т. 3; 2016. Т. 4; 2018. Т. 5.

33. Халитова М. История крымскотатарской музыки. Первая половина XX века : учебный пособие. Симферополь, 2021. 203 с.

34. Халитова М. Музыкальная жизнь Крыма как отображение общей духовности общества. Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. РИНЦ, 2015. № 5–6. С. 17–21.

35. Хованцев Д. О национальной политике в Крымской АССР в 1920-е годы. *Культура народов Причерноморья*. Симферополь, 1999. № 8. С. 201–205.

36. Хованцев Д. Политика коренизации на Украине и в Крыму: сравнительный анализ практики 20-х годов. *Культура народов Причерноморья*. Симферополь, 1999. № 11. С. 83–86.

37. Холопова В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. Санкт-Петербург : Лань, 2002. 368 с.

38. Ценова В. Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2005. 624 с.

39. Шерфединов Я. Песни и танцы крымских татар. Симферополь ; Москва, 1931. 95 с.

Національна академія наук України
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського

Наукове видання

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ДОНБАСУ, КРИМУ: НАУКОВО-ПОПУЛЯРНІ НАРИСИ

Редактор-координатор
Олена Щербак

Літературні редактори
Надія Ващенко, Лариса Ліхньовська

Верстка
Людмила Настенко, Дмитро Щербак

Дизайн обкладинки
Людмила Настенко

Оператор
Ірина Матвєєва

Формат 60×84/16
Умов. друк. арк. 8,71
Обл. вид. арк. 7,24

Адреса редакції: 01001 Київ-1, вул. Грушевського, 4
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців,
виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції
Серія ДК № 1831 від 07.06.2004