

Анастасія Кравченко

# КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИМІРИ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ОДЕСИ

(КІНЕЦЬ ХХ – ПОЧАТОК ХХІ СТОЛІТЬ)



МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

**Анастасія Кравченко**

**КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИМІРИ  
КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ОДЕСИ  
(КІНЕЦЬ ХХ – ПОЧАТОК ХХІ СТОЛІТЬ)**

**Монографія**

**Київ  
2015**

УДК 785.7.001(477.74) "19–20"  
ББК 85.318(4Укр–2Одеса)6  
К 772

**Рецензенти:**

**С. М. Волков**, доктор культурології, професор,  
вчений секретар Інституту культурології  
Національної академії мистецтв України;

**К. І. Станіславська**, доктор мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри режисури Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв;

**О. К. Щербакова**, кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри камерного ансамблю та квартету Одеської національної  
музичної академії імені А. В. Нежданової

*Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв  
(протокол № 5 від 23 червня 2015 року)*

**Кравченко А. І.**

К772      Культурологічні виміри камерно-інструментального мистецтва Одеси  
(кінець ХХ – початок ХХІ століть) : монографія / Анастасія Кравченко. –  
К.: НАКККіМ, 2015. – 216 с.  
ISBN 978-966-452-191-5

Монографія присвячена комплексному дослідженню камерно-інструментального мистецтва Одеси кінця ХХ – початку ХХІ століть із сучасних світоглядних позицій теорії та історії культури у симбіозі композиторської творчості, ансамблевого виконавства, музикознавчої думки та виконавсько-педагогічної школи. Видання адресовано фахівцям у галузі культурології, мистецтвознавства, музичної педагогіки, викладачам і студентам навчальних закладів культури і мистецтв та широкому колу читачів, які цікавляться проблемами сучасного музичного мистецтва України.

УДК 785.7.001(477.74) "19–20"  
ББК 85.318(4Укр–2Одеса)6

ISBN 978-966-452-191-5

© А. Кравченко, 2015  
© Національна академія керівних  
кадрів культури і мистецтв, 2015  
© О. Котова, художній твір, 2004

## ЗМІСТ

<b>ПЕРЕДМОВА</b> .....	4
 <b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ОДЕСИ</b>	
1.1. Регіоніка в сучасній українській культурології.....	6
1.2. Культурно-мистецький простір України в контексті регіональних досліджень .....	15
1.3. Становлення та розвиток музичного мистецтва Одеси як культурного центру південно-західного регіону України.....	25
 <b>РОЗДІЛ 2. КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ОДЕСИ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ДУМКИ ТА КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ</b>	
2.1. Камерно-інструментальне мистецтво як багатокomпонентна система .....	36
2.2. Одеська композиторська школа в проекції діалогу культур .....	49
2.3. Жанрово-стильові параметри камерно-інструментальної композиторської творчості одеських митців.....	62
 <b>РОЗДІЛ 3. ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА ОДЕСИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ</b>	
3.1. Одеська камерно-інструментальна виконавсько-педагогічна школа.....	80
3.2. Художньо-естетичні засади творчості камерно-інструментальних колективів Одеси.....	93
3.3. Камерно-інструментальне виконавство Одеси в контексті розвитку фестивального та конкурсного руху .....	103
 <b>ПІСЛЯМОВА</b> .....	 113
<b>СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ</b> .....	117
<b>ДОДАТКИ</b> .....	133

## ПЕРЕДМОВА

За нових історико-культурних реалій кінця ХХ – початку ХХІ століть посилення дослідницької уваги до музичної культури України у розгляді її національної і регіональної своєрідності є закономірним явищем. Значної інтенсифікації набуває процес осмислення функціонування музичної культури у різних аспектах регіональної проблематики – історичному, мистецтвознавчому, культурологічному, що позитивно впливає на формування поглиблених знань про культурно-мистецьке життя України у його ретроспекції та подальшій проекції на майбутнє. Свідченням актуальності таких розвідок є виділення в системі наукових дисциплін окремої галузі культурології – регіоніки, що покликана виявити неповторність та самобутність культурного середовища в межах того чи іншого краю і має важливе значення для відтворення картини національної культури у всьому розмаїтті її регіональних проявів.

Увага науковців концентрується на панорамному та аспектному розгляді музичної культури регіонів і окремих регіональних осередків, зокрема, Одеси – музичного центру південно-західного регіону України. Наприкінці ХХ та на початку ХХІ століть в культурному просторі України відбуваються процеси аксіологічної трансформації художньої свідомості, що історично-закономірно пов'язано з еволюційними змінами естетико-художніх орієнтирів та особливостями політичної модернізації України, яка в 1991 році отримала державну незалежність. В окреслений період музичне мистецтво, зокрема, і камерно-інструментальне, стає виразником світоглядних позицій і творчих прагнень митців, відбувається розквіт одеської композиторської школи, а також інтенсивний розвиток ансамблевого виконавства і виконавсько-педагогічної школи камерно-інструментального напрямку. Незважаючи на це, камерно-інструментальне мистецтво Одеси доби незалежності України розглядається, переважно, з музикознавчих позицій на рівні аналізу окремих камерно-інструментальних творів (у працях Н. Александрової, О. Берегової, О. Веселіної, Г. Завгородньої, Л. Зими, І. Єргієва, Т. Омельченко, Р. Розенберг та ін.) і потребує комплексного дослідження здобутків композиторської, виконавської, виконавсько-педагогічної та мистецтвознавчої шкіл.

В основу монографії покладено новий підхід у осмисленні регіональної специфіки функціонування камерно-інструментального мистецтва Одеси як системного явища із застосуванням культурологічного та мистецтвознавчого аналізу, що виявляється досить продуктивним, з точки зору розкриття змісту компонентів і складових елементів системи камерно-інструментального мистецтва та урахування багатьох процесів і факторів (історичних, соціокультурних, регіональних, діалогу культур, жанрово-стильових, репертуарного діапазону, особистісних інтенцій), і дає можливість сформувати цілісне уявлення про розвиток даного виду мистецтва на стику тисячоліть.

У роботі вирішується ряд завдань, зокрема, розроблено структурно-функціональну модель системи камерно-інструментального мистецтва, визначено особливості впливу діалогу культур на розвиток регіональної композиторської школи, окреслено жанрово-стильові параметри камерно-інструментальної

творчості одеських митців в синергізмі традицій і новаторства, обґрунтовано концепцію та розроблено модель професійної підготовки музиканта-ансамбліста на прикладі досвіду одеської виконавсько-педагогічної школи, узагальнено здобутки провідних камерно-інструментальних колективів Одеси, висвітлено роль фестивального і конкурсного руху Одеси у пропагуванні камерно-інструментальної творчості, а також розширено загальну панораму розвитку музичного мистецтва Одеси протягом кінця XVIII – початку XXI століть.

У монографії отримали подальший розвиток бібліографічні опрацювання нотних видань та рукописів творів С. Азарової, Ю. Гомельської, О. Красотова, В. Ларчікова, К. Майденберг-Тодорової, Л. Самодаєвої, А. Томльонової та К. Цепколенко, що дозволило надати повні списки камерно-інструментальних творів даних одеських композиторів за досліджуваний період до 2014 року створення включно (Додаток А), ліквідувати окремі розбіжності, уточнити місця зберігання автографів тощо. Важливим доповненням до бібліографічного списку стало встановлення перших виконавців, дати й місця світових прем'єр, наявних нотних видань та офіційних CD-видань камерно-інструментальної музики одеських авторів.

Багатоаспектність заявленої проблематики дослідження потребувала аналізу низки культурологічних, мистецтвознавчих, історіографічних, краєзнавчих праць та опори на широку джерельну базу, що містить матеріали державних і приватних архівів, листування та інтерв'ю з одеськими композиторами, виконавцями і педагогами, нотні автографи. Використання у тексті монографії цитат з інтерв'ю К. Цепколенко, А. Томльонової, Ю. Гомельської, С. Азарової, К. Майденберг-Тодорової (повні тексти яких наведено у Додатку В), з одного боку, значно увиразнює аналітичний стиль викладу матеріалу, а з іншого – звернення до роздумів одеських митців стосовно питань сучасного стану української музичної культури і мистецтва, жанрово-стильових та стилістичних рис, змістовного наповнення, інтерпретаційних рішень окремих камерно-інструментальних творів поглиблюють достовірність результатів наукової праці.

Дослідження не вичерпує усієї проблематики розгляду явища камерно-інструментального мистецтва Одеси. Перспективними залишаються напрями вивчення регіонального камерно-інструментального мистецтва з точки зору психології композиторської, виконавської творчості та сприйняття ансамблевих творів, а також в аспектах філософії музики та ансамблевої естетики.

*Доктор мистецтвознавства, професор,  
завідувач кафедри теорії, історії культури і музикознавства  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв  
В. Д. Шульгіна*

# РОЗДІЛ 1

## ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ОДЕСИ

### *1.1. Регіоніка в сучасній українській культурології*

Історія української культури на етапі свого теоретичного, концепційного становлення розглядалася вітчизняними вченими як цілісний феномен – своєрідний, самодостатній і автономний відносно інших національних культур, що має значущі надбання як частка загальносвітової культурної спадщини. В процесі різновекторного осмислення життя нації усе більшого значення набуває регіональний підхід не лише в культурології, мистецтвознавстві, краєзнавстві та фольклористиці, а й у історії, етнографії, демографії, економіці.

Наприкінці ХХ століття після здобуття Україною державної незалежності відбулося особливе піднесення національної свідомості українців. Ідеї об'єднання і неподільності території України набули пріоритетного значення для збереження молоді держави. Стало очевидним, що побудова громадянського суспільства неможлива без урахування регіональної специфіки, етнічної палітри, опори на традиційну та професійну складові української культури, що є фундаментом духовної цілісності української нації. За поетичним висловлюванням В. Личковаха: «Україна як "букет", чи "віночок" квітів рясніє багатими, різнобарвними субетнічними культурами. Полісся і Поділля, Слобожанщина і Галичина, Покуття і Центр, Крим і Закарпаття, Донеччина і Придністров'я з давніх-давен мали самобутні риси культурної історії, які сьогодні складають неповторне слов'янське обличчя "соборної" України. Тільки у взаємодії й взаємовпливах регіональних культур вимальовується духовний портрет українського народу, що моделюється спільною мовою, ментальністю, міфологічними, моральними та художньо-естетичними цінностями» [82, 3–4]. Саме тому, на думку Т. Мартинюк, регіональний підхід у дослідженні багатоманіття національної культури з перспективи меншості, периферії, тобто з урахуванням локальних моделей розвитку [91] став своєрідним «ключем» до панорамного і цілісного осмислення історії української культури.

Вивчення особливостей регіонів України як самостійних одиниць, які склалися на основі та внаслідок взаємодії територіальних та природних умов, спільності історії, культури і мови, демографічних, соціальних та економічних показників, політичної і правової систем знаходиться в колі актуальних завдань сучасної науки. Тлумачення поняття «регіон» сповнюється тих чи інших смислових акцентів відповідно ракурсу дослідження (географічний, історичний, краєзнавчий, етнічний, соціально-економічний, культурний аспекти) з позицій наук, що його розглядають. Регіон як географічна одиниця – це локалізована частина земної поверхні, якій притаманні певні фізико-географічні параметри в окреслених географічних межах. Економічним регіоном називають територіально-економічний простір зі складною системою внутрішніх і зовнішніх зв'язків між господарчими суб'єктами. Соціологія розглядає регіон як соціально-територіальне

утворення, соціальна інфраструктура та соціально-психологічний клімат якого формується під дією історичних, політичних, економічних, етнічних, культурних та інших факторів.

З позицій культурології регіон постає як історико-культурна територіальна спільність, у котрій поєднуються «територіально-адміністративні та культурні процеси, обумовлені існуванням духовного світу особистості, що проявляється у стійкості духовних цінностей, етико-естетичних норм, світоглядних принципів» [159, 5]. Саме стійкість сукупності взаємопов'язаних елементів духовного та матеріального виробництва утворює неповторне культурне середовище, цілісність якого є одночасно об'єктивною умовою та закономірним результатом розвитку регіонів як історико-культурних утворень, що мають здатність до самовідтворення та саморозвитку. Формування регіону є результатом довготривалого процесу самоорганізації суспільства, яке через покоління накопичує, відтворює та множить культурні надбання.

Свідченням актуальності регіональних розвідок є виділення в системі наукових дисциплін окремої галузі культурології – регіоніки. Регіоніка – новітній напрям культурології, орієнтований на дослідження регіональної культури як структуроутворюючого компоненту загальнонаціональної культури, що покликаний виявити неповторність та самобутність культурного середовища в межах того чи іншого краю і має велике значення для розкриття «відмінностей і спільностей, особливостей та єдності українського буття» [80, 41]. Поняття «регіоніка» інтерпретується сучасним українським науковцем В. Личковахом як вчення про регіональні виміри національної культури, що у «цілісному вигляді складається з потужного комплексу соціально-гуманітарних дисциплін, спрямованих на виявлення природно-географічних та культурно-історичних особливостей розвитку окремих регіонів України, її субетнічних соціально-економічних та духовних потенціалів» [82, 33]. Актуальність завдань, що ставить регіоніка, не викликає сумніву, адже «глобальні цінності створюються націями, а національні – в регіонах» [81, 184], отже осмислення регіональних культурно-мистецьких здобутків веде до усвідомлення власної культурної приналежності та відтворення широкої панорами національної культури як частки світової духовної спадщини.

Відзначимо, що в науковій літературі паралельно з терміном «регіоніка» застосовуються терміни «регіонознавство», «регіоналістика», «регіоналізм» [21; 161], що відображає інтенсивність осмислення регіональної проблематики й процесу формування категоріального апарату молоді науки. Останнє є найсуттєвішим питанням, вирішення якого дозволило б упередити термінологічну плутанину й, зважаючи на певну спільність в тлумаченні цих понять різними авторами, віднайти уніфікований термін для означення регіонального напрямку досліджень у різних галузях наукового знання. В регіональному історико-теоретичному музикознавстві, мистецтвознавстві та музичній культурології найчастіше використовується поняття «регіоніка» як таке, що найточніше розкриває сутність регіонального підходу, зокрема, і в нашому дослідженні спираємось на цю думку [95].

У вітчизняному науковому середовищі зростання інтересу до проблем регіоніки обумовлено наявністю як внутрішніх, так і зовнішніх стимулів – маєть-



ся на увазі, передусім, нові соціокультурні та політичні реалії України і загальні тенденції світової гуманістики кінця ХХ – початку ХХІ століть. Саме в цей історичний період зміна адміністративно-територіального устрою та децентралізація системи управління пострадянської країни збіглися в часі з світовою «постмодерною дослідницькою спрямованістю на "децентралізацію" культурографічної проблематики через її регіоналізм і поліцентризм» [82, 34], що стало поштовхом до розвитку культурологічної регіоніки у вітчизняній науковій думці.

Дослідження «нового» культурного простору пострадянської України, що відповідає власним принципам районування як географічного, економічного, так і культурного ландшафту спонукає до осмислення поняття простору та просторових явищ, адже, за Ю. Лотманом, в свідомості людини картина світу вибудовується на основі певної просторової моделі організації її структури на всіх рівнях – таке бачення всесвіту є універсальною особливістю людської культури [84]. Саме тому, в сучасних дослідженнях культурологічного спрямування, в тому числі, і регіональних, нерідко застосовується прийом просторового моделювання, що дозволяє вивчити вплив моделі чи концепції простору на явища культури і навпаки – дослідити, яким чином формування культурного пласту окремої території стимулює ті чи інші просторові трансформації.

У просторовій структурі країни регіон є основною одиницею розподілу простору, що одночасно виступає як цілісність і частина цілого, як суб'єкт і об'єкт, що дозволяє розглядати культурний простір регіону як диференційовано від інших аналогічних фрагментів, так і інтегровано, в залежності від того, яку позицію займають окремі регіони на мапі загальнонаціонального культурного простору, з урахуванням ступеню їх культурної насиченості, рівня взаємодії, контрастності або спільності регіональних ознак, умовної самодостатності або взаємозалежності тощо. Таким чином, відповідно своєї позиції, кожен фрагмент культурного простору займає своє місце в ієрархії, що притаманна будь-якій просторовій моделі. Регіони, які посідають вищі щаблі у даній ієрархічній структурі, є джерелом цінної культурної інформації, мають значний вплив на формування загальної картини національної культури і тому привертають особливу увагу дослідників.

Проте, регіоніка не обмежується вивченням регіонів, що традиційно потрапляли у поле зору науковців як найбільш розвинені історико-культурні осередки (наприклад, Київщина, Львівщина), а звертається й до малодосліджених фрагментів культурного простору. Зокрема, і штамп «провінційності» щодо вітчизняної культури на разі тлумачиться не як «відсталий», «меншовартий», а в іншому значенні: сучасні вчені наголошують, що «українська культурна традиція, як видається, швидше провінційна, тобто, подібно до Польщі чи Німеччини, розосереджена в менших осередках, які достатньо самостійні відносно до центру» [135, 3]. Джерелознавчими розвідками останніх років доведено, що в таких регіонах як Дрогобиччина, Хмельниччина, Полтавщина, Житомирщина, Вінниччина, Сумщина у різні історичні періоди виникали і набували значного розвитку незалежні мистецькі школи (вокально-хорові, театральні, інструментальні) та фольклорні форми духовного самовираження, дослідження яких заповнює інформаційні прогалини і корегує уявлення про поступ професійної і

традиційної складових вітчизняної культури. Тому безумовно, проблема дослідження співвідношення окремих фрагментів культурного простору за схемою «центр – провінція», «центр – периферія» або «Центр – Провінція – Периферія – Кордон» (схема В. Каганського [60]) є надзвичайно актуальною для регіоніки. В цьому ракурсі інтерес становить дослідження міст – адміністративних та культурних центрів, адже місто, займаючи центральну позицію в регіональному культурному просторі, значно впливає на зміст та поширення форм культури на територіально підпорядковані рівні – таким чином формується система регіональної культури, організована зсередини як інтегрована цілісність всіх її структурних складових.

Сформовані два основних напрями вивчення регіонального культурного простору суттєво впливають на розвиток регіоніки та виводять теорію й історію культури на новий, якісний рівень теоретичних узагальнень. Перший з них – регіонально-автономний – пов'язаний з диференційованим підходом до розгляду регіону як цілісного, самостійного історико-культурного утворення з міцною внутрішньою структурою та зв'язками, характер яких є відмінним від інших подібних регіональних утворень. Даний напрям розвитку вітчизняної наукової думки характеризується значним інтересом до джерелознавства у висвітленні особливостей музичної культури та мистецтва регіонів України в історичній ретроспективі, пошуку оригінальних, самобутніх рис, що підкреслюють регіональні відмінності окремих фрагментів культурного ландшафту. Такий підхід сприяє вирізненню неповторності регіональної специфіки та акцентує увагу на строкатості регіональних проявів, об'єднаних спільним національним культурним простором.

Другий напрям – синергетичний, спрямований на створення цілісного уявлення загальної картини національної культури через аналіз сукупності регіональних ознак, інтегрованих як частин цілого в єдиний загальнонаціональний культурний простір. Спостерігаємо зміну ракурсу дослідження регіонів, особливості та різноманіття культури яких розглядаються як об'єднуючі ланки, що утворюють національний культурний простір і забезпечують відтворення та обмін культурних традицій. Розглядаючи регіональні відмінності, вчені виходять на рівень ширших узагальнень, що дає можливість виділити загальні ознаки в процесі культуротворення. Цей напрям не заперечує унікальності регіональної специфіки але, водночас, сприяє віднайденню не відмінних, а спільних тенденцій розвитку, точок взаємовпливів та взаємозбагачення окремих фрагментів культурного «ландшафту», що реалізуються через механізм вбирання та обміну зовнішньою культурною інформацією – діалог культур, адже «динаміка культурних "зустрічей" та "розставань", злиття та відокремлення» [55, 19] лежить в основі буття етносів, утворюючих мультинаціональне культурне коло.

Регіональні дослідження можна умовно класифікувати і виділити коло проблем, що найбільш цікавлять вітчизняних науковців. На даному етапі, як свідчить аналіз наукових розвідок з проблем регіоніки, спостерігається тенденція збільшення кількості публікацій культурологічного та мистецтвознавчого спрямування, що позитивно впливає на вивчення культурно-мистецького простору України. Зокрема, у різних аспектах вивчається регіональна музична культура як багато-

ланкова система. Термінологічне тлумачення даної дефініції, за Т. Мартинюк, базується на інтеграції понять «регіон» та «музична культура» (схема системи музичної культури розроблена А. Сохором), що використовується для характеристики регіональних музичних цінностей, створених і збережених суспільством у межах досліджуваного регіону; діяльності зі створення, збереження, відтворення, поширення, сприйняття й використання цінностей у даному регіоні; суб'єктів цієї діяльності разом з їх знаннями, навичками тощо, які проживають в досліджуваному регіоні, а також установ, соціальних інститутів цієї діяльності, їх обладнання, інструментів, які функціонують у досліджуваному регіоні [91, 27].

Зважаючи на це, окреслимо проблематику досліджень регіональної музичної культури України:

- реконструкція історичного шляху становлення та створення періодизації розвитку музичної культури регіонів та її локальних осередків (Т. Мартинюк, М. Черепанін, О. Ущипівська);

- розкриття стильової еволюції регіональної музичної культури (Л. Кияновська);

- дослідження історико-стильових основ та жанрово-стильових параметрів музичних творів регіональних композиторських шкіл (О. Берегова, Т. Слюсар);

- виокремлення специфіки функціонування видів музичного мистецтва в культурі регіонів (О. Грабовська, Р. Римар);

- висвітлення розвитку музичного життя краю від аматорства до професіоналізму (Т. Бурдейна-Публіка, І. Рябцева);

- аналіз діяльності окремих культурних, освітніх закладів, мистецьких шкіл та оцінка їх впливу на розвиток музичної культури і мистецтва регіонів та регіональних центрів (І. Антонюк, Н. Остроухова, І. Шатова);

- дослідження регіональної музичної культури у вимірах духовного життя етносів і субетносів (О. Макаренко, Л. Микуланинець);

- вивчення музичної культури в контексті регіональних і національних соціокультурних та культуротворчих процесів (М. Ржевська, С. Зуєв, М. Слабченко);

- виявлення регіональних особливостей, що стали передумовами культурного розквіту чи занепаду (О. Караульна, В. Мітлицька) тощо.

Проблемне поле регіоніки в аспекті культурології та мистецтвознавства відзначається достатньою розмаїтістю за колом охоплених питань. Задля дослідження української музичної культури в контексті окреслених проблем регіоніки використовує міждисциплінарний підхід, тісно взаємодіючи з суміжними науками (переважно соціально-гуманітарного напрямку), що сприяє формуванню її власних методологічних основ, які спираються на методи філософського, історичного, етнологічного, культурологічного, соціологічного походження тощо. Таким чином, корелюючи з історією, краєзнавством, етнологією, економікою, регіоніка виявляє специфічні риси соціально-економічного буття і вказує на внесок регіональних надбань у процес національного державного будівництва. В культурологічному, естетичному та мистецтвознавчому вимірах регіоніка звертається до духовних та культурних цінностей і «може бути репрезентована як своєрідна "культурографія" регіону» [81, 25], що відтворює «духовний ландшафт», через філософське

осмислення культурно-мистецького життя краю в його фактографічній та змістовній формі.

Спільною ознакою регіональних досліджень історичної, культурологічної і мистецтвознавчої проблематики є оперування понятійно-категоріальним апаратом цих дисциплін та методологічною базою, в основі якої історичний, джерелознавчий та історіографічний методи. Застосування даних методів в умовах становлення регіоніки як самостійної наукової галузі вважаємо доцільним, особливо у працях, присвячених реконструкції історичного шляху становлення та періодизації розвитку музичної культури, де висвітлюються маловідомі факти, що заповнюють інформаційні прогалини в культурно-мистецькому житті регіонів та регіональних центрів України. Відтворення онтології розвитку регіональної музичної культури в її ретроспективі потребує дослідження великого масиву архівних матеріалів, обробка та вільне оперування якими нерідко вимагає залучення додаткових методів (пошукового, контент-аналізу, каталогізації) й підходів (системно-типологічного, наукової біографістики та ін.). У представленій монографії історичний, джерелознавчий та історіографічний методи використовуються при опрацюванні наукових джерел, зокрема, архівних матеріалів, задля відтворення панорами культурно-мистецького життя Одеси від кінця XVIII століття до сьогодення та розкриття історичних передумов становлення регіонального камерно-інструментального мистецтва.

Нещодавно до проблемного поля культурологічної регіоніки увійшло питання розгляду «метафізики», «культурного космосу», «духовного ландшафту» міст і регіонів, які випромінюють чи, навпаки, мають приховану естетико-енергетичну та інформаційну ауру, через взаємодію суспільства і природи в межах ноосфери (теорія ноосфери у вітчизняній науці сформована В. Вернадським [22]) – сфери розуму, ідей, людського потенціалу та інтелектуальної діяльності, що стає визначальним фактором розвитку будь-якої галузі, зокрема, і культурно-мистецької. Задля наукового дослідження даної проблеми регіоніка звертається до ноологічного підходу, який дозволяє окреслити шлях еволюції культури і мистецтва як певного метафізично-космічного процесу, рушійною силою якого є творчий інтелектуальний акт.

Вивчення духовної складової життя регіону, інтелектуального і духовного потенціалу соціуму також передбачає використання вкупі з ноологічним підходом біографічного методу. Поняття духовної культури тлумачиться як «все духовне виробництво, його результати, які задовольняють духовні потреби людей» і охоплюють явища, «пов'язані зі свідомістю, з інтелектуальною, а також з емоційно-психологічною діяльністю людини (мова, звичаї, вірування, етичні норми, просвіта, наука, література і мистецтво та ін.)» [171, 197], тому дослідження біографій та автобіографій окремих персон як суб'єктів культурної діяльності є надзвичайно важливим доповненням загальної картини регіонального культурного простору, що може розглядатися як «колективна творча персона» (Н. Остроухова), «колективний індивід» (В. Миронов). Адже за створенням нових творчих шкіл, напрямів мистецтва, художніх творів стоять конкретні персоналії, що змогли зберегти, розвинути та примножити досягнення своїх попередників. У даній науковій

праці ноологічний підхід і біографічний метод слугують при з'ясуванні внеску одеських митців у розвиток регіональної культури через аналіз їх практичного творчо-інтелектуального досвіду та виявленні художньої значущості продуктів їх творчої діяльності. Також нами застосований бібліографічний метод для складання таблиці з бібліографічним списком нотних видань та рукописів камерно-інструментальних творів одеських композиторів.

Розгляд регіонального культурного простору може здійснюватися за допомогою семіотичного та герменевтичного підходів дослідження сукупності мовних систем, кодів і текстів. Семіотика як наука про знаки та знакові системи була попередньо сформована у лінгвістиці, математиці та набула розвитку в ряді інших дисциплін гуманітарного та соціального напрямку, а також у медицині (наприклад, у психіатрії). Згодом, семіотичний підхід був застосований мистецтвознавцями та культурологами, зокрема, і вітчизняними вченими [54], адже багатовимірність культурного простору дозволила науковцям тлумачити його літературно-художню складову (інтертекст) як знакову систему, а культурний продукт як семіосферу (термін Ю. Лотмана). Функціонування семіосфери забезпечується через механізм комунікації за допомогою мовних систем, текстів і знаків, що особливо яскраво проявляється в мистецтві, зокрема, музичному (музична мова, музичний текст, музичний знак) через комунікативну модель «автор–виконавець–аудиторія», яка, відповідно, передбачає створення музичного твору (тексту), його інтерпретацію та сприйняття. За М. Арановським, в культурі письмової традиції музичний текст є феноменом, розуміння якого виходить за межі суто нотного тексту та його дешифровки, адже містить найважливіше – структуру і сенс музики. Науковець зазначає, що, читаючи музичний текст, музикант «переводить знаки в звучання, чує їх як структури та з їхньою допомогою проникає в сенс музики; його думка проходить крізь нотний текст в той віртуальний духовний простір, який ми схильні називати музичним змістом і заради якого (як це видається багатьом з тих, хто готовий слухати музику) вона й написана» [6]. Глибина сприйняття та діапазон інтерпретаційних рішень фіксованого композитором музичного тексту варіюється в залежності від інтелектуального і духовного потенціалу рефлексуючого суб'єкту. Теоретично процес пізнання музичного тексту не може бути обмеженим, проте нескінченність інтерпретацій має певні жанрово-стильові межі, вихід за які спотворює текст. У рамках даного дослідження розгляд проблем регіоніки з позицій герменевтики та семіотики дозволяє виявити специфіку семіосфери Одеси й особливості інтерпретації текстів камерно-інструментальної музики.

Регіоніка як молода наука перебуває в постійному пошуку нових шляхів у вирішенні методологічних проблем. Нещодавно у вітчизняних регіональних дослідженнях музикознавчого спрямування [114] стала застосовуватись методологія, що спирається на праксеологічний підхід. Праксеологія як теорія ефективної організації діяльності в поєднанні з історичним та джерелознавчим методом, дозволяє здійснити періодизацію та детальну фактографію історичного розвитку окремих мистецьких, культурно-освітніх закладів та регіональних мистецьких шкіл, а також на основі аналізу кількісних та якісних показників розкрити жанрово-стильові

параметри їх діяльності. Окрім цього, методологічну значущість має ідея синтезу праксеологічного та семіотичного підходів з теорією музичної семантики. Залучення даної методології у дослідженні хронологічних і жанрово-стильових показників камерно-інструментальної творчості одеських митців дозволило, йдучи від зовнішніх форм діяльності, вивчити внутрішній, глибинний, художньо-естетичний, знаково-семантичний зміст камерно-інструментальних творів.

Однією з основоположних рис регіонів України є полінаціональність складу її населення, що, відповідно, призводить до виникнення етнічних явищ культури і мистецтва локального характеру, а також їх перехрещень у різних типах міжкультурних діалогів у результаті взаємодії етнічних груп у межах визначених географічних зон. Такі регіони, як: Закарпаття, Буковина, Північне Приазов'я, Одещина, Кримський півострів вирізняються поліетнічною насиченістю, зумовленою історико-географічними особливостями заселення та економічного освоєння цих земель. В окремих регіонах етнокультурні процеси досягли високого рівня інтенсивності і мають вирішальний вплив на функціонування культури або, навіть, стали її основним змістом, що дозволяє вітчизняним вченим розглядати феномен поліетнічності регіональної культури як «джерело її регіоналізації» (за Т. Мартинюк). Дослідження поліетнічних фрагментів культурного ландшафту України є надзвичайно актуальним, адже «специфіка української культури може бути детально вивчена лише через призму міжетнічних культурних зв'язків, які і визначають специфічність культури як певних регіонів, так і в цілому української національної культури» [96, 13]. Безумовно, дослідження Одещини – краю, що вирізняється багатою етнічною палітрою, передбачає використання етнокультурологічного підходу у вивченні музичної культури і мистецтва, що стає дієвим інструментом міжнаціонального діалогу, який стимулює обмін та взаємозбагачення культур і має непересічне значення для розвитку музично-виконавської і композиторської творчості, а також мистецької освіти Одеси.

Використання регіонікою методологічних підходів інших дисциплін не є формальним запозиченням, а веде до вироблення методології нової якості. Українськими науковцями застосовується методологія, зорієнтована на ідею «поліморфізму знань» [91], яка передбачає залучення масиву різноманітної наукової інформації, що дає дослідникам широкі можливості у комплексному вивченні явищ культурного життя і допомагає створити об'єктивну панораму функціонування української культури певного історичного періоду відповідно до поставлених мети і завдань. Подібна методологічна база має універсальний характер завдяки використанню історико-теоретичного, системного, культурологічного підходу та методології суміжних наук (в тому числі і немистецтвознавчого походження) і може стати основою для регіональних досліджень історико-теоретичного, культурологічного та соціокультурницького напрямів мистецтвознавства.

Так, системний підхід як напрям методології наукового пізнання в своїй основі спирається на розгляд регіонального культурного простору як системи, якій притаманна цілісність і одночасно багаторівневість взаємопов'язаних компонентів. Структурно-функціональний підхід, що використовується для аналізу

структури системи, дозволяє узгодити всі її складові і визначити їх функції, а у з'ясуванні напрямів регіонального культуротворчого поступу доцільно користуватися компаративним методом для зіставлення однотипних культурних явищ і виявлення традиційної та інноваційної складових в культурно-мистецькому житті регіону. Використання системного та структурно-функціонального підходів дозволяє розглядати камерно-інструментальне мистецтво як цілісну систему, що має узгоджену структуру і функціонує у взаємозв'язку основних компонентів: композиторського, виконавського, мистецтвознавчого (музикознавчого), освітньо-педагогічного. Системний у синтезі з культурологічним підходом виявляє культуротворчий потенціал системи. Задля тлумачення ключових дефініцій та уточнення термінологічного апарату дослідження (наприклад, таких понять як: «культурний простір», «музичне мистецтво», «камерно-інструментальне мистецтво» та ін.) використовується метод термінологічного аналізу.

Розширює ракурс системного підходу у розгляді регіонального культурного простору синергетика (термін введено Г. Хакеном у 1969 р.), що дозволяє розглядати камерно-інструментальне мистецтво Одеси як систему, в основі якої лежить принцип самоорганізації. У вітчизняній науковій думці синергетичний підхід щодо осмислення історії та культури України застосовується у працях одеського вченого А. Стьопіна [162] та театрознавця Н. Корнієнко [69]. Загалом синергетика розглядає культуру як складну систему, яка утворюється з багатьох елементів, що знаходяться у взаємозв'язках і взаємовпливах та є відкритими до позасистемних зв'язків. Останнє обумовлює альтернативність шляхів розвитку всієї системи через наявність можливості впливу тих чи інших внутрішньо– або зовнішньообумовлених факторів. У межах цієї теорії, регіональна культура тлумачиться як окрема складова загальнонаціональної культури, що в процесі самоорганізації та еволюції викристалізовується в нову цілісну структуру. Безперечно, аналіз структури системи можна поглиблювати й далі, виокремлюючи найдрібніші її елементи. Дослідження синергетикою складових системи і зв'язків, що виникають між ними, дає можливість створення панорамного уявлення картини національної культури через аналіз сукупності її регіональних проявів. Камерно-інструментальне мистецтво Одеси в даному випадку виступає як багатокomпонентна система, яка функціонує в узгодженості своїх складових у регіональному контексті загальнонаціонального культурного простору України.

Міждисциплінарний підхід, що лежить в основі методології дослідження регіональної культури передбачає також застосування емпіричних методів, таких як: наукове спостереження – при цілеспрямованому сприйнятті певних явищ, обмежених предметним полем і завданнями дослідження, з фіксацією отриманих результатів (наприклад, сприйняття творів камерно-інструментальної музики в концертному виконанні, аудіо-, відео-записі); інтерв'ю, експертне опитування – при дослідженні позицій цільової аудиторії стосовно проблематики дослідження (зокрема, композиторів, виконавців, педагогів – фахівців у галузі ансамблевого музикування); аналіз документів – при аналізі друкованих матеріалів (програм, буклетів, афіш концертів, фестивалів камерно-інструментальної музики); статистичне оброблення – при опрацюванні результатів емпіричного дослідження.

Отже, стан розвитку регіоніки на разі можна охарактеризувати як такий, що відзначається посиленою увагою науковців до методологічного обґрунтування її позицій, які в своїй основі спираються на принципи міждисциплінарного підходу до категоріального осмислення тих чи інших явищ регіональної культури, через філософсько-культурологічний та мистецтвознавчий аналіз, а також застосування підходів і методів немистецтвознавчого походження, зокрема, історичного, джерелознавчого, історіографічного, ноологічного, біографічного, бібліографічного, культурологічного, етнокультурологічного, синергетичного, семіотичного, герменевтичного, праксеологічного, системного, структурно-функціонального, емпіричного тощо. Загальна картина національної культури як складна багатокomпонентна система, вимальовується за допомогою просторового моделювання, що передбачає детальне дослідження основних структурних одиниць розподілу культурного простору – регіонів, які одночасно виступають як цілісність і частини цілого, як суб'єкт і об'єкт. На сучасному етапі регіональний підхід у дослідженні культурного простору є «ключем» до різноаспектного осмислення буття нації, що охоплює всі матеріальні та духовні здобутки.

### ***1.2. Культурно-мистецький простір України в контексті регіональних досліджень***

Особливості розвитку музичної культури України висвітлені в багатьох регіональних дослідженнях, що відзначаються розмаїтістю географії наукового пошуку. У науковій літературі найбільш повно відображений процес становлення та розвитку західноукраїнської культури, а саме Прикарпаття, Закарпаття, Галичини, Волині та Західного Поділля, що відображено у дисертаціях та статтях І. Антонюк, І. Бермес, Р. Дудик, Л. Ігнатової, Л. Кияновської, Л. Мороз, О. Миронової, Р. Римар, Т. Росул, О. Стебельської, П. Шиманського, І. Ярошенко та інших авторів. Регіони Східної України також вивчаються достатньо систематично у працях таких науковців, як: Н. Костенко, М. Кринчук, О. Леонтєва, Т. Медведнікова, В. Мітлицька, А. Рум'янцева, Т. Чернета, С. Хананаєв. Донедавна, на відміну від Харківщини і Дніпропетровщини, культурно-мистецький простір Донеччини вважався малодослідженим, проте з появою наукових праць О. Ущапівської [170] та О. Шаповалової [175] ця прогаліна значно заповнена. Достатньо активно відбувається дослідження культурних традицій регіонів Центральної (В. Бондарчук, А. Литвиненко, Т. Бурдейна-Публіка), Північної (О. Гранат, І. Конончук, Г. Локощенко, Т. Ляшенко, В. Чуркіна) та Південної України (Е. Дагілайська, А. Желан, Т. Мартинюк, Н. Остроухова, М. Слабченко, І. Шатова), включаючи територію Автономної Республіки Крим (Ю. Сугрובה, Л. Узунова, Л. Шилова, С. Шукліна та ін.), що є свідченням надзвичайно високого потенціалу регіоніки, розвиток якої набув особливої інтенсивності в останні роки.

Значні успіхи регіоніки не виключають необхідності розширення географії досліджень, адже музична культура деяких регіонів України ще не отримала висвітлення чи розглядалася фрагментарно. Наприклад, дослідження таких



регіонів як Сумщина, Луганщина, Миколаївщина, Черкащина не може претендувати на вичерпність.

У публікаціях вітчизняних науковців розгляд музичної культури того чи іншого краю здійснюється в певних хронологічних межах. Окрему групу праць становлять розвідки, автори яких мають на меті створити цілісну панораму еволюції культури та мистецтва краю протягом великих історичних періодів: XVIII – XIX (наприклад, О. Васюта [20]), XIX – початку XX (А. Литвиненко, О. Караульна [79; 58]), XIX – XX (Л. Кияновська, Т. Мартинюк [64; 91]), кінця XIX – початку XXI століть (О. Ущипівська [170]). Увага вчених також концентрується навколо періоду середини чи кінця XIX і першої третини XX століття, що пов'язано з феноменом національно-культурного відродження 20-х років XX століття та інтенсивним розвитком і професіоналізацією всіх сфер музичного життя у більшості регіонів України (М. Ржевська, І. Рябцева, М. Слабченко, А. Білик [134; 145; 153; 12]). Прагнучи більш детально осягнути культурно-мистецькі процеси, нерідко вчені обирають вузькі хронологічні межі дослідження перехідних явищ культури (50–60-ті роки XX століття, кінець XX – початок XXI століть), що виникають на фоні знакових соціокультурних, соціополітичних трансформацій (Г. Борейко, С. Виткалов [16; 24]). Зокрема, період кінця XX – початку XXI століть залишається недостатньо вивченим. Це пояснюється відсутністю хронологічної дистанції, що провокує певний суб'єктивізм позиції автора та у деяких випадках може завадити незаангажованому погляду на події культурного життя та художньо-естетичне значення творів мистецтва (наприклад, відомо, що деякі твори радянського періоду, які отримували схвальні відгуки критики, не пройшли випробування часом, втративши за нових політичних і культурних реалій свою актуальність, і навпаки).

Поступове розширення географічних та хронологічних меж регіональних досліджень відбувається паралельно з поглибленням спектру їх проблемного поля, при цьому основним підходом у вивченні культурного буття нації залишається історичний. Регіональні праці, присвячені висвітленню історичного шляху становлення та періодизації розвитку музичної культури України, мають переважно джерелознавчий та історіографічний характер, адже метою таких розвідок є висвітлення досі невідомих науці фактів з культурного життя регіонів. Дослідники шляхом копіткої пошукової діяльності створюють цілісну картину культурно-мистецького простору, залучаючи великі масиви архівних матеріалів.

В цьому ракурсі заслуговує на увагу фундаментальна праця львівського музикознавця Л. Кияновської «Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX століття», що надає повне уявлення про еволюцію стилю в музичній культурі даного регіону від зародження галицької композиторської школи до сучасності. На думку авторки, «стильовий аналіз не лише недостатньо повно застосовується щодо історії української музичної культури загалом, а й не висвітлюється відносно до регіональних шкіл» [64, 8], хоча такий ракурс дослідження дозволив би подолати існуючі прогалини в музикознавстві (і ширше, мистецтвознавстві) та культурознавстві. У дисертаційному дослідженні Л. Кияновська розробляє періодизацію основних етапів розвитку музичної культури Галичини,

розкриває роль територіального фактору у формуванні культурних зв'язків української композиторської школи з польською та австрійською.

Незважаючи на те, що у більшості регіональних праць автори так чи інакше торкаються питання професіоналізації різних сфер мистецького життя, існують дослідження, присвячені виключно процесам становлення та розвитку професійного мистецтва та освіти. Нещодавно регіоніка поповнилася дослідженнями В. Бондарчука, Т. Бурдейної-Публіки, М. Долгіх, Л. Микуланинець, І. Рябцевої [15; 19; 39; 96; 145], де в контексті етнокультурних, соціокультурних, економічних та політичних трансформацій висвітлюються особливості етапів професіоналізації музичного життя Черкащини, Вінниччини, Єлисаветградщини, Закарпаття та Катеринославщини. Так, спираючись на методологічну базу етнокультурології та регіоніки Л. Микуланинець у праці «Становлення та розвиток професійного музичного мистецтва Закарпаття другої половини ХХ століття: етнокультурні аспекти» [96] досліджує музичне мистецтво краю і виділяє основні етнокультурні чинники, що вплинули на його розвиток. Зокрема, авторка характеризує діяльність музикантів – представників західноєвропейських та східноєвропейських музичних традицій (угорських, празьких, італійських, українських та російських) і відзначає, що взаємодія різних мистецьких шкіл сприяла професіоналізації музичного мистецтва регіону та його інтеграції в європейський культурний простір.

Вивчення культури краю в контексті регіональних та національних культуротворчих процесів – важлива ланка у науковому осмисленні життя регіонів з точки зору філософського та культурологічного обґрунтування новацій, спричинених творчою діяльністю людини, що спонукає до пошуку антропологічних засад онтології культури та реконструкції історичних моделей культуротворчого поступу на національному та регіональному рівнях. Дослідження Півдня України в цьому ракурсі здійснюють О. Кавунник, О. Караульна та М. Слабченко [59; 58; 153]. У дисертації М. Слабченко «Музична культура Херсонщини у контексті регіональних культуротворчих процесів (кінець ХІХ – початок ХХ століть)» [153] створюється цілісна концепція становлення регіональної музичної культури Херсонської губернії Новоросійського краю (до складу якої у 1890–1910-х роках також частково входили землі сучасних Кіровоградської, Миколаївської, Одеської областей) та визначає зміст культуротворчого поступу в процесі регіоналізації освітньої, виконавської та музично-театральної галузей.

Виокремлення особистісного фактору як рушійного у розвитку культури передбачає дослідження не тільки інтелектуальних потенціалів творчості людини, а й духовних. Тому, звернення до духовного світу людини і, ширше, духовного досвіду соціуму, нації, що був накопичений і збережений протягом віків в українській культурній традиції є одним з пріоритетних напрямів регіональних досліджень. У цій сфері працюють І. Бермес, Л. Дорохіна, П. Даценко [11; 40; 34]. Зокрема, в роботі П. Даценка «Культурно-мистецька спадщина Житомирщини у вимірах українського духовного життя ХІХ – першої третини ХХ століття» [34] охарактеризована історична динаміка розвитку духовного життя Житоми-

рщини і виявлений вплив регіональних культурних надбань на створення унікального духовного та культурного простору України.

Пошукові обрії регіоніки постійно розширюються і охоплюють не тільки регіони, що мають статус історично сформованих культурних осередків, а й периферію, що «з притаманною їй іманентністю у збереженні національних традицій, здатна доповнити загальну картину культури надзвичайно важливими деталями» [79, 4]. Активно вивчається культурно-мистецьке середовище міст – регіональних і локальних центрів, критерії дослідження яких, обґрунтовуються в теоретичних працях вітчизняних науковців [139]. Наприклад, дисертація Л. Романюк «Музичне життя Станіслава другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття», присвячена реконструкції подій культурного життя міста (сучасного Івано-Франківська), яке на думку авторки стало «унікальним феноменом людської діяльності» [142, 16], через активну роль громадськості в утворенні різноманітних творчих колективів, освітньо-громадських і культурно-просвітницьких товариств (українських, німецьких, польських, єврейських).

Вивчаючи специфіку культурного життя міст, дослідники нерідко фокусують свою увагу на окремих видах музичного мистецтва, так, існують дисертаційні дослідження флейтового мистецтва Львова (А. Карп'як [62]), фортепіанного мистецтва Харкова та Дніпропетровська (А. Рум'янцева, Т. Медведнікова [143; 93]), театрального мистецтва Кримського півострова (Л. Шилова [180]) тощо. В цих працях розгляд того чи іншого виду музичного мистецтва здійснюється як комплексно, так і аспектно, торкаючись таких питань, як: історико-стильовий розвиток музичних жанрів, композиторська діяльність, виконавська майстерність, музично-концертна практика, виконавсько-педагогічна школа, педагогічні персоналії, заклади мистецької освіти та ін.

Наявність інтересу науковців до здобутків камерно-інструментального мистецтва спричинив появу багатьох наукових праць, що утворюють теоретико-методологічну фахову базу з наступних питань: дослідження історії розвитку та стильової еволюції камерно-інструментальних жанрів (І. Бялий, Т. Воскресенська, Т. Гайдамович, О. Зав'ялова, Л. Ноль, Т. Омельченко, Л. Повзун, Л. Раабен, Н. Сімонова, Г. Суворовська); розгляд проблем камерно-інструментального виконавства (І. Боровик, Д. Благой, Т. Вороніна, М. Готліб, І. Польська); вивчення камерно-інструментальної творчості окремих композиторів (О. Зінькевич, Б. Любимов, Т. Менцінський, Р. Мисько-Пасічник, Н. Мойсеєнко, Л. Ніколаєва, А. Середенко, Т. Кіреєва, І. Царевич); висвітлення питань музично-педагогічного процесу підготовки артистів-ансамблістів (І. Арутюнян, Д. Благой, В. Зибцев, Л. Гінзбург, М. Мільман, Ю. Соколовський) та ін.

З інтенсифікацією розвитку регіоніки на стику ХХ – ХХІ століть українське камерно-інструментальне мистецтво досліджується і з точки зору регіональної проблематики. Слід відзначити, що вивчення даного виду мистецтва у регіональному вимірі тільки розпочалося і представлено фрагментарно. Частково розглядалося камерно-інструментальне мистецтво Києва, Харкова і Одеси, проте вже на разі вченими здійснено докладний і систематичний розгляд каме-

рно-інструментального мистецтва Львова у композиторській та концертно-виконавській площині. Охарактеризуємо декілька наукових праць у цій галузі та виділимо основні питання, що найбільш цікавлять вітчизняних мистецтвознавців.

В. Андрієвська в науковій праці «Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів ХХ століття» [3] досліджує еволюцію камерно-інструментального жанру в мистецькому доробку композиторів Львова впродовж тривалого історичного періоду – від створення перших зразків ансамблевої літератури (XIX – початок ХХ ст.) до появи новітніх творів останньої третини ХХ століття. Особливу увагу авторка приділяє виявленню тенденцій розвитку камерно-інструментального ансамблю у творчості представників львівської композиторської школи ХХ століття в аспекті взаємодії регіональних (східно-галицьких), загальноукраїнських та європейських традицій музичного мистецтва, докладно аналізуючи стильові та композиційні засади камерно-інструментальних творів В. Барвінського, Д. Задора, В. Камінського, О. Козаренка, М. Колесси, Ю. Кофлера, Т. Маєрського, Н. Нижанківського, А. Нікодемівича, М. Скорика та ін.

У праці О. Грабовської – «Тенденції сучасного музично-виконавського мистецтва Львова в аспекті академічного камерно-ансамблевого музикування» [29] осмислюються тенденції розвитку академічного музично-виконавського мистецтва Львова у камерно-ансамблевій (інструментальній та вокальній) галузі як однієї з провідних сфер реалізації творчого потенціалу місцевих композиторів та виконавців. У дисертації авторка виявляє основні тенденції та здобутки сучасного камерно-ансамблевого виконавського мистецтва, вивчає діяльність львівських освітніх закладів та культурно-мистецьких установ, в лоні яких сформувалось багато відомих ансамблевих колективів міста. О. Грабовська звертає увагу на характер творчої комунікації львівських митців, розглядаючи дані процеси крізь призму тривалої взаємодії європейського музичного мистецтва та національних музичних традицій.

На відміну від проаналізованих вище наукових праць, Т. Слюсар у дисертаційному дослідженні «Львівська камерно-інструментальна соната в історико-стильовій парадигмі розвитку жанру» [154] робить акцент на вивченні окремого жанру в доробку львівських митців. Аналізуючи твори Ю. Ланюка, С. Людкевича, Т. Маєрського, М. Скорика, А. Солтиса, Б. Фроляк та ін. авторка виділяє стильові ознаки неоромантизму, модернізму та постмодернізму, які мали вплив на формування композиторських версій жанру протягом ХХ – початку ХХІ століть та пропонує власну типологію жанру, враховуючи стильову, естетичну, регіональну, національну специфіку та особливості авторського трактування сонатності.

Загалом, незважаючи на збільшення кількості регіональних досліджень, вітчизняне камерно-інструментальне мистецтво недостатньо висвітлено у науковій літературі кінця ХХ – початку ХХІ століть і потребує розширення географічних та хронологічних меж розвідок, а також поглиблення їх проблематики. Накопичений у мистецтвознавстві аналітичний та фактологічний матеріал потребує переосмислення і узагальнення. Вважаємо, що поряд з музикознавчими методами є доцільним застосування методів культурологічного

аналізу специфіки камерно-інструментального мистецтва як унікального явища музичної культури регіонів України, адже проблематика дослідження камерно-інструментальної музики розширюється й виходить за межі традиційного музикознавства у сферу культурологічного осмислення камерно-інструментального ансамблю як унікального феномену музичної культури з точки зору створення цілісної концепції, що розкриває жанрово-стилістичну, комунікативну, соціологічну та естетичну ансамблеву специфіку.

Визначивши коло питань, що найбільше цікавлять вітчизняних науковців, можна охарактеризувати регіональні дослідження музичної культури України як такі, що тяжіють до культурологічної, мистецтвознавчої та історичної проблематики і, відповідно, спираються на понятійно-категоріальний апарат і методологічну базу цих дисциплін. Регіональні дослідження історичного спрямування (Г. Борейко, Т. Смірнова, С. Шукліна та ін.) орієнтовані на висвітлення історичних передумов становлення культури краю, реконструкцію культурних подій, відтворення їх хронології та осмислення причинно-наслідкових зв'язків між історичними, політичними та соціокультурними процесами задля створення об'єктивної історико-культурної панорами життя регіонів. У дослідженнях культурологічної орієнтації (Т. Бурдейна-Публіка, П. Даценко, О. Кавунник, Т. Мартинюк, Л. Микуланинець, А. Литвиненко, Л. Романюк, М. Слабченко та ін.) науковці звертаються до регіональних вимірів духовного і соціального життя в контексті регіональних та національних культуротворчих процесів. Автори наукових праць мистецтвознавчого напрямку (О. Васюта, М. Долгих, Л. Кияновська, І. Рябцева, Л. Шилова та ін.) висвітлюють динаміку розвитку музичного мистецтва в культурі регіонів та локальних мистецьких осередків.

Поява великої кількості регіональних праць, підтверджує той факт, що протягом останнього двадцятиріччя зберігається значний науковий інтерес до проблем регіоніки. Регіоніка як галузь культурології зайняла своє місце в історії та теорії культури і має значні перспективи розвитку як у науковому середовищі України, так і за її межами.

Зокрема, останнім часом з'являються все більше досліджень здобутків Одеси – потужного економічного, культурно-освітнього та наукового центру південно-західного регіону України. Існують краєзнавчі, історичні, етнографічні, демографічні, природничі розвідки [48; 56; 85; 88], а також дослідження територіальної організації та економічної структури Одеської області [111; 49; 107], де висуваються новітні концепції соціально-економічного розвитку краю. Нещодавно регіоніка поповнилася науковими працями з культурології та мистецтвознавства, що висвітлюють процес формування культурно-мистецького та освітнього простору Одеси, а саме, дослідження образотворчого мистецтва (у працях А. Тарасенка [168] та О. Котової [71]), стилістичних рис одеського кіномистецтва (А. Галяс [27]), історико-архітектурного образу міста (В. Тимофеєнко [169]) тощо. У дисертаціях, монографіях та статтях, переважно, одеських науковців вивчається історія розвитку музичної культури Одеси і Одещини від кінця XVIII століття до сьогодення. Вагомий внесок у історико-теоретичній, композиторській, виконавсько-інтерпретаційній, методико-педагогічній сфері

дослідження зробив професорсько-викладацький колектив Одеської консерваторії (нині – Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової).

Одним із перших регіональних досліджень музичного мистецтва Одеси стала дисертація Е. Дагілайської «Музичне життя Одеси ХІХ – початку ХХ століття (концертне і педагогічне життя піаністів)» (1975 р.) [33], де авторка аналізує стан концертної практики Одеси, включаючи «доконсерваторський» період. У подальших працях Е. Дагілайська характеризує персоналії педагогів М. Старкової, Б. Рейнгбальд, М. Рибицької, М. Подрайської, під керівництвом яких сформувались талановиті піаністи (зокрема, Е. Гілельс, Я. Зак), чия творчість уславила одеську школу. Сучасний стан фортепіанного виконавства Одеси, зокрема, конкурсний рух розглядається у публікаціях А. Кардашева, який акцентує увагу на проблемах підготовки та конкурсного оцінювання піаністів і зазначає: «змагальність, суперництво, що лежить в основі прогресу і розвитку, сприяє піднесенню як окремих особистостей, шкіл і напрямків, так і всього музично-виконавського мистецтва» [61, 74].

Необхідність збереження для наступних поколінь та примноження традицій одеської вокальної школи викликала появу книги у формі інтерв'ю [26] з видатною вокалісткою, народною артисткою України Г. Полівановою. Книга містить багато автобіографічних даних, спогадів про особистостей, які мали вплив на артистичне становлення Г. Поліванової та формування її власних виконавських та педагогічних принципів. Значна увага приділена аналізу процесу створення артистичного образу оперних героїнь (Чіо-Чіо-сан, Макбет, Віолетта, Марфа, Волхова, Царівна-Либідь та ін.). Розвиток камерно-вокального мистецтва Одеси також висвітлюється на сторінках наукових видань, зокрема, у публікаціях Т. Книшової, яка досліджує педагогічні принципи одеської школи камерного вокалу. Авторка здійснює історичний екскурс задля обґрунтування зовнішньо парадоксальної традиції «вростання» фортепіанної педагогіки в роботу камерного класу» [65, 196] і характеризує творчу діяльність видатних одеських концертмейстерів та педагогів-«камерників» ХХ століття – Д. Гологорської, Б. Ентіної, Л. Іванової, Р. Кауфман, Л. Корсаютської, Н. Корсун, Р. Ойгензіхт.

Цілісна теорія хорового виконавства регіону створена у праці І. Шатової «Стильові основи Одеської хорової школи» [176], де запропонована розгорнута музикознавча оцінка діяльності одеської хорової школи, а також здійснено узагальнення всіх сторін творчості її засновника К. Пігрова. Традиції школи, що були закладені цим видатним діячем музичної культури, ґрунтувались на оволодінні класичним репертуаром, народною та духовною музикою і регулярно збагачувались виконанням хорових творів одеських композиторів: К. Данькевича, С. Орфеева, Т. Малюкової-Сидоренко. За спостереженнями Г. Ліознова, у 80–90-х роках ХХ століття стався принциповий поворот у репертуарній стратегії одеської хорової школи. Поряд зі збереженням «пігровських» традицій життєдайним для подальшого розвитку стала динаміка оновлення із залученням авангардних композицій Л. Ноно, Д. Лігеті, К. Пендерецького, що вимагало оволодіння новою технікою співу «кластерних хмар-плям» [77, 154].

Дослідження театрального мистецтва Одеси представлено ґрунтовними працями, серед яких дисертація Н. Остроухової «Хронологічні та жанрово-стильові параметри діяльності Одеського національного театру опери та балету: до проблеми музикознавчої праксеології» [114], де визначаються основні хронологічні та жанрово-стильові показники діяльності театру з 1810 по 2005 роки. Загалом, проблематика дослідження театрального мистецтва Одеси є надзвичайно різноманітною: висвітлюється процес підготовки виконавців в оперній студії консерваторії (Л. Довгань [38]), вивчаються театри малих форм у контексті видовищної культури Одеси (С. Думасенко [41]), розглядаються одеські спеціалізовані періодичні видання та жанрова різноманітність театральної критики (А. Білик [12]), в культурологічному вимірі аналізується взаємодія сучасних одеських театрів та глядацької аудиторії (Ю. Сагіна [146]). Значний внесок у дослідження музично-театрального мистецтва Одеси зробила одеський музикознавець та лібретист – Р. Розенберг, основні напрями наукової діяльності якої пов'язані з проблемами регіоніки та оперно-театральної драматургії [137; 138; 139].

Розвиток струнного мистецтва Одеси розглядається в багатьох працях, орієнтованих, передусім, на дослідження скрипкової школи, що виховала музикантів зі світовими іменами – О. Каверзньєву, Г. Кнеллер, Д. Ойстраха, С. Снітковського, Р. Файн. У наукових розробках вчені відзначають вагому роль Празької школи у становленні одеського скрипкового мистецтва, зокрема, О. Станко виділяє три лінії педагогічної спадковості, що йдуть від І. Пермана, І. Карбульки та Ф. Ступки – представників чеської музичної традиції [157]. Науковці детально розглядають витоки скрипкового мистецтва Одеси, які сягають першої половини ХІХ століття, та закладання професійних основ даного виду мистецтва (друга половина ХІХ – початок ХХ століть) [4; 150; 186]. На разі бракує досліджень віолончельної та альтової творчості Одеси, що спонукає до подальших пошуків у цьому напрямі задля вирішення проблеми цілісного осмислення функціонування струнного мистецтва в культурному просторі регіону.

У 1994 році була підготовлена до друку літературно-документальна збірка «Одесская консерватория. Забытые имена, новые страницы» [108], що стала певним підсумком 80-річної діяльності Одеської консерваторії. В межах однієї книги були наведені матеріали про творчий шлях основоположників фортепіанної (Є. Ваулін, Е. Гілельс, Н. Чегодаєва), вокальної (О. Благовидова, А. Нежданова, І. Райченко), диригентсько-хорової (К. Пігров), композиторської (В. Золотарьов, В. Малішевський, П. Молчанов), теоретико-музикознавчої (Б. Тюнєєв) шкіл Одеси. Зокрема, у збірці були вперше опубліковані матеріали, що докладно висвітлюють історію функціонування закладу в 1920–1940-х роках, оснований на спогадах свідків тих подій. Своєрідним продовженням попередньої стала книга «Одесская консерватория. Славные имена, новые страницы» (1998 р.) [110], а в 2003 та 2014 роках вийшли друком ювілейні видання [109] до 90 і 100-річчя Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової, що мали на меті досягнути історію та унікальний досвід мистецько-освітньої діяльності видатних музикантів та обґрунтувати характер впливу їхніх творчих позицій на формування композиторської та виконавських шкіл Одеси різної спеціалізації.

Цінність даних видань підкреслюється тим фактом, що через загибель архіву Одеської консерваторії під час Другої світової війни важлива інформація (від часу заснування у 1913 р. до 1940-х рр.) не збереглася, що створило значні труднощі для реконструкції діяльності закладу довоєнного періоду та, загалом, музичного життя міста (враховуючи невіддільність історії музичного мистецтва Одеси від історії консерваторії).

Тому виявляється надзвичайно важливим дослідження особистих архівів окремих персоналій та архівних документів Одеського обласного архіву, відділу краєзнавства «Одесика» Одеської національної наукової бібліотеки ім. М. Горького, Одеської організації Національної спілки композиторів України, Одеської філармонії, а також архіву консерваторії післявоєнного періоду з точки зору заповнення «білих плям» у діяльності представників музичної еліти Одеси на різних історичних відтинках часу. Також, джерелом для всебічного дослідження як професійного, так і особистого життя окремих персоналій є матеріали інтерв'ю, відгуки преси та мистецька критика, мемуарна та епістолярна література. У газетах та журналах – «Одесский листок», «Одесские новости», «Одесская газета», «Южный музыкальный вестник», «Новороссийский телеграф», «Артист», «Театр», «Вечірня Одеса», «Одеські вісті», «Фаворит удачі», «Музичний вісник» ОНМА ім. А. В. Нежданової можна знайти достовірні свідоцтва про важливі культурно-мистецькі події Одеси в ретроспективному розрізі, а також прослідкувати за перебігом життя міста сьогодення.

Творчий «портрет» міста був би неповним без розгляду питань поліетнічності культурного простору Одеси. У розробках сучасних одеських науковців, зокрема, Р. Розенберг [140] здійснюється аналіз розвитку мистецької освіти в контексті впливу інтернаціональних тенденцій. На основі дослідження матеріалів з історії, краєзнавства Одеси та розгляду творчих біографій представників різних етнічних меншин О. Маркова виділяє польську та російську лінії як найбільш значущі елементи «етнічного ядра» культурного генокоду міста [90]. Полірелігійність одеської громади та співіснування різних традицій храмової музики і співу як важлива складова соціального життя та один з факторів збагачення музичного побуту Одеси розглядається у багатьох публікаціях, так, О. Самойленко вивчає зразки німецької духовної культури (лютеранський хорал) [192].

Як бачимо, дослідження музичного мистецтва Одеси здійснюється одеськими науковцями достатньо систематично за окремими його видами (фортепіанне, вокальне, диригентсько-хорове, скрипкове), проте сфера камерно-інструментальної музики розглядається вельми фрагментарно. Окремі відомості про ансамблеве виконавство, композиторський здобуток, педагогічну школу містяться у джерелах (зокрема, неопублікованих) різних за стилем та методом викладу – архівних, науково-дослідницьких, літературно-вільних, мемуарно-белетристичних, що є свідченням множинності історичної пам'яті, а отже значущості явища камерно-інструментального мистецтва в музичній культурі Одеси. З іншого боку, розпорошеність матеріалів не сприяє створенню цілісного уявлення про еволюцію даного виду мистецтва, а також виявленню тенденцій його функціонування в подальшій проекції на майбутнє.



Композиторський здобуток митців Одеси в камерно-інструментальній галузі розглядається виключно з музикознавчих позицій. Найбільш концентровано матеріали як аналітичного, так і інформативного характеру подані у книзі Р. Розенберг (виданій до 75-річчя Одеської організації НСКУ та 100-річчя музичної академії [138]). Окремі ансамблеві твори 70–80-х років ХХ століття розглядаються у дисертаційній праці Н. Александрової [1] з точки зору притаманних їм типів музичного інтонування (Я. Фрейдлін, К. Цепколенко, О. Красотов, І. Асєєв, Т. Малюкова-Сидоренко). Аналіз деяких п'єс з доробку Ю. Гомельської містяться у монографії Г. Завгородньої, присвяченій поліфонічним основам сучасної музики [46]. В дисертації Л. Зими «Жанр фортепіанного квінтету як історико-стильовий феномен: типологічний аспект» [52] досліджуються квінтети «Deo Volentum» А. Томльонової та «До сонця» Ю. Гомельської. Окремі згадки про композиторську творчість К. Цепколенко зустрічаються у праці О. Берегової [10], де розглядається художньо-стильова модель твору «Нічний преферанс» з циклу «Гра в карти».

Вельми цікавими є наукові розвідки одеських виконавців-ансамблістів. Так, відомим баяністом І. Єргієвим у науковий обіг введено твори нових «камерно-баянних» жанрів, серед них детально проаналізовано п'ять композицій Л. Самодаєвої, а також окремі твори К. Цепколенко, А. Томльонової, В. Ларчікова [42]. Вперше у вітчизняному музикознавстві у статті віолончелістки О. Веселіної [23] розкривається образний зміст і стильова належність віолончельних дуетних творів О. Красотова, В. Ларчікова, Л. Самодаєвої, К. Цепколенко та інших українських композиторів. Камерно-інструментальна музика зацікавила і студентську молодь Одеської консерваторії. Так, у магістерських працях останніх років аналізуються цикл «Гра в карти» К. Цепколенко (С. Мар'єнко, науковий керівник О. Сергієва [92]) та питання формотворення у п'єсах Ю. Гомельської – «...гербарій...музика спогадів», «Флейтові верс-інверсії», «Із низин душі» (Ю. Грибіненко, науковий керівник – О. Самойленко [31]).

Виконавський аспект камерно-інструментальної творчості висвітлює одеська піаністка Т. Кравченко у статті «Камерно-інструментальні ансамблі в музичному житті Одеси (1950–2000 рр.)». Спираючись на власний досвід як артистки ансамблю «Гармонії світу» та думку партнерів-ансамблістів, авторка аналізує репертуарну політику ансамблевих колективів і зазначає, що «інтерес до виконавського втілення музики конкретного стилю і жанру, а іноді й просто конкретних творів завжди є тим "першоімпульсом", що спонукає музикантів об'єднатися і утворити ансамбль» [74, 129].

Поглиблює розгляд проблем камерно-інструментального виконавства дослідження харківського науковця В. Щепакіна «Чеські музиканти в музичній культурі України кінця ХVІІІ – початку ХХ століття» [186], де у одному з розділів розглядається період становлення виконавства Одеси 60–70-х років ХІХ століття крізь призму інтернаціональних зв'язків та діяльності музикантів-іноземців. У праці Т. Омельченко [112] міститься аналіз скрипкової сонати № 3 О. Красотова, де осмислюються виконавські проблеми фактурно-жанрової організації тематизму. В дисертації «Камерно-інструментальний ансамбль в

Україні. Творчість і виконавство (1960–1980 рр.)» [36] львівський музикознавець Н. Дика в одному з параграфів торкається питання діяльності колективів «Пастораль», «Гармонії світу», «Одеська камерата», фортепіанного тріо та ансамблю старовинної музики Одеської філармонії. Науковець акцентує увагу на питаннях перетину композиторської творчості та виконавства, розглядаючи характер взаємодії одеських композиторів І. Асєєва, Т. Малюкової-Сидоренко, В. Сирохватова, Я. Фрейдліна, І. Юсіма та вищезгаданих ансамблів. Подібний ракурс дослідження знаходимо й у статті В. Римашевської [144], яка підкреслює важливість співпраці сучасних одеських композиторів і молодого покоління виконавців школи ім. П. Столярського.

Найменш дослідженими на даний момент залишаються педагогічна школа Одеси камерно-інструментального напрямку, а також сфера арт-менеджменту, систематичного вивчення яких, за нашими даними, не проводилося. Зокрема, незважаючи на значні творчі успіхи одеської школи камерного ансамблю, досягнення її представників недостатньо висвітлені у літературі. Це обумовлює актуальність дослідження проблем професійної підготовки музикантів-ансамблістів та узагальнення педагогічного, науково-теоретичного, виконавського досвіду, накопиченого трьома поколіннями професорсько-викладацького складу кафедри камерного ансамблю і струнного квартету ОНМА ім. А. В. Нежданової. Окремі опубліковані дані про діяльність кафедри та творчі методи її представників можна знайти в ювілейних виданнях консерваторії [108; 109; 110] та у газеті «Музичний вісник» (статті Н. Бузанової та Л. Зими [18; 53]).

Саме тому комплексне дослідження регіонального камерно-інструментального мистецтва Одеси кінця ХХ – початку ХХІ століть як складної багатокомпонентної системи, функціонування якої в культурному просторі України відображає баланс та взаємодію структурних компонентів (композиторська та виконавська творчість, мистецтвознавство, музична освіта, мистецькі організації, арт-менеджмент, інструментально-матеріальні ресурси) є актуальним завданням теорії та історії культури та мистецтвознавства.

### ***1.3. Становлення та розвиток музичного мистецтва Одеси як культурного центру південно-західного регіону України***

Визначення особливостей становлення та функціонування камерно-інструментального мистецтва Одеси кінця ХХ – початку ХХІ століть неможливе без аналізу історичних передумов, що в географічному, економічному, етнічному, культурному та інших аспектах мали вплив на формування культурного простору міста як провідного осередку південно-західного регіону України.

Звертаючись до історичного минулого краю, слід згадати, що місто Одеса засноване Катериною II у 1794 році і протягом ХІХ – початку ХХ століть перебувало у складі Російської імперії. Згідно з історико-географічними та історико-етнографічними розвідками, завдяки вдалому географічному розташуванню на узбережжі Чорного моря провінційне місто поступово перетворювалось на потужний торгівельний та промисловий центр півдня Російської імперії, переду-

сім, завдяки завершенню будівництва морської гавані та отриманню в 1817 році порто-франко – права на вільну внутрішню та зовнішню торгівлю. Останнє значно активізувало контакти з європейськими державами не тільки економічного, а й культурного характеру, що сприяло засвоєнню європейських культурних традицій і смаків. З 1797 по 1802 роки Одеса входила у склад Новоросійської губернії, після поділу якої у 1803 році стала центром Одеського уїзду Херсонської губернії [48]. Значні темпи розвитку міста вже у перші десятиліття існування зробили Одесу провідним торгівельно-промисловим та культурним осередком південного регіону Російської імперії, а на початку ХХ століття за розвитком зовнішньої торгівлі Одеса посідала друге місце після Петербурга [88].

Як свідчать крайові історичні архіви, в період з 1917 по 1920 роки Одеса пережила австро-німецьку окупацію, французьку інтервенцію, перехідні періоди двовладдя і тривладдя, коли діяли одночасно декілька керівних органів. За ці роки місто побувало під патронатом Тимчасового уряду О. Керенського, Центральної ради, Гетьманщини П. Скоропадського, Директорії С. Петлюри, Радянської та Добровольчої армії. З 1920 року в Одесі остаточно закріпилась радянська влада.

У 1932 році Одеса стала адміністративним центром новоутвореної Одеської області Української РСР. У результаті уточнення меж Одеської області частина її території відійшла до Миколаївської та Кіровоградської областей, а Ізмаїльська область увійшла до складу Одещини (1954 р.). У другій половині ХХ століття реалізовувався план розвитку промисловості за територіальним принципом (закон «Про подальше вдосконалення управління промисловістю і будівництвом в УРСР», прийнятий сесією Верховної Ради від 31 травня 1957 р., [49, 11]), що сприяло економічному зростанню, налагодженню транспортної системи Одеси і Одещини (зокрема, формуванню в містах-супутниках Одеси – Іллічівську та Південному потужного портово-промислового комплексу). Таким чином, за Одесою закріпився статус одного з найбільших міст УРСР поліфункціонального значення. Після 1991 року Одеська область увійшла до складу незалежної України і активно інтегрувалася в процес державо- і культуротворення. Одеса є важливим культурним осередком та основним центром підготовки спеціалістів з вищою освітою та наукових кадрів південно-західного регіону України (загалом, на кінець ХХ століття в Одеській області функціонувало більше ніж 80 наукових установ, серед яких 34 самостійні науково-дослідні організації, 30 організацій конструкторського профілю, 15 вищих навчальних закладів, 5 науково-виробничих об'єднань [107, 167]).

Історико-географічні особливості заселення та економічного освоєння земель Одещини (маємо на увазі колонізаційну політику уряду Російської імперії кінця XVIII–XIX ст.) зумовили формування багатонаціонального складу населення, свідчення компактного розселення якого зберігають назви одеських вулиць та площ (вулиці Єврейська, Грецька, Польський спуск, Грецька площа, бульвари Італійський, Французький, провулок Лютеранський), районів (Молдаванка), доріг (Люстдорфська дорога).

За даними Всеукраїнського перепису населення (2001 р.), в області мешкають представники 133 національностей і народностей, що суттєво вирізняє Одещину

з-поміж інших регіонів та вимагає урахування багатьох соціально-економічних, морально-етичних, побутових та культурних проблем (слід відзначити, що в обласному центрі – Одесі проживає 63,9 % міського населення краю [111, 36–38]). Окрім українців, що у національній структурі населення є найбільш чисельними (62,8%), на території Одеської області живуть росіяни (20,7%), болгари (6,1%), молдовани (5,0%), гагаузи (1,1%), євреї (0,5%), білоруси (0,5%), вірмени (0,3%), цигани (0,2%) та представники інших національностей (поляки, чехи, албанці, греки, німці та ін., на долю яких припадає 2,8% від загальної чисельності населення) [158].

Незважаючи на багатонаціональний склад населення, Одещина ніколи не була ареною етнічних конфліктів. Представники різних народів збагатили регіональну культуру особливостями своєї національної матеріальної та духовної спадщини та відігравали значну роль у суспільному житті. Переселенцям дозволялося «здійснювати вільно богослужіння, а також будувати свої церкви і монастирі» [88, 270], таким чином, Одеса стала полірелігійним містом, де були зведені культові споруди: католицькі костели, лютеранська кірха, синагога, мечеть. «Посередником» у спілкуванні багатонаціональної спільноти стала російська мова. Іноземні мови, зокрема італійська, вивчалися у освітніх закладах міста – від жіночих пансіонів до Рішельєвського ліцею, а також існували приватні школи та училища, відкриттям яких опікувались діаспори (наприклад, Грецьке комерційне училище). Свідченням розповсюдженості, уживаності різних мов та, загалом, потужності національних діаспор Одеси є видання газет іноземними мовами (грецькою – «Ілос», «Фос», «Космос», німецькою – «Odesser Zeitung», івритом – «Гамеліц» та ідиш – «Кол-Мевассер», російською та французькою протягом 1827–1831 рр. видавався «Одеський вісник»).

Одеса понад два століття веде свою біографію як регіональний осередок музичного мистецтва, що має багату історію з неповторними традиціями, де музика є важливою складовою суспільного життя. Вже через п'ять років після заснування міста утворився цех музикантів, а у 1804 році була поставлена перша оперно-театральна вистава російською мовою. Початком повноцінних театральних сезонів можна вважати 1810 рік, коли в Одесі відкрився Міський театр, що став приймати трупи П. Фортунатова та князя О. Шаховського (кріпосний театр) з російськими комічними операми, водевілями, драматичними виставами та, зрідка, операми. Репертуар театру збагатився з появою гастролюючих італійських труп під керівництвом антрепренерів Г. Буанаволіо, Й. Замбоні, Д. Монтовані, Л. Джервазі, які тричі на тиждень ставили опери Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті, а з середини 1840-х років – Дж. Верді та інших авторів (зокрема, на теренах Російської імперії прем'єри опер «Норма» В. Белліні, «Трубадур» та «Ріголетто» Дж. Верді відбулися саме в Одесі). Систематичні гастролі італійських труп у місті тривали протягом 50-ти років (до 1873 р., коли будівля Міського театру була знищена пожежею) – це стало «феноменальним культурним явищем» [185, 144] в музичному побуті Одеси, адже «в цей же час навіть у Петербурзі, де італійську оперу підтримували вищі верстви суспільства й двір, були значні перерви у її роботі» [200, 16], а у провінційних містах Російської імперії італійські трупи з'явилися значно пізніше (наприклад, у Києві в

1847 р., Казані – у 1851 р., Саратові – з 1860-х рр.) і їх виступи не були регулярними. За інтенсивністю розвитку сценічного мистецтва Одеса стала третім театральним містом Російської імперії після Москви та Санкт-Петербургу.

У 60–70-х роках ХІХ століття у місті гастролювали столичні артисти – Є. Лавровська, Ф. Стравінський, Медея та Микола Фігнери, які познайомили одеську публіку з творами М. Глінки, О. Даргомижського, О. Серова, П. Чайковського – з цього часу російська опера стала займати вагоме місце у репертуарній політиці театру. З відкриттям нового приміщення театру у 1887 році (побудованого за проектом архітекторів Ф. Фельнера і Г. Гельмера), відбулося повернення італійської опери в Одесу. На стику ХІХ та ХХ століть у місті виступали відомі українські (С. Крушельницька, А. Нежданова), італійські (Е. Карузо, Дж. Гальвані, А. Мазіні, Дж. Ансельмі, Т. Руффо), російські (Л. Яковлев, Ф. Шаляпін, Л. Собінов) співаки, танцювали А. Павлова та А. Дункан, ставились драматичні спектаклі (у головних ролях гастролери – С. Бернар, Е. Дузе, Е. Россі та ін.).

При театрі на постійній основі працював хор та оркестр, створювались балетні номери (переважно, за участю випускників Варшавської хореографічної школи, адже власної балетної трупі на той час театр не мав). З 1891 року розпочав свою діяльність дитячий оперний театр, що в культурному просторі Російської імперії було унікальним явищем. Загалом, за даними, що наводить Р. Розенберг, у 1989 році в Міському театрі було поставлено 10 спектаклів італійської опери, 23 – російської опери, 98 – російської драми, 6 – французької драми, 4 – дитячої опери, 1 спектакль української трупі, відбулося 6 концертів та симфонічних зібрань [200, 60].

Самостійної української трупі ані оперної, ані драматичної в Одесі не було і, зважаючи на наслідки імплементації Валуєвського циркуляру і Емського указу, які створювали обмеження для використання української мови, національний репертуар вельми поступово входив у театральне життя міста. Так, П. Ніщинський, що проживав в Одесі з 1860 по 1875 роки, займався питаннями організації українських спектаклів та писав музику до хорових і танцювальних сцен п'єс, зокрема, й до творів М. Кропивницького, трупа якого гастролювала в Одесі на початку 70-х років ХІХ століття (зі спектаклем «Невільник» за твором Т. Шевченка «Сліпий») та регулярно з 1884 по 90-ті роки (оперета «Вій», опери «Івасик-Телесик» та ін.). У 1884 році на сцені Одеського російського театру артистами Харківської трупі була виконана опера «Різдвяна ніч» М. Лисенка, який особисто приїхав до міста задля підготовки вистави. Згодом, в Одесі було проведено всеукраїнські прем'єри опер «Утоплена» (1885 р.) та «Наталка-Полтавка» (1889 р.), виконувалися музична драма «Ой не ходи, Грицю, та на вечорниці», оперета «Чорноморці» М. Лисенка, була поставлена опера «Катерина» М. Аркаса (перша українська лірична народно-побутова опера за поемою Т. Шевченка).

У 1925 році Міський театр отримав нову назву – Одеський театр опери і балету. В цей час балетні вистави стали невід'ємною частиною репертуару театру, зокрема, і завдяки формуванню власної балетної трупі з вихованців приватних балетних студій та першої одеської хореографічної школи, організованої у 1923 році

К. Пушкіною і Р. Ремиславським (перші спроби створення трупи здійснювались ще у 1910 р.). У цьому ж році відбулася прем'єра «Лебединого озера» П. Чайковського (перша постановка керівника трупи – балетмейстера Р. Баланотті, диригент – М. Крамер), згодом у 1923–1925 роках ставилися балети «Конек–Горбунок» Ц. Пуні, «Коппелія» Л. Деліба, «Корсар» та ін. У наступні роки балетну трупу театру очолювали відомі балетмейстери – К. Голейзовський, П. Вірський, В. Вронський, М. Моїсеєв, виступали солістки К. Пушкіна, В. Преснякова, Є. Кароссо, Д. Алідорт.

В міжвоєнний період репертуар театру складала твори західно-європейської та російської класики вкупі з першими виставами на радянську тематику, серед них: опери «Руслан і Людмила» М. Глінки, «Русалка» О. Даргомижського, «Князь Ігор» О. Бородіна, «Аїда» Дж. Верді, «Фауст» Ш. Гуно, «Джоні наг्राє» Е. Кшеника, «Тихий Дон» І. Дзержинського, балети Д. Шостаковича «Золотий вік» та Б. Яновського «Ференджі». Значне місце у творчому доробку артистів театру займали твори українських композиторів: опери «Ноктюрн» (прем'єра в Одесі – 1927 р.), «Тарас Бульба» (прем'єра у 1928 р.), «Наталка-Полтавка» М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Золотий обруч» і «Щорс» Б. Лятошинського, «Броненосець Потьомкін» О. Чишка, а також створені за українськими сюжетами опери «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського, «Черевички» і «Мазепа» П. Чайковського. Ставилися твори й одеських авторів – К. Данькевича (балет «Лілея») та В. Феміліді (опера «Разлом» і балет «Карманьйола»).

У другій половині ХХ століття репертуар театру постійно поповнювався творами вітчизняних та закордонних авторів, наприклад, у 1970–80-х роках відбулися постановки опер С. Рахманінова «Алеко», М. Мусоргського «Хованщина», Дж. Пучіні «Богема» та моноопери В. Губаренка «Листи кохання». У період з 1965–1967 та 1996–2007 роки, коли театр закривали на реставрацію, артисти проводили оперні і балетні вистави на сцені Одеського театру музичної комедії, інших майданчиках та гастролювали (з 1996–2007 рр. трупа і оркестр театру відвідали Арабські Емірати, Великобританію, Грецію, Італію, Іспанію, Китай, Кіпр, Корею, Ліван, США, Швейцарію).

У 1953 році розпочав свою діяльність Одеський академічний театр музичної комедії, що сформувався у 1946 році у Львові і був переведений в Одесу за рішенням радянського керівництва. У 60–80-х роках ХХ століття радянський репертуар складав основу театрального життя, хоча ставилися і класичні іноземні вистави. 1990-ті роки у житті Театру музичної комедії ім. М. Г. Водяного стали часом творчого пошуку і оновлення репертуару, в якому, окрім класичних оперет І. Штрауса, Ш. Лекока, Ф. Легара, з'явилися українські, російські, американські мюзикли («Моя прекрасна леді» Ф. Лоу, «Хелло, Доллі» Дж. Хермана, «Дон Сезар де Базан» Є. Ульяновського), музичні комедії («Перше кохання Дон Жуана» М. Самойлова), дитячі музичні казки («Попелюшка» А. Спадавеккіа, «Пригоди Буратіно» О. Рибнікова) і, навіть, рок-опери («Ромео і Джульєтта» Е. Лапейка).

На початку ХІХ століття паралельно з театральним в Одесі активно розвивалось інструментальне мистецтво, зокрема, популярності набуло домашнє

та салонне музикування. Спеціально для аристократичної публіки організовувались концерти професійних музикантів у маєтках чиновників та місцевої інтелігенції (приватні салони Є. Воронцової, М. Голіциної, П. Гагаріна). Поступово провінційне місто перетворювалось на осередок музичного життя, що передусім, було пов'язано з виконавською і педагогічною діяльністю іноземних митців – австрійців, німців, чехів, французів, поляків, євреїв, угорців, греків. Концертно-гастрольна діяльність значно активізувалась у 30-х роках ХІХ століття, коли музиканти почали виступати для широкої аудиторії слухачів зі сцени Міського театру та у залі Біржі. В цей період Одесу відвідують К. Ліпінський, М. Афанасьєв, брати Венявські, а найбільш значною подією мистецького життя Одеси першої половини ХІХ століття став візит Ф. Ліста (1847 р.), який подарував місту шість вечорів фортепіанної музики і першим в Одесі порушив традицію організації «змішаних» концертів, виступивши з програмою суто інструментальної музики [200, 23].

У другій половині ХІХ століття, особливо, у 1860–1870-х роках на теренах Російської імперії спостерігалися тенденції інтенсифікації просвітницької діяльності та професіоналізації мистецтва, що в культурному житті Одеси проявилось через активізацію громадських ініціатив щодо створення мистецьких товариств, які згуртували навколо себе представників місцевої інтелігенції. Ще у 1842 році композитором та викладачем І. Тедеско була здійснена перша спроба організації Філармонійного товариства в Одесі, згодом у 1864 році український композитор та музикознавець П. Сокальський ініціював створення «Товариства шанувальників музики», при якому діяли хор, оркестр та музичні класи. У 1865 році під керівництвом князя С. Воронцова та архітектора Ф. Моранді було утворено «Общество изящных искусств», що мало на меті організацію літературних і музичних вечорів, художніх експозицій, театральних вистав та освітніх проєктів (класи музики, малювання та креслення). На кінець ХІХ століття в Одесі працювали 12 музичних та 5 нотних магазинів, деякі з них на власних невеликих сценах влаштовували музичні вечори.

Освітні ініціативи товариств позитивно вплинули на музичне життя Одеси, де поступово з'явилися власні мистецькі кадри, які провадили сценічну діяльність, зокрема, і поповнювали колективи оркестрів (піаністи – В. Сапельніков, І. Тедеско, Р. Фельдау, Г. Вібер, Б. Дронсейко-Миронович, Р. Кауфман, скрипаль – А. Фідельман та ін.). У 1894 році в Одесі був створений перший постійний симфонічний міський оркестр (аналогів утримання окремим містом власного оркестру не було у Російській імперії протягом ще десяти років) та у наступні роки організовано ряд симфонічних концертів (диригенти – П. Чайковський, М. Римський-Корсаков, А. Рубінштейн, А. Аренський, О. Глазунов, Е. Направнік) та авторських концертів В. Сафонова, Л. Ауєра, О. Зілоті, С. Рахманінова, О. Скрибіна, М. Мусоргського.

В 20–30-х роках ХХ століття у місті відбувались концерти провідних радянських артистів, зокрема, у ці роки Одесу відвідали В. Горовіц, Н. Мільштейн, О. Гольденвейзер, К. Ігумнов, В. Софроніцький, Г. Нейгауз, М. Юдіна, композитори О. Глазунов, Р. Глієр, С. Прокоф'єв та Д. Шостакович. З 30-х років ХХ сто-

ліття працював Радіокомітет, який опікувався творчістю артистів радіотеатру, оркестру народних інструментів та хорової капели. У 1924–1925-х роках у місті була реалізована ідея організації Філармонійного товариства, на базі якого в 1931 році було утворено Державну одеську обласну філармонію, що отримала монополне право на концертну діяльність в межах міста і області. В 70-х роках ХХ століття в залі філармонії виступали такі відомі музиканти, як Л. Коган та М. Ростропович, організувались авторські концерти А. Штогаренка, О. Тактакішвілі, Т. Хреннікова та, починаючи з 80-х років, регулярно проходили різноманітні музичні фестивалі і конкурси.

Паралельно з професійним музикуванням в Одесі у другій половині ХХ століття розвивалася творча самодіяльність при палацах культури, клубах (Палац піонерів, Обласний дім народної творчості, Дім художньої самодіяльності), де були організовані різноманітні колективи: симфонічні оркестри, оркестри народних інструментів, камерні ансамблі, хорові капели, що склалися з музикантів-аматорів. Серед найкращих аматорських колективів Одеси цього періоду народний ансамбль баяністів «Трудові резерви» (утворений у 1955 р.) та хорова капела при Палаці культури ім. Л. Українки (з 1962 р.).

Торкаючись питання розвитку музичної освіти Одеси, слід зазначити, що довгий час її мали змогу отримати виключно представники аристократії у приватних пансіонах і гімназіях, Інституті шляхетних дівчат та Рішельєвському ліцеї. Серед викладачів музики та співів було багато іноземців, які працювали в Одесі, зокрема, за даними А. Желан серед вокалістів і музикантів італійської опери у Інституті шляхетних дівчат викладали Л. Джервазі, А. Дзанотті, Е. Галеа, Ф. Кальбиць, К. Дінгельштедт, Д. Шлемперт [44, 94]. Перші професійні музичні школи в Одесі при «Товаристві шанувальників музики» та «Общество изящных искусств» відкрились практично одночасно у 1866 році і за три роки були взяті під патронат Імператорського російського музичного товариства (ІРМТ), таким чином, був фактично визнаний їхній державний статус. Подальший розвиток музичної освіти міста був пов'язаний із заснуванням у 1884 році Одеського відділення ІРМТ, при якому з 1886 року діяли музичні класи, що «спочатку працювали за програмами Київського музичного училища <...>, а з 1889 року – за програмами Петербурзької консерваторії» [200, 51]. При музичних класах ІРМТ (директором яких з 1888 р. був призначений професор Петербурзької консерваторії Д. Клімов) працював хор, симфонічний та духовий оркестри, навчання проводилося на всіх інструментах, включаючи орган. У 1897 році на базі музичних класів ІРМТ було утворено музичне училище, що стало першим професійним музичним освітнім закладом такого рівня в Одесі.

Наступним кроком у розвитку мистецької освіти краю стало відкриття 8 вересня 1913 року в Одесі консерваторії – другого вищого музичного навчального закладу на території України (після Львівської консерваторії) та четвертого на території Російської імперії (після Санкт-Петербурзької, Московської та Саратовської консерваторій). У 1923 році Одеська консерваторія була реорганізована у Музичний інститут, у 1926 – у Музично-драматичний інститут ім. Л. Бетховена, у 1934 – знов у консерваторію, а у 1950 році отримала ім'я ви-



датної співачки, уродженки Одеси, народної артистки СРСР, професора Московської консерваторії Антоніни Василівни Нежданової, яке носить і дотепер. У 2002 році консерваторії було надано офіційну назву «Музична академія», а в 2009 році Наказом Президента України затверджений її національний статус.

Сторічна історія функціонування Одеської консерваторії, що проводить навчання за всіма академічними музичними фахами, уособлює унікальний досвід становлення та розвитку української музичної освіти, пов'язаний з принциповою відкритістю до інтернаціональних зв'язків, що, на думку Р. Розенберг, яскраво проявилось у діяльності консерваторії на всіх етапах її існування [140] та сприяло стрімкому розвитку і підвищенню якості музичної освіти в Одесі та одеському регіоні, шляхом взаємодії різних національних музично-педагогічних шкіл.

Першим ректором Одеської консерваторії став польський композитор, піаніст і диригент Вітольд Малішевський. Викладацький склад консерваторії був сформований шляхом залучення місцевих кадрів (педагоги Одеського музичного училища), музикантів з Російської імперії (Санкт-Петербург, Москва) та представників європейських консерваторій (Італія, Польща, Чехія, Німеччина, Австрія). Проте незважаючи на багатонаціональне кадрове розмаїття, Одеська консерваторія «подібно до Київської та Харківської, зазнала значного впливу Петербурзької та Московської консерваторій» [51, 87], що обумовлено адміністративною підпорядкованістю краю російській імператорській та радянській владі від року заснування консерваторії до 1991 року. В процесі розвитку музичних традицій краю, що сформувались на перехресті західно– та східноєвропейських впливів, в Одеській консерваторії склались музично-педагогічні школи П. Столярського, О. Станка (скрипка); Л. Гінзбург, О. Бугаєвського, І. Сухомлинова, А. Кардашева, Г. Попової (фортепіано); О. Благовидової, Г. Поліванової, М. Огренича, Є. Іванова, О. Фоменко, Н. Войцеховської, В. Навротського, А. Джамагорцян, Т. Мороз (вокал); К. Пігрова, Д. Загрецького, Г. Ліознова, В. Луговенко, А. Серебрі (хорове диригування); В. Повзуна, К. Мюльберга (духові інструменти); В. Євдокимова, В. Власова, Д. Орлової, В. Мурзи (народні інструменти); В. Малішевського, П. Молчанова, С. Орфєєва, К. Данькевича, О. Красотова, К. Цепколенко (композиція); О. Маркової, О. Самойленко, О. Сокола (музикознавство); В. Повзуна, В. Іваницької, Н. Кириченко, Г. Май, Е. Сігал, Б. Чарковського (камерний ансамбль).

Авторитетним навчальним закладом, що готує кваліфіковані мистецькі кадри, є Одеська середня спеціалізована музична школа-інтернат ім. П. С. Столярського – основоположника одеської скрипкової школи, який у 1912 році організував приватні музичні класи, а згодом, у 1933 році відкрив першу в СРСР спеціалізовану музичну школу-десятирічку для обдарованих дітей. Плідно працюють Одеське державне училище мистецтв та культури ім. К. Данькевича, що веде свою історію від 1897 року як спадкоємець музичного училища ІРМТ, а також факультет музичної та хореографічної освіти Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського, Одеська дитяча школа хорового мистецтва (з 1966 р.) та 11 музичних шкіл-семирічок.

Розвиток композиторської школи Одеси в ХХ столітті, на думку Л. Кияновської [63, 291], був практично невід'ємним від історичного шляху

розвитку Одеської консерваторії, оскільки саме в цьому освітньому закладі працювали майже всі відомі діячі мистецтв. Проте, повертаючись до XIX століття зазначимо, що в його першій половині композиторська творчість в Одесі була нерозривно пов'язана з діяльністю Міського театру, для якого створювали опери митці закордонного походження, які працювали на той час у місті: Графінья, Гольд, Е. Галеа, Л. Джервазі, Річчі. У 60–70-х роках XIX століття у розвиток композиторського мистецтва Одеси значний внесок зробили композитори, музичні критики та фольклористи П. Сокальський та П. Ніщинський. Пізніше, у 1898 році за ініціативою В. Ребікова в Одесі була реалізована прогресивна ідея зі створення спілки композиторів – засноване «вперше в історії російського музично-громадського життя творче об'єднання "Товариство російських композиторів"» [200, 58], що однак провело лише шість зібрань за короткий період свого існування (у зв'язку із заборонаю діяльності його керівника).

В XX столітті відбувається формування основ одеської теоретико-музикознавчої та композиторської школи, основоположниками якої стали В. Малішевський, П. Молчанов, В. Золотарьов, які здобули освіту в Санкт-Петербурзькій консерваторії під керівництвом М. Римського-Корсакова, О. Глазунова, М. Балакірева, А. Лядова та всі (за виключенням П. Молчанова) були членами «беляївського гуртка». У 20–40-х роках XX століття, що стали основним періодом становлення регіональної композиторської школи, в Одесі працювали обдаровані випускники трьох вищезгаданих митців, такі як: М. Вілінський, О. Павленко, О. Коган, К. Данькевич, Л. Гуров, В. Феміліді, С. Орфеев, М. Завалішина та інші композитори, які з метою реалізації творчих принципів та розвитку професійного композиторської творчості згуртувалися навколо ідеї створення Одеського відділення Спілки композиторів України (засновано у 1937 р.).

У другій половині XX століття в Одесі продовжували працювати І. Асеев, Ю. Знатоков, Я. Фрейдлін, Г. Глазачов, Т. Сидоренко-Малюкова, О. Ровенко. Яскравою постаттю цього часу став композитор О. Красотов, творчість якого була визнана не тільки на батьківщині, а й за кордоном. 80–90-ті роки XX століття можна охарактеризувати, як період розквіту композиторського мистецтва Одеси та нової генерації одеських композиторів: М. Безуглова, К. Цепколенко, Ю. Гомельської, А. Томльонової, В. Ніколаєва, Л. Самодаєвої, С. Шустова та інших діячів, які оновили традиції регіональної композиторської школи та сприяли піднесенню музичного мистецтва Одеси, зокрема, і камерно-інструментального на новий професійний рівень.

Підґрунтям розвитку камерно-інструментального (як і загалом музичного) мистецтва Одеси стало існування традицій домашнього та салонного музикування. На початку XIX століття у місті не було професійних камерно-ансамблевих виконавців. Перші знайдені свідоцтва організації в Одесі концертів камерної музики відносяться до другої половини XIX століття, а саме йдеться про гастролі чеських музикантів-ансамблістів: Ф. Шипека, Поллака, родин Рачеків та Неруда з квартетним репертуаром (1858–1861 рр.). У період з 1868 по 1871 роки в Одесі розгорнули активну діяльність австрієць М. Франк, чех К. Бабушка та німець Куммер, завдяки творчим зусиллям яких «камерна музи-

ка в місті вийшла з приватних салонів (здебільш аматорських) на велику концертну естраду» [185, 145] Одеси. Іноземні музиканти, залучаючи до співпраці місцевих виконавців, влаштовували концерти камерно-інструментальної музики, в репертуарі яких були тріо, квартети та квінтети з доробку європейських композиторів, а також свої власні композиції. Згадки про діяльність музикантів-одеситів зберігають звіти Одеського філармонійного товариства, досліджені В. Щепакіним, з яких випливає, що перелік ансамблевих п'єс, публічно виконаних його членами – місцевими музикантами в період з 1860–1865 роки, обмежувався септетом Й. Гуммеля і тріо Ф. Мендельсона, тобто на той час в Одесі, за висновком науковця, «професійне камерне виконавство як таке практично було відсутнє» [185, 145].

Поштовхом для подальшого розвитку камерно-інструментального мистецтва стало відкриття Одеського відділення ІРМТ. Наведені Р. Розенберг матеріали звіту відділення за 1896 рік свідчать, що членами товариства (яких на той час налічувалося 105 дійсних, 116 членів-відвідувачів та 2 почесних) було проведено «6 собраний камерной музики и 2 экстренных камерных собраний» [200, 54]. Зокрема, протягом трьох десятиліть інтенсивну виконавську діяльність провадив струнний квартет Одеського відділення ІРМТ, утворений у 1887 році Й. Перманом, Ф. Ступкою, В. Зеленкою та Я. Коціаном – музикантами, які також займалися педагогічною практикою при музичних класах ІРМТ і музичному училищі та вели предмет «совокупная игра» [200, 52] (клас камерного ансамблю). Таким чином, починаючи з кінця XIX століття одеська молодь отримала можливість навчатися ансамблевій грі у державних освітніх установах і публічно презентувати свою майстерність на студентських вечорах квартетної музики. У XX столітті ці освітні традиції продовжила Одеська консерваторія. В цей час інтенсифікується гастрольна діяльність, так у 1913 році в Одесі гастролював санкт-петербурзький дует А. Єсіпової та Л. Ауера, в концертній програмі якого звучали твори Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Шуберта, С. Франка [151, 23], а також інших авторів.

Незважаючи на знайомство українських митців з ансамблевими творами зарубіжних авторів, процес освоєння композиторами камерних жанрів, як зауважує Т. Омельченко, йшов «важко і з великими запізненнями» [113, 78]. Камерно-інструментальна творчість XIX століття через відсутність професійної музичної освіти, була представлена невеликими аматорськими ансамблевими п'єсами (здебільшого для гітари, цитри, флейти, фортепіано). Чи не єдиним вітчизняним композитором-професіоналом, що написав декілька камерно-інструментальних творів, був П. Сокальський, який мешкав в Одесі з 1864 по 1887 роки.

У першій половині XX століття з появою Одеської консерваторії професіоналізація освіти на всіх ланках призвела до зростання фахового рівня місцевих музикантів, пожвавлення концертно-гастрольної діяльності (одеські митці гастролювали в Миколаєві, Херсоні, містах Криму) та активізації камерно-інструментальної композиторської творчості. Зокрема, у розвиток української скрипкової сонати зробив внесок одеський композитор М. Вілінський, чий твір, написаний у 1926 році, стоїть поряд з першими скрипковими сонатами

Б. Лятошинського (1926 р.), М. Коляди (1927 р.), К. Косенка (1927 р.). Пізніше, з'являються скрипкові сонати С. Орфєєва (1947 р.), О. Когана (1950, 1952 рр., на жаль, доля творів невідома), О. Красотова (№ 1, 1957 р.) та ін.

Камерно-інструментальна творчість одеських митців 60-х років ХХ століття таких, як: І. Асєєв, Ю. Знатоков, Я. Фрейдлін, Г. Глазачов, Т. Сидоренко-Малюкова, О. Ровенко, О. Станко, К. Данькевич (у 1960-х переїхав до Києва), В. Власов, О. Красотов та інших, порівняно з визнаними лідерами київської та галицької шкіл, потрапляла у дослідницький ракурс фрагментарно, хоча ними зроблений суттєвий внесок у розвиток українського авангарду. Так, двочастинна Соната № 3 для скрипки і фортепіано О. Красотова (I – «Прелюдія», II – «Токата», 1968 р.) є «одним з перших яскравих проявів неокласичного напрямку в сучасній українській скрипковій сонаті» [112, 56], який набув інтенсивного розвитку у 70-х роках ХХ століття. За спостереженнями Н. Александрової, у камерно-інструментальній музиці одеських композиторів 70–80-х років ХХ століття (твори І. Асєєва, О. Красотова, Т. Сидоренко-Малюкової, Я. Фрейдліна, К. Цепколенко) відбувались пошуки в тембро-сонорному звуковому полі – «триваючий кластер, кластерна трель, рухливий сонорний фон» [1, 12] і в подальшому ці новації проклали шлях трансформаціям композиційної техніки кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Отже, на підставі дослідження наукових та архівних матеріалів виявлено, що процес становлення та розвитку музичного життя Одеси кінця ХVІІІ – ХХ століть пов'язаний зі змінами соціополітичної ситуації та естетико-художніх орієнтирів, а його специфіку обумовлює наявність інтернаціональних культурних зв'язків. Протягом століть Одеса зберігає статус мистецького центру, де виникли унікальні, прогресивні явища, які не були характерними для аналогічних фрагментів культурного простору, зокрема, у ХІХ столітті Одеса була визнана третім театральним містом Російської імперії після Санкт-Петербурга та Москви, функціонувала дитяча опера (з 1891 р.), знаходився на утриманні власний постійний Міський симфонічний оркестр (з 1894 р.), вперше в історії музичної культури Російської імперії було створено громадське об'єднання «Товариство російських композиторів» (у 1898 р.), Одеська консерваторія стала четвертим вищим закладом музичної освіти в Російській імперії і другим в Україні (1913 р.), в Одесі організована перша в СРСР спеціалізована музична школа-інтернат ім. П. Столярського (1933 р.).

Таким чином, в одеському культурному середовищі склалися всі умови для розвитку камерно-інструментального мистецтва, що відбувався у руслі загальних тенденцій від аматорства до професіоналізму виконавської, композиторської творчості та вдосконалення мистецької освіти. На новому етапі кінця ХХ – початку ХХІ століть спостерігається підвищення ролі та соціального значення камерно-інструментальної творчості, що зумовлено тяжінням митців до самопізнання та інтроспективного заглиблення в емоційно-психологічний світ людини, пошуком внутрішньої і зовнішньої гармонії та прагненням до комунікації в атмосфері взаємного діалогу і викликано аксіологічними трансформаціями художнього світогляду та естетичними запитамі суспільства на стику тисячоліть.

## РОЗДІЛ 2

### КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ОДЕСИ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ДУМКИ ТА КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

#### *2.1. Камерно-інструментальне мистецтво як багатокomпонентна система*

Мистецтво – явище художньої реальності, що конденсує культурний зміст епохи, країни, регіону у формі художнього твору, що є результатом творчої діяльності суб'єкта, який відображає або трансформує об'єктивну реальність крізь призму уявлень за допомогою конкретно-чуттєвих образів і художньої мови літератури, живопису, музики, скульптури, архітектури, хореографії тощо. Різноманітні види мистецтва концентрують у собі «духовний початок людського життя у єдності естетичного, морального, світоглядного, пізнавального аспектів, що й створює різноманітний ціннісно-орієнтаційний потенціал художніх творів» [130, 101].

Кожен вид мистецтва є носієм власної специфіки, що визначає його особливості та відмінності і передбачає різновекторність наукового осмислення. Дослідження музичного мистецтва як форми суспільної свідомості і феномену художньої культури є складовою проблемного поля багатьох галузей гуманітарного знання: мистецтвознавства, теорії та історії культури, філософії, естетики, археології, соціології, семіології, праксеології, психології та ін., що обумовлює множинність підходів до тлумачення поняття «музичне мистецтво» та його основних функцій (діяльнісно-перетворююча, творча, естетична, пізнавальна, просвітницька, інформативна, виховна, катарсично-компенсаторна [171, 238]), спрямованих на реалізацію основної місії музичного мистецтва.

Музичне мистецтво має свій власний історико-еволюційний шлях розвитку, протягом якого сформувались його різноманітні види і склалася система усталених міжвидових і внутрішньовидових взаємозв'язків та взаємовпливів, що спонукає до пошуків ознак системності у функціонуванні музичного мистецтва як цілісного явища та виокремлення його структурних компонентів та елементів. Саме тому, одними з найбільш методологічно затребуваних підходів у дослідженні музичного мистецтва є системний і структурно-функціональний, що дозволяють розглянути не тільки зміст явища музичного мистецтва, але і спосіб формулювання самого поняття.

Видова специфіка музичного мистецтва закладена у специфіці самої музики, зміст якої становлять звукові, художньо-інтонаційні образи, «відображені в осмислених звучаннях (інтонаціях) результати відбиття, перетворення та естетичної оцінки об'єктивної реальності в свідомості музиканта (композитора, виконавця)» [155, 731] і, посиляючись на визначення А. Сохора, додамо, а також у свідомості слухача, музикознавця, критика. Музичне мистецтво відносять до незображальних, часових, а також до виконавських видів мистецтв (поряд з театральним, хореографічним, кіномистецтвом), тобто таких, що

обов'язково потребують виконавської інтерпретації – свого роду «посередництва» між композиторською творчістю та сприйняттям твору. Проте музичне виконавство є «відносно самостійним явищем» [43, 13], адже саме процес створення музичного тексту є висхідним пунктом його подальшої матеріалізації у звуковій реальності.

Тому у змісті поняття «музичне мистецтво» виконавство інтегрується з композиторською творчістю, що розглядається музикознавцями як центральний, найважливіший аспект творчої діяльності. Музична освіта як одна з ключових складових музичного мистецтва на вищому щаблі професіоналізації виконує не тільки функції підготовки фахових кадрів, а й створення, зберігання та примноження традицій виконавських і композиторських шкіл. У тісному зв'язку з композиторською, виконавською творчістю і музичною освітою перебуває мистецтвознавство як наука, що здійснює дослідження музичного мистецтва у різних площинах – історико-теоретичній, жанрово-композиційній, виконавсько-інтерпретаційній, методико-педагогічній, критичній тощо. Застосовуючи системний та структурно-функціональний підходи дослідження, ієрархію структури музичного мистецтва можна поглиблювати й виділити кілька рівнів та компоненти, що стосуються діяльності виконавських установ і творчих організацій, арт-менеджменту, форм сценічної практики, інструментарію, матеріальної бази та їхні складові елементи.

Функціонування системи музичного мистецтва відображає баланс і взаємодію її структурних компонентів. Стан розвитку системи музичного мистецтва можна оцінити, виділивши константні (стабільні) та релятивні (відносно стабільні) компоненти структури, пропорційна розвиненість яких впливає на систему в цілому. Константні компоненти є структурною домінантою системи, базовим системоутворюючим ядром, до них відносимо наступні: композиторська творчість, виконавство, мистецтвознавство (музикознавство) і музична освіта. До основних функцій константних компонентів системи відноситься діяльність зі створення мистецьких цінностей та фахових мистецьких і наукових шкіл, аналіз та оцінка результатів мистецької діяльності. В свою чергу функції релятивних компонентів, до яких відносяться мистецькі організації, арт-менеджмент, інструментально-матеріальні ресурси, формуються відносно потреб виконавських, композиторських, педагогічних персоналій у створенні платформи для розповсюдження, використання, відтворення, сприйняття, збереження і оцінки результатів мистецької діяльності. Релятивні компоненти є відносно стабільними, адже з одного боку, вони не несуть системоутворюючої функції (чи несуть у меншій мірі), їх структура є рухливою, гнучкою, а з іншого боку – їх окремі елементи можуть мати принциповий вплив на функціонування системи в цілому (наприклад, існування цензури в ідеологізованих суспільствах, наявність чи відсутність можливості сценічної самореалізації тощо).

Константний компонент системи музичного мистецтва – композиторська творчість є явищем, що першочергово виникло у практиці європейської культури, яке відображає професійну письмову складову музичної традиції та інститут авторства, що передбачає наявність музичного обдарування митця в

поєднанні з високим рівнем освітньої кваліфікації. Нотографічний текст є культурним артефактом, цінність, життєздатність якого проявляється крізь призму музично-виконавського акту, що виводить композиторський задум у коло «живої історії» музичної культури [55, 139].

Музичне виконавство – константний компонент системи музичного мистецтва – є унікальним соціально значущим явищем, що в процесі художньої практики «забезпечує реальне (звукове) буття музики, відтворює музичні твори у готовому вигляді для суспільного та індивідуального уживання» [43, 8] за допомогою основних історично сформованих видів виконавської діяльності: вокальної, інструментальної, вокально-інструментальної та їхніх різноманітних форм (зокрема, камерно-інструментального музикування).

Компоненти композиторська творчість і виконавство мають такі складові елементи, як: музично-творча діяльність, композиторська і виконавська майстерність, мистецька комунікація. Дані складові в узагальненому вигляді розкривають зміст композиторської і виконавської діяльності та виявляють їх тісні взаємозв'язки і навіть злиття окремих елементів. Зокрема, основною метою музично-творчої композиторської і виконавської діяльності є реалізація творчого потенціалу суб'єкта мистецького процесу через усвідомлення єдності «цілей, змісту, принципів, засобів і організаційних форм творчої самоактуалізації» [51, 44]. Безумовно, що провідною ціллю самореалізації митця є створення мистецького продукту (музичного твору) в його текстуальному стані та подальше оприлюднення його звукового вираження у різних версіях виконавської інтерпретації. Основним засобом, що забезпечує процес реалізації мистецького задуму, є композиторська і виконавська майстерність – комплекс, що поєднує професійні технічні навички, інтелектуальні та творчі здібності.

Важливою ланкою в цьому процесі виступає мистецька комунікація, що «набуває значення певного каталізатора формування й динаміки змісту музичного мистецтва, системоутворюючого чинника розвитку музичної культури й суспільства в цілому» [9, 3]. Суб'єкти мистецької діяльності є одночасно суб'єктами соціального і культурного середовища, в межах якого діють механізми творчої взаємодії – генерації, обміну та передачі культурно-мистецької інформації як опосередковано (авторські ремарки, коментарі композитора в тексті музичного твору), так і безпосередньо в процесі міжособистісного спілкування. Активними учасниками мистецької комунікації стають не тільки комуніканти, які продукують інформацію, але і реципієнти, які її декодують, інтерпретують, сприймають, засвоюють. Окрім цього, мистецька комунікація створює умови для виокремлення виконавства як стимулюючого фактора музично-творчої діяльності композитора, адже в музичній культурі як минулого, так і сьогодення завжди спостерігався інтерес до індивідуально-особистісного портрету виконавця або виконавського колективу, не тільки як носіїв музично-професійних якостей, але й як виразників певних творчих ідей, суспільних позицій, ініціаторів творчих проєктів. Це веде до створення музичних композицій під конкретного виконавця чи колектив (присвячених або на замовлення), що нерідко обумовлює вибір жанрів, інстру-

ментального складу, рівня технічної складності, ідейно-образного змісту творів, а отже може значною мірою визначати шлях розвитку музичного мистецтва.

Музична освіта перебуває у тісному взаємозв'язку з композиторською творчістю та виконавством і як константний компонент системи музичного мистецтва має три складові елементи: заклади музичної освіти, фахові мистецькі школи, педагогічні персоналії. Це дозволяє розглядати музичну освіту як культурну традицію, механізм продукування, збереження, примноження, трансляції досвіду та здобутків якої функціонує через діяльність професійно спрямованих навчальних установ різних рівнів акредитації і безпосередньо педагогічних персоналій – засновників та продовжувачів традицій педагогічних і мистецьких шкіл.

«У формулюванні змісту музичної освіти сучасна педагогіка спирається на поняття "едукація" як триєдиний процес засвоєння музичних знань, навичок і вмінь, естетичного розвитку і художнього виховання особистості» [183, 6]. Функцією музичної освіти є забезпечення акмерівневої професійної підготовки мистецьких кадрів шляхом розвитку творчих здібностей, інтелектуального та духовного зростання у нерозривній єдності «комунікаційної ланки "студент – педагог (керівник)"» [9, 19]. В процесі навчання паралельно із опануванням великого обсягу знань, практичних навичок і вмінь, що відображається на становленні індивідуального виконавського або композиторського стилю, майбутні фахівці засвоюють основи теорії і методики музичного навчання та формують власний педагогічний стиль «на тлі емоційно-позитивного ставлення до акмерівневої досконалості та її реалізації у самостійній практиці викладання музики» [101, 7]. Це дає можливість у подальшому сполучати виконавське або композиторське амплуа з педагогічною діяльністю, продовжуючи традиції своєї мистецької школи.

Досягнення високих праксеологічних показників у підготовці учнів/студентів потребує відповідної спеціалізації і кваліфікації викладача музичного мистецтва та постійного постдипломного самовдосконалення (як педагога, музиканта, науковця) у системі безперервної педагогічної освіти, що полягає у «самоорганізації взаємозв'язків мегарівня галузі, макрорівня цілісності особистості викладача і мікрорівня професії» [148, 13]. Музична освіта, що забезпечує функціонування фахових педагогічних та мистецьких шкіл, тісно пов'язана з діяльністю наукових мистецтвознавчих шкіл, які виникають та розвиваються у лоні вищих навчальних закладів та різних наукових інституцій.

Мистецтвознавство (музикознавство) – константний компонент системи музичного мистецтва має два складових елемента: наука і мистецька критика, що визначають основні вектори мистецтвознавства, а саме: науково-теоретичний, історичний та публіцистичний. Виділення мистецтвознавства як константного компонента, обумовлено тим, що ми розглядаємо його не в якості епіфеномену мистецької діяльності, а як достатньо самостійну гілку системи музичного мистецтва і науку, яка з одного боку, здійснює фіксацію хронології та фактографії мистецького життя, утворюючи «фонд» музично-історичної пам'яті, а з іншого – на основі аналітичного опрацювання накопиченої «суми» знань створює власний науковий продукт у формі фундаментальних досліджень, концепцій, теорій, впливаючи на формування уявлення про культурно-мистецьку картину світу і



місце в ній людини як соціоісторичної, духовної істоти. Останнє є свідченням того, що мистецтвознавча діяльність, поряд з композиторською, виконавською і педагогічною, відіграє вагомий роль у процесі культуротворення.

З іншого боку, на розвиток культурно-мистецької сфери тією чи іншою мірою може впливати й критична думка (музична журналістика), представлена матеріалами різного стилю викладення і глибини критичної оцінки (статті, відгуки, рецензії, творчі портрети тощо) у спеціальних музичних виданнях або рідше в музичних відділах загальної преси, які становлять цінний інформаційний ресурс як в контексті джерелознавчих пошуків, так і з точки зору оперативного реагування на події художнього життя сьогодення та їх проєкції на майбутнє. Професійний мистецтвознавець-критик, вступаючи у віртуальний діалог з мистецькими персоналіями та оцінюючи продукти їхньої музично-творчої діяльності, веде просвітницьку роботу, виступає ініціатором творчої активності, створює імідж композиторів і виконавців, формує художній смак та естетичну вибагливість публіки. Глибина впливу постаті мистецького критика на розвиток культурного простору залежить від якості його дослідження, у підґрунті якого – високий рівень обізнаності в царині гуманітарного знання в межах таких наук, як: теорія та історія культури, мистецтвознавство, естетика, герменевтика, філософія, психологія, соціологія, соціопсихологія, логіка тощо, а також володіння методами науково-теоретичного та художнього аналізу й відповідним стилем викладу матеріалу.

У працях мистецтвознавця нерідко знаходять відбиття власні (авторські) естетичні переживання й смаки, життєвий і творчий досвід, що обумовлює привнесення ознак суб'єктивності в окремі твердження науковця як людини, причетної до культурно-мистецького процесу. В результаті формується ставлення до наукової діяльності як до індивідуально-творчого процесу, поетика якого полягає у тому, що «мислення стає мистецтвом, набуваючи таких ознак як краса, витонченість, завершеність та стрункість, знакова автономність, тобто взагалі – мистецькість» [55, 55]. Більш того, на сучасному етапі предметом мистецтвознавчої рефлексії стають не тільки окремі явища музичного мистецтва, тексти музичних композицій, а й наукові мистецтвознавчі тексти. Проявляється інтерес не стільки до конкретного результату наукової діяльності дослідника, скільки до самого процесу наукового пошуку, аналізу індивідуального стилю та наукової мови, створення психологічного особистісного портрету дослідника тощо. Таким чином, за спостереженнями В. Іонова, виникає певний методичний парадокс, коли головним предметом дослідження, зокрема, музикознавства, стає саме музикознавство. Посилення «гуманітарної символізації дослідницького дискурсу» призводить до формування своєрідної музикознавчої мета-мови, а отже паралельно матеріальній реальності культури виникає нова «смилова реальність» культури [55, 27].

Релятивні компоненти системи музичного мистецтва представлені наступним чином: мистецькі організації, арт-менеджмент, інструментально-матеріальні ресурси та їхніми складовими елементами.

Діяльність мистецьких організацій є необхідною складовою прогресивного розвитку музичного мистецтва, що створює умови для підтримки та мистецької комунікації композиторів, виконавців, мистецтвознавців, менеджерів культури з метою пропагування музичного мистецтва шляхом безпосередньої організації та координації проведення публічних мистецьких заходів, а також видання і розповсюдження музичної інформації на регіональному, національному, міжнародному рівнях. Серед різноманітних мистецьких організацій, що працюють на державній/недержавній, комерційній/некомерційній основі – виконавські установи (музичні театри, філармонії, палаци культури і мистецтв та ін.), творчі спілки, об'єднання, асоціації (композиторські, виконавські, наукові), мистецькі благодійні фонди, музичні видавництва.

Реалізація основної мети роботи даних мистецьких закладів здійснюється на основі вирішення широкого спектру завдань, що в узагальненому вигляді можна окреслити, як: забезпечення функціонування сценічної практики засобами арт-менеджменту (організація концертів, фестивалів, конкурсів, музичних вистав у відповідних концертних приміщеннях); популяризація композиторських новинок та класичного репертуару (проведення творчих вечорів, ювілейних концертів, творчих консультацій, концертів-лекцій, прослуховувань); здійснення наукових заходів (конференцій, симпозіумів, форумів, семінарів, лекторіїв); підвищення професійної кваліфікації (організація стажування, майстер-класів, міжнародного обміну, виконання грантів); визначення кандидатур на здобуття відзнак (почесних грамот, нагород, стипендій, премій); покращення умов творчої діяльності та сприяння вирішенню соціальних проблем митців (надання соціальних компенсацій і пільг); формування музично-інформаційної бази (здійснення аудіо– та відеофіксації, видання, тиражування, розповсюдження, реалізація нотних матеріалів, компакт-дисків, буклетів, афіш, іншої друкованої та електронної продукції), а також фінансово-економічний і юридичний супровід (правове та фінансове регулювання організації мистецької діяльності, керівництво правами авторів музичного матеріалу і т.ін.).

Розв'язання окреслених завдань у сфері академічного музичного мистецтва ґрунтується на загальних правилах і механізмах планування продюсерської діяльності та потребує професійного арт-менеджменту задля створення оригінального, автентичного мистецького проекту, що матиме потенціал, соціальну значимість, а отже, довготривалий «життєвий цикл» в культурному просторі. Через поступове входження термінів іншомовного походження в українське офіційно-ділове мовлення та відсутність єдиної уніфікованої назви професії, паралельно вживаються найменування: арт-менеджер, менеджер, директор, координатор, куратор мистецького проекту тощо. Порівняно з іншими видами менеджменту (виробничим, енергетичним, банківським, екологічним), арт-менеджмент має свою специфіку, адже продукти мистецтва «мають не речовий характер, а, перш за все, пов'язані з феноменами свідомості (сприйняття, розуміння, мислення, усвідомлення і т.ін.)» [28, 19] і тому дана професія передбачає не тільки оперування принципами загального менеджменту, такими як: стратегічне планування, організація, мотивація, адміністрування, маркетинг, фінансовий контроль, але й володіння знаннями в

царині сучасних культурно-мистецьких процесів для вирішення ряду творчих, естетичних, артистичних завдань.

Відповідно до різних форм мистецьких заходів, що передбачають публічну презентацію продуктів творчості та акцентування на певних мистецьких векторах (композиторській або виконавській творчості, пошуку найкращих музикантів у рамках конкурентної боротьби тощо), спостерігається й різниця у їхній концепції, програмному наповненні, стратифікації цільової аудиторії. Тому підходи до арт-менеджменту різних історично складених форм сценічної практики, таких як: концертно-гастрольна діяльність, музичний фестиваль, музичний конкурс, мають певну організаційну специфіку. Окрім цього, як справедливо зауважує Л. Лобода: «Без участі мас-медіа жоден творчий проект сьогодні не може існувати» [83, 14], тому діяльність арт-менеджера вимагає урахування тенденцій розгортання глобалізаційних процесів в аспекті доступності інформаційних ресурсів та їх миттєвого поширення не тільки з точки зору рекламування мистецьких проєктів, але й з просвітницькою метою, адже так звана «е-музика» [166, 19] займає надто малу лакуну у радіо, медійному чи Інтернет просторі.

Інструментально-матеріальні ресурси – це комплекс засобів, що забезпечують в процесі робочих репетицій та сценічної практики реальне (звукове) відтворення музичного тексту виконавцем, до яких відносяться: інструментарій (старовинний, класичний, сучасний), додаткові аксесуари (традиційні і нетрадиційні), музичні та позамузичні виконавські ресурси (вокальні, мовні, акторські, хореографічні), носії музичної інформації (паперові, електронні), мистецькі технології (мультимедіа та ін.) та технічні засоби (підготовка сценічних майданчиків, реквізиту, костюмів тощо).

Використання тих чи інших інструментально-матеріальних ресурсів обумовлюється як внутрішніми, так і зовнішніми факторами. Внутрішні фактори – це, по-перше, висхідні текстологічні параметри, зумовлені композиторськими приписами для кожного окремого музичного твору, що зафіксовані на носіях музичної інформації. Вибір інструментально-матеріальних ресурсів здійснюється композитором адекватно жанрово-стильового та ідейно-образного змісту твору і є частиною генерального мистецького задуму. По-друге – характер застосування цих ресурсів залежить від індивідуальності музиканта-виконавця, а саме, його фізіологічних, технічних можливостей та широти спектру творчих здібностей (наприклад, акторських). Окрім внутрішніх факторів (особистісних, персоналізованих), на кінцевий результат процесу звуко-образної реалізації твору можуть значно вплинути і фактори зовнішні – тобто такі, що задані параметрами матеріальних об'єктів, зокрема, властивостями музичного інструментарію (звукові, динамічні, тембральні якості старовинних, класичних, сучасних інструментів), характером застосування мистецьких технологій, а також вибором та станом технічної підготовки концертних майданчиків (просторові та акустичні властивості приміщень, їх оформлення, робота з технічними засобами тощо).

Академічне музичне мистецтво як феномен культури, остаточно складається і набуває ознаки повноцінності за умови професіоналізації всіх його структурних компонентів. У цьому процесі першочергову роль грає професіоналізація музичної освіти, що відповідно, впливає на досягнення високого рівня професіоналізації

інших константних (композиторська творчість, виконавство, мистецтвознавство) та релятивних (мистецькі організації, арт-менеджмент, інструментально-матеріальні ресурси) компонентів та сприяє подальшому укрупненню структури системи, зміцненню внутрішніх та налагодженню позасистемних зв'язків.

Узагальнені результати аналізу музичного мистецтва як багатокомпонентної системи з організованими структурними зв'язками нами отримані за допомогою прийому структурно-функціонального моделювання, що дозволяє виокремити структуру системи музичного мистецтва, яка відображає баланс і взаємодію своїх складових, а також запропонувати узагальнену модель системи музичного мистецтва, що утворюється з компонентів: композиторська творчість, виконавство [51, 34–35], мистецтвознавство (музикознавство), музична освіта [51, 34–35], мистецькі організації, арт-менеджмент, інструментально-матеріальні ресурси (див. Схему 2.1).

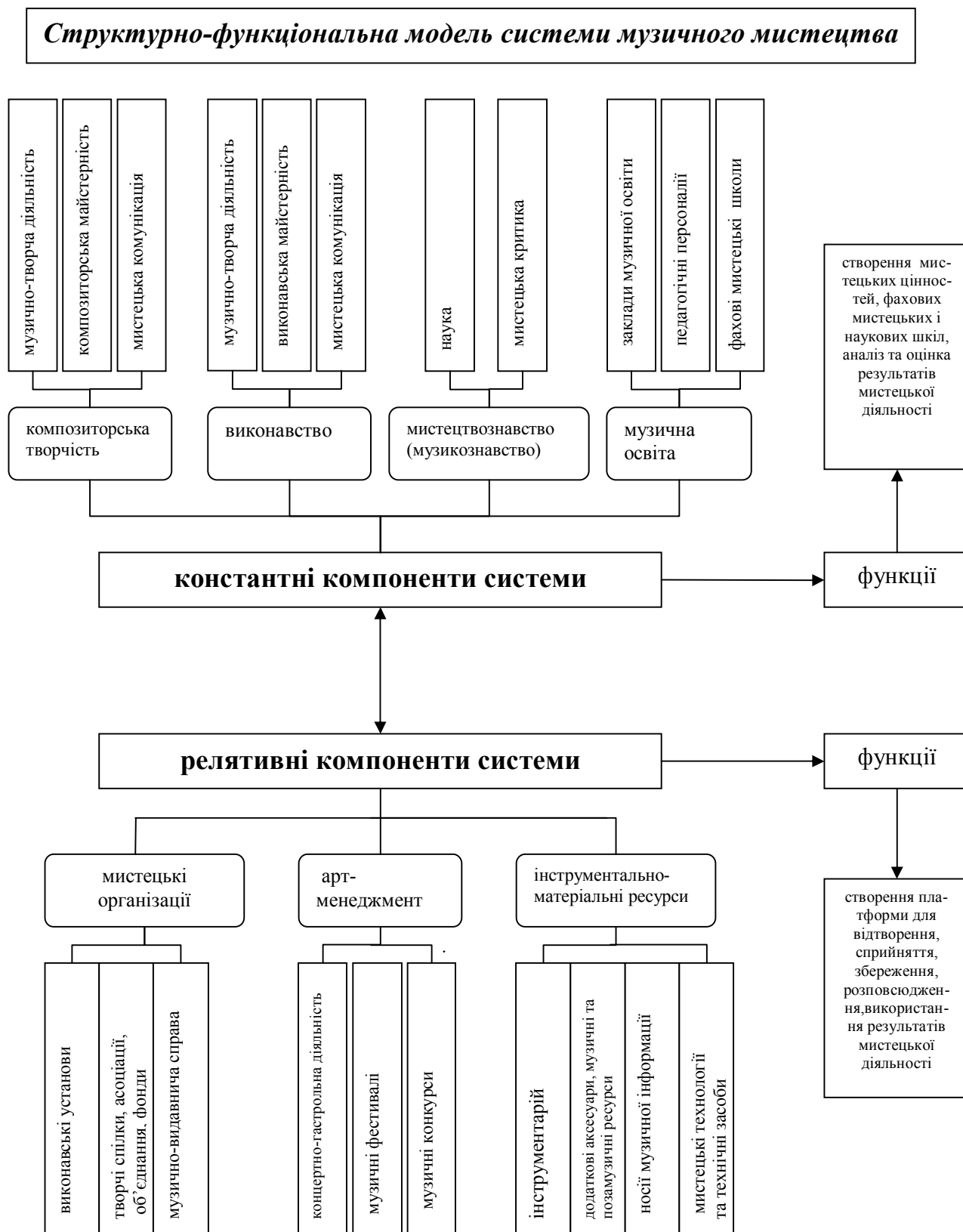
Камерно-інструментальне мистецтво – невід'ємна складова музичної культури, еволюція основних естетико-стильових напрямів якої знайшла своє відображення у різноманітних жанрах ансамблевої музики. Камерно-інструментальне мистецтво функціонує як система, аналіз структури якої можна проводити на основі розробленої структурно-функціональної моделі музичного мистецтва. Відповідно до останньої формулюється тлумачення поняття камерно-інструментального мистецтва як одного з видів музичного мистецтва, духовного феномену музичної культури, що функціонує в культурному просторі як складна, багатокомпонентна система, яку утворюють константні (композиторська камерно-інструментальна творчість, ансамблеве виконавство, мистецтвознавство (музикознавство), фахова музична освіта) та релятивні (мистецькі організації, арт-менеджмент, інструментально-матеріальні ресурси) компоненти, що взаємодіють, взаємодоповнюють один одного і постійно перебувають у численних системних та позасистемних зв'язках з метою створення, відтворення, сприйняття, розповсюдження, використання, аналізу та оцінки результатів мистецької (композиторської, виконавської, педагогічної, наукової) діяльності в камерно-інструментальній галузі.

Процес розвитку камерно-інструментальної музики в ретроспективному, сучасному та перспективному контекстах тісно пов'язаний зі сферою функціонування музичного мистецтва, проте вирізняється своєю унікальною специфікою. Тому дослідження історичної, змістовно-композиційної, виконавсько-інтерпретаційної, освітньо-педагогічної, наукової та інших площин камерно-інструментального мистецтва повинно проводитися з урахуванням його видової специфіки, яку зумовлюють сутнісні властивості й особливості камерно-інструментального ансамблю як жанрової сфери камерної музики.

Жанри камерно-інструментальної музики протягом багатьох століть привертають увагу композиторів і виконавців діалогічністю (полілогічністю) своєї природи, де гармонійно поєднуються індивідуальне і колективне начала. Саме ансамблевість (термін введено І. Польською) як «властивість узгодженої взаємодії, обумовлена внутрішніми передумовами сумісності утворюючих музичне ціле елементів, що характеризується гармонійною сумісністю їх поєднання та здійснюється як симультанно, в одномоментності, так і процесуально, у часі» [127, 4] та камерність як просторова та акустична орієнтація невеликої кількості учасників ансамблю (від двох до десяти) на малі приміщення замкнутого типу,

нечисельну аудиторію слухачів, що спонукає до консолідуючого міжособистісного спілкування, – є сутнісними категоріями, які визначають жанрову унікальність і специфіку виконавського втілення камерної музики загалом та камерно-інструментальних творів, зокрема.

Схема 2.1



Камерно-ансамблеве музикування – процес спільного інтелектуального осмислення, чуттєвого переживання та, як наслідок, сотворіння музичної композиції, що здійснюється в атмосфері збалансованості та рівноваги особистої свободи самовираження і корпоративної внутрішньоансамблевої цілісності. Комплексність і цілісність установок ансамблів на всіх етапах музично-виконавської діяльності від попереднього знайомства з музичним твором до формування інтерпретаторського рішення та його сценічного втілення – це результат консолідованих зусиль колективу музикантів і, перш за все, відображення ансамблевого мислення, де «формула музичного діалогу "питання – відповідь" є базовою» [124, 6]. Відповідно, важливість чітко виражених функцій та зв'язків між окремими виконавськими партіями і, загалом, позитивного комунікаційного «клімату» всередині ансамблевого колективу значно підвищується.

Комунікація – необхідний елемент ансамблевої взаємодії, характер якої залежить від адресата музичного висловлювання, а саме спільної орієнтації учасників ансамблю один на одного (незалежно від наявності/відсутності слухачів) або на слухачку аудиторію, що лаконічно формулюється як «доцентрова та відцентрова тенденції ансамблевого спілкування» [127, 10]. У першому випадку спостерігаємо ансамблеву комунікацію замкнутого типу, психологічну налаштованість на сприйняття музичної репліки партнера як своєрідної опори для подальшого розвитку музичного матеріалу, окремі деталі якого вкупі утворюють художню цілісність задуму. У другому випадку музиканти фокусують свою увагу на комунікацію з публікою, співвідносячи свої виконавські наміри зі сприйняттям та реакцією слухачів, а також з просторово-акустичними умовами концертних залів, таким чином, виконавці ніби відсторонено аналізують, оцінюють свій виступ, адже «в момент актуалізації інтерпретатором художнього продукту якість комунікації з реципієнтом визначається досягненням максимального емоційного результату. Вся виконавська діяльність спрямована на те, щоб слухач прийняв висловлювання, залучився до спільного сприйняття-переживання музики» [187, 172–173].

Ансамблеве музикування є важливою складовою в системі сучасної музичної педагогіки. Гра в ансамблі розширює музичний кругозір та вдосконалює не тільки виконавську майстерність, а й каталізує становлення особистісно-творчих якостей музиканта через придбання досвіду професійного спілкування та партнерської взаємодії. За спостереженням відомого піаніста-ансамбліста й педагога А. Готліба, соло від ансамблевої гри відрізняється приблизно так, як відрізняється оповідач від співрозмовника, тобто мистецтво розповідати від мистецтва слухати. Останнє безумовно свідчить про важливу соціальну функцію ансамблю, спрямованого на встановлення «емоціональних контактів, взаєморозуміння і діалогу між людьми, на подолання роз'єднаності і психологічних бар'єрів» [128, 7].

Цілісне вивчення камерно-інструментального мистецтва як системного утворення ще не стало предметом спеціального дослідження. Спостерігається тенденція до аспектного розгляду складових даного явища, переважно, з музикознавчих позицій у трьох основних ракурсах. По-перше, як явище художньої

реальності, що конденсує стильовий, жанровий, ідейно-образний зміст епохи у формі камерно-інструментального твору. В центрі даного ракурсу – музичний твір, комплексний підхід у дослідженні якого було розроблено радянськими музикознавцями: Б. Асаф'євим (аналіз процесу музичного формотворення та музично-інтонаційного «словника» [7]), Л. Мазелем (аналіз історико-стилістичної, жанрової, естетичної цілісності музичного твору [86]) та ін. По-друге, камерно-інструментальне мистецтво усвідомлюється як процес творчої діяльності суб'єкта, що трансформує об'єктивну реальність крізь призму уявлень за допомогою музичної мови, зокрема, засобів ансамблевої виразності. У даному підході відбувається зміщення ракурсу дослідницького погляду від композиторської творчості (що також може розглядатися як процес) до музичного виконавства, що передбачає в межах загальної теорії та історії виконавства (О. Маркова [89]) виділення окремої гілки досліджень – теорії та історії ансамблевого виконавства (праці І. Польської, І. Боровик, Т. Молчанової, Е. Сігал [127; 17; 99; 203]), включаючи вивчення питань формування виконавського стилю та еталонів виконавської інтерпретації камерно-інструментальних творів, що базується на загальних засадах інтерпретації музики (розробки Н. Корихалової, В. Москаленка, В. Медушевського [70; 100; 94]). По-третє, мистецтво в камерно-інструментальній сфері може трактуватися як досконале вміння, професійна майстерність (композиторська, виконавська, педагогічна), яка поєднує технічні навички та творчо-інтелектуальні здібності. Цей напрям презентують виконавсько-методичні, методико-педагогічні розробки, де висвітлюються питання практичного характеру: формування ансамблевої техніки як багаторівневої системи професійних навичок, аналіз психологічних аспектів ансамблевої взаємодії, осмислення значення ансамблевого музикування в системі професійної підготовки виконавця (наприклад, праці Д. Благого, А. Готліба [14; 30] та ін.).

Проте підходи до наукового осмислення явища камерно-інструментального мистецтва не можуть обмежуватись виключно трьома вищенаведеними формами, адже сучасне музикознавство розширює свої методологічні обрії в бік застосування міждисциплінарних можливостей. Вагоме суспільне значення та поступове підвищення соціального статусу камерної ансамблевої (камерно-вокальної, камерно-інструментальної) музики як популярно-демократичного, так і інтелектуально-елітарного змісту спонукає до аналізу на стику музикознавчих, культурологічних, соціологічних підходів.

Згідно з дослідженням теоретико-культурологічних аспектів камерно-ансамблевої культури І. Польської [127], в процесі історичного побутування жанрів камерного ансамблю у соціокультурному вимірі як аматорському, так і професійному склалася система соціальних функцій ансамблевої культури, що у класифікації науковця сформульована наступним чином: комунікативна – пов'язана з процесом мистецької комунікації, співтворчості, міжособистісного спілкування учасників ансамблевого колективу; ігрова – обумовлена комунікативною, виявляє специфіку ігрових моделей ансамблю та структурно-рольові аспекти ансамблевої взаємодії; консолідаційна – виявляє потяг до корпоративного зближення та єднання через спільну творчість; етико-соціальна – виявля-

ється через співставлення соціопсихологічної природи ансамблевості в мистецтві та родинності, співдружності людських взаємин у суспільстві; церемоніальна – пов'язана з циклічним функціонуванням ансамблю в домашньому та концертному музикуванні; естетична – виявляється в ансамблевих жанрах через естетичні категорії прекрасного, гармонії, пропорції, міри, симетрії, досконалості; духовно-інтелектуальна – пов'язана з попередньою, відображає філософсько-естетичне осмислення людського буття у музичному творі за допомогою засобів ансамблевої виразності; гедоністична – отримання насолоди від процесу ансамблевого музикування; розважальна – ансамблеве музикування як форма проведення дозвілля.

Вивчення камерно-інструментальної музики з точки хору розкриття її соціального значення та функцій є продуктивним підходом, зокрема, і в дослідженні регіональних вимірів музичної культури, що був із успіхом застосований О. Грабовською у розгляді львівського виконавського мистецтва сучасності в аспекті камерно-ансамблевого музикування [29].

Важливим є аналіз камерно-інструментального мистецтва і з позицій теорії та історії культури, що передбачає урахування багатьох показників – соціополітичних, соціокультурних, жанрово-стильових, особистісно-номінативних, етнічних тощо. Досліджуючи історичну хронологію та фактографію камерно-інструментального мистецтва, йдучи від зовнішніх факторів мистецької діяльності до внутрішнього художнього змісту ансамблевих творів, можна визначити ще декілька підходів, що виявляють культурологічну складову функціонування камерно-інструментального мистецтва (як на національному, так і регіональному рівнях) і можуть стати критеріями періодизації його розвитку. Нами сформульовано шість базових підходів, відштовхуючись від яких, спектр культурологічного аналізу камерно-інструментального мистецтва можна поступово розширювати і поглиблювати, а саме:

– за соціополітично значущими подіями, хронологія розвитку яких вплинула на функціонування музичної культури, зокрема і камерно-інструментального мистецтва, адже мистецтво завжди чутливо реагує на трансформації в різноманітних вимірах буття людини (включаючи соціальне, політичне, економічне), що мають значний вплив на хід історичного процесу;

– за характером та інтенсивністю міжнаціональних контактів у проекції діалогу культур, що дозволяє простежити за рівнем інкультураційних та акультураційних процесів і є особливо актуальним для поліетнічно насичених фрагментів культурного простору. Розгляд камерно-інструментального мистецтва в проекції діалогу культур є тим більш важливим, адже на відміну від традиційного (співвідношення об'єкт–суб'єкт) ставить нетиповий ракурс дослідження, а саме: суб'єкт–суб'єкт;

– за жанрово-стильовими параметрами камерно-інструментальної творчості та педагогічної діяльності митців (жанрово-стильові пріоритети композиторської та виконавської творчості, репертуарні основи шкіл камерно-інструментального напряму підготовки спеціалістів), що дозволяє розглядати камерно-інструментальне мистецтво загалом, і ансамблеву школу зокрема, як культурно-історичний фе-



номен, репрезентуючий і формуючий жанрово-стильовий зміст національної музичної культури;

– за співвідношенням традицій і новаторства у творах камерно-інструментальної музики на рівні аналізу співвідношення історично-усталених та варіантних інструментальних складів (кількісний та якісні показники) з метою висвітлення шляху поступових перетворень та введення в тканину музичного життя творів з нетрадиційним поєднанням академічних, старовинних, народних, електромузичних інструментів в ансамблі, а також експериментів з використанням позамузичних засобів та мистецьких технологій;

– за репертуарним діапазоном камерно-інструментальної музики у наповненні концертно-виконавської, конкурсної та фестивальної практики, що, з одного боку, дозволяє відстежити інтенсивність процесу камернізації програм та динаміку розширення кола інтерпретаторів ансамблевої музики в сучасному музичному мистецтві, а з іншого, – застосовуючи семіотичний підхід, розглянути сукупний пласт камерно-інструментальної музики як єдиний текст у зіставленні із загальним текстом музики в межах визначеного культурного простору, таким чином виявивши специфіку його семіосфери;

– за діяльністю окремих творчих персоналій (композиторів, виконавців, педагогів, науковців), які, займаючи активну творчу і громадську позицію, відіграють значну роль у розвитку камерно-інструментального мистецтва, а саме: у створенні фахових камерно-інструментальних шкіл, організації мистецьких проєктів, фестивалів, конкурсів, дослідженні камерно-інструментальної музики, що дозволяє простежити за рівнем професіоналізації камерно-інструментальної галузі.

Осмислення культурологічних критеріїв розвитку камерно-інструментального мистецтва неможливе поза розглядом культурного простору (або його окремих фрагментів), в межах якого даний вид мистецтва функціонує. Культурний простір як форма буття матеріальних і нематеріальних культурно-мистецьких об'єктів і явищ формується та існує протягом тривалого історичного відтинку в певному географічному ареалі в результаті взаємодії адміністративно-територіальних особливостей конкретної місцевості та історико-закономірних культурно-мистецьких процесів, що виявляє їхню взаємозалежність. Цілісність культурного простору та його кордони визначається характером протікання культурно-мистецьких явищ, що виявляє подібність у загальних рисах. Проте подібність в магістральних тенденціях не виключає можливості вирізнення особливостей розвитку культурно-мистецьких явищ, локалізованих у межах окремих фрагментів культурного простору, що визначає їхню інакшість, унікальність. Саме тому, видається доцільним вивчення специфіки камерно-інструментального мистецтва регіонів та регіональних центрів, що вкупі формують національну специфіку даного виду мистецтва як складової загального культурного простору.

## *2.2. Одеська композиторська школа в проекції діалогу культур*

На початку 90-х років ХХ століття в українській державі відбулися кардинальні зміни у системі владних відносин, пов'язані з процесом інституалізації демократичної моделі державності шляхом політичної модернізації, що передбачає впровадження «сукупності соціально-політичних і соціокультурних перетворень, спрямованих на удосконалення політичних процесів та механізмів соціально-правового і соціокультурного розвитку суспільства відповідно домінуючих тенденцій суспільного розвитку та викликів часу» [78, 17]. Зміна суспільно-політичної ситуації, «рух у напрямку нових форм комунікації, адекватних принципам сучасного рівня демократії» [9, 19] та гарантування прав і свободи людини сприяли подоланню суперечностей попереднього періоду, коли митці змушені були шукати компроміс між власною світоглядною позицією, естетичними вподобаннями та офіційними рекомендаціями.

Свобода творчості як фундаментальна засада і право на вільне висловлювання своїх думок, обрання напрямів, тем, художніх засобів реалізації творчого задуму, а також зняття будь-яких обмежень у співпраці та обміні досвідом з іноземними колегами значно пришвидшили динаміку розвитку музичної культури України, яка наприкінці ХХ – початку ХХІ століть увійшла у новий етап свого розвитку, який окреслюється тенденціями «зростання ролі нових технологій в музичній творчості, модернізації мистецької освіти, інтенсивного розвитку фестивального та конкурсного руху, інтеграції до світового музичного процесу» [51, 11].

Зрушення відбулися також у питаннях утвердження пріоритетних творчих позицій регіональних композиторських шкіл України, зокрема, і одеської композиторської школи, що значною мірою пов'язано з оновленням у лавах її митців. Паралельно з представниками старшого покоління (І. Асєєв, Т. Сидоренко-Малюкова, О. Красотов, О. Ровенко, Г. Успенський, Я. Фрейдлін) на авансцену культурно-мистецького життя Одеси вийшли їхні послідовники: Ю. Гомельська, В. Ларчіков, Л. Самодаєва, А. Томльонова, К. Цепколенко, С. Шустов, які на даний момент вже мають своїх випускників (С. Азарова, К. Майденберг-Тодорова, Г. Тихоплав та ін.). Саме з митцями даного покоління, які переосмислили та значно оновили творчі композиторські методи і розширили світоглядні межі, пов'язують розквіт композиторської школи Одеси, яка перетворилася на «першу школу модерної композиції на Півдні України» [116]. В даному випадку поняття «модерна» вживається синонімічно означенням «новітній», «прогресивний», «сучасний» для підкреслення певних якісних змін в одеській школі композиції доби незалежності.

Аналіз камерно-інструментальної творчості одеських композиторів (1991–2014 рр.), проведений на основі вивчення наявного фонду камерно-інструментальних творів, ознайомлення з науковими працями, де згадуються окремі композиції (О. Берегова, О. Веселіна, Г. Завгородня, Л. Зима, І. Єргієв, Т. Омельченко, Р. Розенберг та деякі ін.), а також проведення інтерв'ю і опитувань безпосередньо авторів показує, що майже 93 % камерно-інструментальних творів

зберігаються в особистих архівах митців і лише 7,2 % опубліковано (з них більшість в українському видавництві Асоціації Нова Музика), 18 % – записані на аудіоносіях (переважно, видані за кордоном – Австрія, Німеччина, Швеція) [див.: Додаток А], а отже, ця галузь музичного мистецтва потребує активного долучення до наукового і культурного обігу.

Мистецькі пошуки одеських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть знаходяться у руслі тенденцій існування музичної культури в умовах інформаційного суспільства, що окреслюються ситуацією постмодернізму, яка склалася у світовій практиці в останню третину ХХ століття і на сучасному етапі увійшла в український культурно-мистецький простір і естетику у формі множинності та альтернативності думок, позицій, концепцій, зародившись «в контексті "іншого", "неофіційного", "альтернативного" мистецтва, "андеграунду", молодіжної субкультури і протестних мистецьких рухів, вона набула всіх ознак ситуації "post", але в особливих – пострадянських, постколоніальних, "постсоцреалістичних" – умовах» [57, 334].

Шляхи імплементації постмодерністського світобачення у вітчизняній музичній творчості окреслюються акультураційними та інкультураційними передумовами, що з одного боку, передбачають наявність зовнішніх інонаціональних стимулів та, з іншого, – формування позитивного ґрунту у внутрішньому середовищі України до сприйняття та утвердження естетично-художніх орієнтирів постмодернізму. Відповідно, розвиток композиторської творчості іде по лініях, співзвучних сучасним загальноєвропейським/світовим тенденціям та сповнених національних та регіональних ознак. Перший з окреслених напрямків Б. Сюта характеризує як такий, що «полягає у створенні численних варіантів, парадигматичні моделі яких започатковані у творчості визнаних західноєвропейських композиторів, та використання форм музикування прийнятих на Заході», а другий – «в осучасненні моделей та парадигм, запропонованих національною музичною класикою, або ж орієнтації на парадигми національного музичного фольклору як найпереконливішого виразника національних рис та духу нації» [166, 22].

Серед інкультураційних факторів, які сприяли створенню всіх умов для входження мистецьких течій постіндустріальної доби у пострадянський культурний простір, слід відзначити такі, як перебування української культури у стані перехідності на зламі століть та наявність ментальних особливостей української нації, що обумовлюють схильність до альтернативного погляду на світ і прагнення до вільного діалогу культур.

З розпадом СРСР, Україна разом з колишніми республіками увійшла до перехідного процесу. Кризові явища у різних сферах життя, які супроводжують перехідні періоди на зламах історико-культурних епох, значних геополітичних, соціополітичних змін, сприяють виникненню відчуття неспроможності існування в певній системі відносин (ціннісних, соціальних, владних і т.ін.) і, відповідно, кризових станів суспільно-історичної свідомості. Такі засади постмодерністського світобачення як втрата власного «Я», почуття невизначеності, самотності, увага до кризових, маргінальних станів і ситуацій, несприйняття

авторитетів і канонів, іронічність, пародійність, алегоричність, карнавалізація, ідеї деконструкції та децентралізації, багатоваріантність трактування тощо набувають актуальності і знаходять виявлення у творах українського мистецтва наприкінці ХХ – початку ХХІ століть.

В ідейно-образному змісті композицій сучасних одеських авторів, безумовно, в різній мірі насиченості, можливо, у деяких творах не глобально, але фрагментарно, проте всі вищеперераховані теми відображаються. Наприклад, елементи пародії і карнавалізації простежуються у Скрипковій сонаті № 2 А. Томльонової, інтерес до граничних станів людської свідомості та загострене відчуття трагізму, експресії людського буття відображене у творі тієї ж авторки «Шепоти и крики» (див. приклад 2.1), написаного за мотивами однойменної картини шведського режисера Інгмара Бергмана. Естетика підсвідомого близька творчості К. Цепколенко, яка виходячи із «протиставлення в мистецтві раціональної логіки (чи то форми) та ірраціонального буття» [149], виявляє та кодує підсвідоме, інтуїтивне в звуках музики.

③ *S/M*

**Приклад 2.1. А. Томльонова "Шёпоты и крики" (2012)**

Характеризуючи інкультураційні чинники, звернемось також до типових рис національного менталітету українців, яким «завжди була властива відкритість до світу, розуміння його як плюралістичного багатобарв'я, діалогічність у спілкуванні з природним і людським довкіллям, мрійливість та дух гіперболізації» [10, 30], що на думку О. Берегової, співпадає з окремими позиціями постмодернізму і відповідним типом мислення, де у якості домінуючих положень закладені демократична альтернативність погляду на національну і регіональну строкатість світобудови та вільний діалог з різними типами культур.

Для поліетнічного і полірелігійного середовища Одеси, де міжкультурне спілкування відбувається щоденно на рівні діалогу індивідів, прагнення до відкритого діалогу культур є основою для взаєморозуміння і гармонійного співіснування представників різних етнічних меншин – носіїв слов'янських і неслов'янських типів культур, що утворюють складну та строкату етносферу міста і, тою чи іншою мірою, піддаються процесам етнографічної, культурної, мовної, релігійної асиміляції. Зокрема, й самі одеські композитори мають різні етнічні коріння та тісні родинні

зв'язки з різними націями, наприклад, Л. Самодаєва і Ю. Гомельська народилися в Росії (Уссурійськ та Саратов, відповідно), К. Цепколенко походить з вірменсько-української сім'ї, К. Майденберг-Тодорова – єврейської.

Діалог культур внутрішнього полінаціонального середовища Одеси набуває поглиблення і розширення за рахунок зовнішнього діалогу культур – акультураційного фактору, що одночасно розглядається як процес і результат взаємобміну, взаємовпливу різних культур при повному збереженні первинних оригінальних рис та культурної ідентичності. Міжнародні зв'язки економічного (з часів порто-франко), освітнього та культурно-мистецького характеру завжди були притаманні Одесі як місту зі зручним географічним розташуванням на південно-західних морських кордонах держав Російської імперії, УРСР (ніби вікно у Європу). В пострадянський період, з виходом у глобальний інформаційний і культурний простір, Одеса «традиційно є чи не найвідкритішим культурним центром України, що не потребує допомоги сусідів-посередників для входження у світ» [149] і при цьому зберігає власну унікальність.

Наявність зовнішніх інтернаціональних контактів призводить до збагачення уявлень про мистецькі надбання та імпорту світового досвіду. З розширенням ринку споживання «е-музичної» продукції, одеські митці сьогодення прагнуть актуалізувати свою творчість не тільки на вітчизняних, але й світових теренах, пишуть твори на замовлення іноземних камерно-інструментальних колективів і тому завоюють моделі «імпортовані» із зовнішніх джерел у своєму доробку (переважно, західноєвропейського зразка). Таким чином, пануючий на Заході постмодерний дискурс входить у культурний простір України. Проте цей процес не є одностороннім – у результаті активізації культурного обміну іноземні митці мають змогу долучитися до здобутків української музичної культури, яку за кордоном на початку 90-х років ХХ століття, за свідченням К. Цепколенко, повністю ототожнювали з російською: «у них абсолютно не було уявлення про те, що існує інша школа – українська, яка пов'язана з Європою і, безумовно, з колишнім СРСР. Тоді ми були більш закриті і у нас вибору не було – ми більше йшли на Схід, аніж на Захід» [220].

На стику ХХ – ХХІ століть, після зняття будь-яких обмежень одеські композитори значно розширили своє інформаційне і культурне поле за рахунок участі у численних міжнародних заходах (музичні концерти, фестивалі, конкурси, майстер-класи). Окрім цього, митці беруть участь у програмах, що передбачають довгострокове перебування в інонаціональному середовищі – здобуття другої вищої освіти у музичних академіях Європи (С. Азарова, Ю. Гомельська), реалізація грантів на творчі резиденції та власні проекти (Ю. Гомельська, В. Ларчіков, Л. Самодаєва, А. Томльонова, К. Цепколенко), керування майстернями різних музичних курсів (В. Ларчіков, Л. Самодаєва, К. Цепколенко) та викладання за контрактом у престижних університетах (О. Красотов).

Причетність до мультикультурного кола, що притаманна одеським митцям генетично (як вихідцям з поліетнічного простору Одеси або як вкорінених у нього через приналежність до одеської мистецької школи), та накладання на

цей інкультураційний фактор зовнішніх чинників (посилення процесів акультурації з виходом України на міжнародну арену), призводить до формування інтернаціоналізму мислення композиторів, через долучення до різної освітньої та культурно-мистецької інформації, а також занурення у інонаціональну життєву і творчу атмосферу. В цій точці відбувається злиття інкультураційних та акультураційних проявів і діалог культур стає «найвищою з доступних людській свідомості та творчості в їх єдиноспрямованості формою сенсоположного діалогу» [147, 252], як діалог міжетнічний, міжавторський, міжжанровий, міжстильовий, тобто вільний діалог (полілог) різних епох і світів, поза будь-якими часо-просторовими бар'єрами.

Так, К. Цепколенко «дуже багато присвятила часу, неначе «вбиранню» різних культур <...> ті нові технології, що відкрились для нас, в основному, після проголошення незалежності України, безумовно, вплинули на розширеність діапазону опосередкованого сприйняття різних культур та розширеність менталітету, при цьому залишаються коріння, витoki – це все існує, взаємопроникає» [220]. Здобувши ґрунтовну освіту в Одеській консерваторії по класу фортепіано і композиції та захистивши кандидатську дисертацію під керівництвом Г. Ципіна у Московському педагогічному університеті (1990 р.), композиторка пішла шляхом удосконалення своєї майстерності на майстер-курсах у визнаних європейських центрах сучасної музики (Дармштадт – 1992, 1994 рр.; Байройт – 1993 р.). Саме в цей період творчі методи К. Цепколенко трансформувались: «поступово звільнюючись від академічної пост-шостаковичівської традиції, вона звернулася після особистого дармштадтського досвіду до різноманітних тенденцій нової музики в Європі» [149] і світі. В 1990–2000-х роках композиторка реалізувала багато міжнародних фондівих грантів та стипендій, зокрема, перебуваючи на творчій резиденції у Нью-Йорку (грант Національного фонду мистецтв США, 1996 р.), К. Цепколенко відкрила для себе сферу електроніки та експериментів з аналогово-цифровим звучанням.

Ю. Гомельській можливість познайомитися з британською школою композиції та системою освіти надало здобуття грантів на післядипломне навчання у Гілдохоллській школі музики і драми (під керівництвом Роберта Сакстона, Лондон, 1995–1996 рр.) та докторантури з композиції у Суссекському університеті (1997 р.). Перебуваючи у Великобританії, Ю. Гомельська отримала вільний доступ до новітньої світової музичної літератури, фоно- і відеотеки (чого за її словами, в середині 90-х років в Україні ще не було [217]), збагатила уявлення про прийоми сучасної нотної графіки та опанувала студійні мистецькі технології (саме тут написаний перший твір для флейти і магнітної плівки – «Флейтові версії інверсії»). Паралельно композиторка активно співпрацювала з іноземними колегами та брала участь у конкурсах, ставши лауреатом шести премій з композиції (ім. В. Люгославського та ін.). Два з написаних за період навчання у Лондоні камерно-інструментальних творів, а саме: «Багатель» і «Сентиментальна серенада» були відібрані і видані як обов'язковий матеріал для вступних тестів на виконавські факультети Гілдохоллської школи музики і драми [217]. Творчі здобутки

Ю. Гомельської відзначені й тим, що вона є дійсним членом спілки композиторів Великобританії (Британська академія композиторів і композиторів-піснярів).

Постійним резидентом Гааги є композиторка С. Азарова, яка після закінчення Одеської консерваторії та перебування на міжнародних стипендіях емігрувала до Нідерландів, де у 2007 році здобула ступінь магістра в Амстердамській консерваторії під керівництвом Тео Лювенді (prof. Theo Loevendie). С. Азарова органічно влилася у культурне середовище Нідерландів, проте не забуваючи своє коріння, позиціонує себе як українсько-голандського композитора. Зокрема, з метою розвитку сучасного композиторського і виконавського мистецтва, С. Азарова як художній керівник протягом багатьох років (до 2013 р.) опікувалася міжнародним проектом «Talent-aid International» – організації, що об'єднала талановитих митців зі всього світу, зокрема і одеських.

Останні два роки на творчій роботі за кордоном знаходяться А. Томльонова (Москва) та Л. Самодаєва (Вільєрмоса, Мексика). Так, у Мексиці Л. Самодаєва активно долучилася до діяльності Міжнародного центру мистецтв «Одеса» – об'єднання митців-вихідців з України, які протягом двадцяти років працюють в еміграції над освітніми та культурно-мистецькими акціями, привносячи європейські (українські) музичні традиції у латиноамериканську школу сольного і ансамблевого виконавства та композиції.

Регулярно гастролює за кордоном як композитор і виконавець-ансамбліст В. Ларчіков. Після закінчення Одеської консерваторії (клас композиції – Г. Успенського, клас віолончелі – Е. Сігал) митець продовжив освіту у Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського як асистент-стажист під керівництвом Є. Станковича та удосконалював свою композиторську майстерність у європейських педагогів: М. Стロッパ, Ф. Донатоні (Італія), Р. Плаца, Е. Г. Фламмера (Німеччина), зокрема, пройшов майстер-курс у Дармштадті та став учасником численних фестивалів і конкурсів у майже 30 країнах світу від Монголії до Мексики, від Японії до США. В особистісній площині це мало непересічне значення для професіогенезу В. Ларчікова, досвід якого наразі переймають не тільки студенти Одеської консерваторії, але й студенти і слухачі лекцій і майстер-класів, які композитор провадить в Університеті Цинциннаті (1998 р., США), Школі культури Вісбю та Готландській школі композиторів (2003–2005, 2008 рр., Швеція), Латвійській музичній академії (2006 р.), Єрванській державній консерваторії (2007 р., Вірменія), Міжнародній літній академії ТАТА (2010 р., Литва) та інших закладах освіти і культури світу.

Багатогранність мистецького пошуку характерна і для представників старшого покоління. О. Красотов – один із засновників одеської школи композиції, з класу якого вийшли К. Цепколенко, Ю. Гомельська, Л. Самодаєва (загалом, більш ніж 60 випускників), у заключний період свого творчого шляху (1999–2007 рр.) працював у Китаї на посаді професора композиторського факультету Тяньцзінського музичного університету, ставши, за словами Є. Станковича, «високим авторитетом в китайському культурному середовищі» [102, 57], який виховав багатьох іноземних митців (серед них, Чан Лей – один з провідних сучасних китайських композиторів і викладачів). Багаторічна діяльність

О. Красотова якнайкраще ілюструє процеси міжнародної комунікації, що переростають з площини одностороннього персонального збагачення міжнародним досвідом у вимір діалогу двох абсолютно різних типів культур України і Китаю, в якому зазнає значного збагачення китайська музична культура, адже представники саме української (одеської) школи сприяють вихованню професійних мистецьких кадрів Китаю.

Отримані у діалозі культур знання і враження (досвід попередніх і сучасної епох) композитор як суб'єкт музичної культури інтегрує у власному інтелектуально-креативному середовищі, що в свою чергу відображається у музичній творчості як прямо, так і опосередковано на двох генеральних рівнях – ідейно-образному та стилістичному.

Останній найяскравіше виявляється у використанні фольклору, який міцно увійшов у базис професійної композиторської творчості своєю образністю, метафоричністю, ритмами й інтонаціями. На відміну від одеських авторів 50–80-х років ХХ століття, які охоче працювали з цитатами народної музики, нерідко підкреслюючи етнічну приналежність тем у назвах творів (наприклад, «Веснянка» С. Орфєєва, «Українська фантазія» О. Станка (обидва – для скрипки та фортепіано), «Наигрыш. Протяжная» для 3-х кларнетів І. Асеєва, «Грузинский напев» для валторни та фортепіано Ю. Знатокова, «Башкирский напев» для фагота та фортепіано В. Власова), в останнє двадцятиліття одеські композитори, рідше використовують прямі цитати. Скоріше, прагнуть подати наспівні, ритмічні контури фольклору лише натяком, асоціативно-завуальовано, пропустивши їх через власні відчуття – таким чином виникають варіанти побудови оригінальних народних тем (із частковою заміною інтервалів, ритмічного малюнку) або авторські квазі-фольклорні мотиви.

Так, любов'ю до фольклору (особливо, українського) пронизана вся творчість О. Красотова, що знайшов своє виявлення у творах практично всіх жанрів, зокрема, і камерно-інструментальних, як у досліджуваний період, так і в попередні (наприклад, «Скочна» – рапсодія на єврейські народні теми для кларнета і фортепіано, 1989 р.). У 90-х роках композитор, ще до поїздки у Китай, зацікавився східноазіатським фольклором і створив дві ансамблеві п'єси для фортепіанного дуету на оригінальні теми японських народних пісень – віртуозний концертний твір «Ескіз» (2 ф-но) та варіації на тему колискової з екзотичною назвою «Комоуріта» (2 ф-но у 8 рук). Нещодавно був віднайдений автограф композиції «Триптих-сюїта» для скрипкового ансамблю та фортепіано, яка за нашим припущенням була створена у період перебування О. Красотова у Китаї між 1999–2007 роками. П'єси з триптиха (I – «Smoke Gets in Your Eyes»; II – «Can't Buy my Love»; III – «Moonlight»), написані з використанням джазової стилістики, що виявляється у імпровізаційності, вибагливості мелодики і гармонії та характерних ритмічних візерунках, у органічному злитті зі звуковими комплексами, притаманними авангардній стилістиці О. Красотова.

Досить часто використовує фольклор Ю. Гомельська, яка здебільшого не працює з цитатами, а передає опосередковано ритмо-інтонаційні формули у авторських квазі-фольклорних мотивах. Для камерно-інструментальної творчості Ю. Гомельської характерним є звернення до українських фольклорних джерел.



Наприклад, в яскравих, енергійних п'єсах «Гуцулка-dance» та «Фоніум-Фольк» (див. приклад 2.2) з'являються мотиви і танцювальні ритми українського фольклору. Загалом, підкреслена ритмічна складова музики Ю. Гомельської є візитівкою її індивідуального стилю. Нерідко, в межах однієї п'єси композиторка «міксує» різні ритми та інтонаційні звороти, іноді у парадоксальних сполученнях. Так, навіть у «Гуцулці-dance», окрім власне українських квазі-фольклорних мотивів, є завуальовані натяки на джазовість, а у композиції «Jab-Jazz» (див. приклад 2.3) – навпаки, незважаючи на назву, що відразу налаштовує на сприйняття конкретного музичного стилю, традиційного джазу як регіонального фольклорного жанру афроамериканців немає. Твір написаний на стику авангарду і джазу, що являє собою синтез елементів обох музичних напрямків. У процесі розвитку п'єси, композиторка все більше концентрується на авангардній стилістиці, зберігаючи асоціативні натяки на джазовість за допомогою перкусії, що привносить особливий ритм, драйв.

The image shows a musical score for 'Phonium-Folk' (1995) by Yulia Homel'ska. It is a score for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello) and piano (P-NO). The score is written in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as sf, p, and ff. The piano part includes instructions like 'MUTA IN PIANO', 'ON STRINGS', and 'Ped. SEMPRE'. The string parts have markings like 'FINGERS ON DESK' and 'P'.

**Приклад 2.2. Ю. Гомельська "Phonium-Folk" (1995)**

The image shows a musical score for 'Jab-Jazz' (2008) by Yulia Homel'ska. It is a score for a jazz ensemble including Tbn., Cym., T. Bl., 2 Tom-t., and Pno. The score is written in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as ff and f. The piano part includes instructions like 'BODY'.

**Приклад 2.3. Ю. Гомельська "Jab-Jazz" (2008)**

Останнім часом оригінальними народними мотивами зацікавилась композиторка К. Майденберг-Годорова. У «Стіні плачу» (див. приклад 2.4) – другій

п'єсі Триптиха (створений на майстер-курсах у Міхельштадті, Німеччина [212]), автор вводить цитату єврейської теми, що перегукується з програмним задумом композиції. Цю тему А. Школьнікова називає «темою плачу» та підкреслює імпровізаційність її музичного візерунку, що розгортається у діалозі кларнету і віолончелі [181, 291], проте дослідниця оминає увагою фольклорне коріння ритмо-інтонаційних структур даної теми, яка, особливо у виконанні кларнету, викликає асоціації з єврейськими етнічними мелодіями. Дійсно, К. Майденберг-Тодорова уникає «плакатності» та майстерно «вплітає» у канву твору дещо видозмінену за інтервалікою народну тему, ніби «розчиняючи» інтонаційні звороти фольклору у сучасній музичній стилістиці.

**Приклад 2.4. К. Майденберг-Тодорова Триптих. II. Стіна плачу (2008)**

Поряд з оригінальними фольклорними та авторськими квазі-фольклорними темами, у творчості одеських композиторів зустрічаємо і квазі-архаїчні мотиви, що обумовлено інтересом до незвіданих світів, давніх традицій і міфології, прагненням зануритися у світовідчуття прадавньої доби та передати свої враження у звуковій реальності. Так, мотиви слов'янської культури представлені у композиції Ю. Гомельської «До сонця. Весняний ритуал», де авторка поринає в архаїчні пласти, звертаючись до «образів язичницьких слов'янських обрядів, "смакуючи", в руслі Стравінського, поліритмічні структури, лади і дисонанси, наспіви і вигуки прамузики» [52, 168].

На певному творчому етапі слов'янська міфологія також зацікавила С. Азарову, яка практично ніколи не використовує фольклор або цитати духовно-релігійної музики у своїх творах (незважаючи на близькість до слов'янських богослужбових традицій через багаторічний досвід роботи у церковному хорі). У композиції «Slavic Gods» символіка та образність слов'янської культури доцерковного періоду надихнула композиторку на відображення звукових формул у «духовно-закамуфльованих інтонаціях» [216], які розкривають авторське бачення концепції твору, що лаконічно закодована в епіграфі – останній строфі однойменного вірша Андрія Бондара: «Слов'янські боги лише уві сні забувають про свій войовничий атеїзм, починають вірити у божий промисел, сонячні плями, соціальну справедливість і тихо вмирають від щастя» (див. приклад 2.5). Семантичний

простір композиції С. Азарова моделює завдяки діалогічній взаємодії музичного і поетичного текстів, що створює ефект позачасових паралелей, вибудовування яких продукує нові сенси, наближаючись до тематики сьогодення – кризи атеїстичних тоталітарних режимів на стику ХХ – ХХІ століть.

Приклад 2.5. С. Азарова "Slavic Gods" (2003)

Приклад 2.6. Ю. Гомельська "Крила східного вітру" (2010)

Переважає більшість творів, де композитори образно занурюються у глибші культурні пласти, концептуально ґрунтуються на ідеї наближення, осмислення чи навіть синтезі культур, які є віддаленими у часо-просторових і ментальних вимірах. Зокрема, у творі «Крила східного вітру» (див. приклад 2.6) Ю. Гомельська відображає своє бачення східної культурної традиції та світо-

гляду: «Я не кажу конкретно про персидську, арабську культуру, а передаю саме моє відчуття культури Сходу, східної музики» – коментує авторка [217]. Проте є окремі композиції, де автори подають матеріал у контрасті образно-тематичних сфер (найчастіше двох), задля підкреслення полярності, інакшості різнорідних культурних традицій. Таким чином, у концепції твору первинно закладається ідея не наближення, а протиставлення культур, нерідко у відображенні проблематики Схід–Захід у музичному мистецтві.

Серед таких творів – «Восхождение. Восток–Запад» та «Імпровізація» (обидва для рояля і перкусії, див. приклад 2.7, 2.8) А. Томльонової, де «протиставляється урбаністичний, жорсткий Захід та витончений, медитуючий Схід» [219], причому ідея руху від хаосу до гармонії є наскрізним художнім задумом композицій. Автор не використовує у творах цитат, а передає екзотичні східні мотиви за допомогою прийому стилізації, підсиленого використанням нетрадиційних прийомів чи аксесуарів виконавцями. Наприклад, у «Імпровізації» піаніст кладе олівці на струни роялю, що перекочуючись під час гри, створюють незвичайний звуковий ефект, який немов би імітує звучання ситару – традиційного індійського багатострунного інструменту.

Схожу проблематику, проте спрямовану на відображення дуалізму Сходу і Заходу, підіймає С. Азарова у творі «West–East» (див. приклад 2.9). Дуальність світобудови, що являє собою взаємодію полярних культурних традицій, які то віддаляються, то переплітаються «як два різних світи, які в той же самий час є в чомусь схожими» [216], символічно передається композиторкою у двох контрастних тематичних матеріалах, що не мають яскраво вираженого фольклорного забарвлення. С. Азарова осучаснює традиційне висвітлення даної проблематики, віддаляючись від філософсько-сакральної лінії у вимір сьогодення – візи, кордони, зближення/віддалення світів і людей.

Загалом, проблематика Схід–Захід у мистецтві, що спрямована на відображення їх культурної і світоглядної опозиції або, навпаки, перехрещень є актуальною не тільки як закладена автором концептуальна основа тієї чи іншої композиції, а як реально існуюче генетичне коріння, що несвідомо «проростає» у внутрішній структурі музичного твору незалежно від того, чи використовує композитор оригінальні народні теми або етнічно забарвлені ритмо-інтонаційні квазі-фольклорні формули.

Цю думку найкраще ілюструє фрагмент інтерв'ю з К. Цепколенко, яка коментує питання перетину східно– і західноєвропейських культурних впливів у формуванні індивідуального естетико-стильового та стилістичного базису її композиторської творчості: «Коли я була на різних стипендіях закордоном і коли мої твори там виконувались, то в публікаціях, критиці, завжди з'являлися такі слова, що ментальність моїх творів східна (Схід – це мається на увазі Україна, адже для Європи ми належимо до її східної частини) і не було жодної статті, де б це не відзначалось. Проте в Україні, коли наприкінці ХХ – початку ХХІ століття почали з'являтися статті про мою творчість, наші критики відзначали, що музична мова у К. Цепколенко європейська. Тобто, це дві сторони медалі – в іноземній критиці висвітлюють те, що моя музика вкорінена у нашу менталь-

ність, а у нас – навпаки, робиться акцент на тому, що я неначе наслідую європейську традицію <...>. Проте, в першу чергу, я завжди кажу, що я – український композитор» [220].

**Приклад 2.7. А. Томльонова "Восхождение. Восток-Запад" (2007)**

**Приклад 2.8. А. Томльонова "Імпровізація" (2013)**

Таким чином, наприкінці ХХ – початку ХХІ століття інтернаціоналізація мислення одеських митців у вільному діалозі (полілозі) культур, на поглиблення якого впливають інкультураційні та акультураційні чинники, є потужним джерелом творчості. При безперечній вкоріненості в українську ментальність і культуру, відкритість до діалогу культур (у різних його площинах від інтерперсонального міжетнічного до діалогу культурних традицій різних епох) сприяє мистецькій комунікації, розширенню індивідуального культурно-інформаційного поля, обміну та взаємозбагаченню культур, примноженню і оновленню традицій одеської школи композиції, та, загалом, інтеграції українського мистецтва у світових процес.

The musical score is presented in a standard Western format. It consists of two systems of staves. The first system includes parts for Flute (FL), Clarinet in B (Cl. in B), 2 Bongos, 2 Congas, 3 Tom Toms, Voice, Accordion (Acc.), Piano (Pno.), and Violoncello (Vc.). The second system includes parts for Voice, Accordion (Acc.), Piano (Pno.), and Violoncello (Vc.). The score is marked with dynamics such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The vocal line includes lyrics 'A!' and 'A!'.

*Приклад 2.9. С. Азарова "West-East" (2003)*

### **2.3. Жанрово-стильові параметри камерно-інструментальної композиторської творчості одеських митців**

В хронології стильової еволюції вітчизняної музичної творчості ХХ – початку ХХІ століть постмодернізм став останньою ланкою після модерну й авангарду і був підготований стилістичним «космополітизмом» (вислів Л. Кияновської) музики «шістдесятників» та стильовими вподобаннями наступників, що у 80-х роках окреслилися трьома тенденціями: експериментування в техніці розширеної тональності, продовження традицій нового фольклоризму та орієнтація на використання здобутків європейського авангарду та поставангарду [167].

На сучасному етапі напрацювання митців попередніх поколінь у сфері композиційної техніки набувають подальшого розвитку і поглиблення. Постійно оновлюється спектр музично-виразових засобів, шляхом виявлення безмежних можливостей інструментів в інтонаційній та сонористичній сферах (особливо інструментів струнно-смичкової групи), що призводить до формування новітнього музичного лексикону композиторів (відповідно, і виконавців). Даний факт наштовхує науковців на роздуми про становлення та утвердження «концепції теоретичної нескінченності тембрових ресурсів та звукових можливостей музичного висловлення» [75, 42] та «тримірної моделі музичної світобудови» [67], що лежить в основі нової парадигми сучасного музичного мистецтва.

Уявімо шлях розвитку культури як поступове накопичення нових мовних елементів, пропонує Н. Довгаленко, і тоді стає очевидним, що постмодерн є «підсумковою комбінаторикою досягнутого розмаїття. На генеалогічному дереві стильових розгалужень постмодерн не додає нових варіантів, але виявляється кроною, що обіймає усі існуючі паростки» [37]. Дійсно, множинність стильових і стилістичних сполучень створює ситуацію, коли культура «набуває рис культури-"суміші", втрачаючи свою цілісність і розпадаючись на безліч співіснуючих одна з одною культурно-ціннісних систем» [10, 23]. Проте, уточнімо, співіснуючих не сепаративно, а перетинаючись іноді у парадоксальних сполученнях (суміш різноманітних стилів і технологій у т.зв. змішаній техніці композиції).

Характеризуючи власні творчі позиції та в цілому ситуацію сьогодення, Ю. Гомельська зазначає: «Мені здається, що моя творчість і, в принципі, творчість будь-якого сучасного композитора, все одно в тій чи іншій мірі знаходиться на якомусь перетині, схрещуванні, суміщенні різних і тем, і сюжетів, і жанрів, і стилістики. ХХ століття стільки всього відкрило у сфері музичного мистецтва і не тільки ХХ, а взагалі, останні століття внесли значне багатоманіття різних стилістичних напрямів у музичну культуру. Безумовно, ми – композитори тим чи іншим чином, у тій чи іншій мірі відчуваємо, сприймаємо, крізь себе пропускаємо цей обширний стильовий пласт <...>, вбираючи та по-своєму транслюючи все те, що вже існувало раніше. <...> Сьогодні будь-який композитор комбінує, синтезує, мікшує різноманітні, різноспрямовані авангардні, поставангардні, будь-які сучасні техніко-композиційні методи, об'єднуючи їх з традиціями, з традиційними системами музичного мислення. Цей синтез, поєднання, сполучення –

шлях до універсальності, це те, що може бути "донесено" до слухача і може бути зрозумілим йому» [217].

Ми дозволили собі включити таку велику за обсягом цитату з інтерв'ю Ю. Гомельської тому, що вона якнайкраще ілюструє генеральну лінію композиторського мислення представників одеської школи – прагнення до синергізму традицій і новаторства – специфічного типу взаємодії «старих» і «нових» ідей, стильових, жанрових, мовних, формотворчих та ін. систем, що в сумі дає ефект взаємного підсилення і призводить до потужного викиду творчої енергії нової якості. Відповідно, композитори Одеси, не орієнтовані на деструкцію, розрив з канонами і традиціями попередніх епох, пропагують не відкидання, а навпаки, затвердження академічних традицій та їх оновлення на сучасному витку. Особливо підкреслюється думка про важливість зв'язку новітніх технологій з традиціями, адже у відриві від останніх практично неможливо створити якісний мистецький «продукт» – зрілий і художньо вартісний твір, який буде на інтелектуальному і емоційно-енергетичному рівні адекватно сприйматися реципієнтом.

Така конструктивна позиція сучасних одеських митців впливає на обережність у ставленні до оцінок власних творчих засад. Незважаючи на те, що нерідко мистецька критика «автоматично» долучає до когорти постмодерністів усіх композиторів, працюючих у руслі «нової» музики, одеські митці лише частково відносять себе до постмодерністів (Ю. Гомельська, А. Томльонова, К. Цепколенко [217; 219; 220]) чи вважають себе композиторами сучасної академічної/класичної музики (С. Азарова, К. Майденберг-Тодорова [216; 218]) або, навіть, категорично заперечують проти інтерпретації музикознавцями свого доробку в руслі постмодернізму, як, наприклад, В. Ларчіков, що позиціонує свою творчість «у річищі естетико-стилістичного концепту "нового синтезу" й "нової сакральності"» [103, 34] («новий синтез» – термін М. Лобанової). Окрему групу становлять композитори, творчі методи яких можна окреслити як помірковано нові (з елементами полістилістики, алеаторики, сонористики, атональності, модальності тощо). Переважно це митці старшої генерації, які виховали нинішнє покоління одеських композиторів і в своїх творах передбачили і проклали шлях майбутнім новаціям. Серед них – митці, основний період творчості яких припав на 70–80-ті роки ХХ століття: І. Асеев (1921–1996 рр.), Ю. Знатоков (1926–1998 рр.), О. Красотов (1936–2007 рр.), Т. Сидоренко-Малюкова (1919–2005 рр.), О. Ровенко (1942–2005 рр.), Я. Фрейдлін (1944 р.).

Процес перетину традицій і новаторства в камерно-інструментальній творчості сучасних одеських композиторів яскраво простежується як на стильовому, так і жанровому рівні. Загалом, в останнє двадцятиріччя спостерігаємо дві лінії: з одного боку, відродження чи оновлення історично складених жанрів камерно-інструментальної музики з позицій сучасної стилістики, а з іншого – інтерес до жанрових нововведень, привнесення у музичний обіг т.зв. вільно-варіантних жанрів.

Перша лінія представлена у творчості одеських митців композиціями для традиційних ансамблевих складів (наприклад, фортепіанне тріо, струнний квартет). Спостерігається тенденція посилення уваги до монотембрових ансамблів,



що окреслені (спираємось на класифікацію системи ансамблевих жанрів І. Польської [127, 424–435]) константними – фортепіанний, скрипковий, віолончельний дуети (наприклад, «Антифони» О. Красотова), константно-варіантними – квартет кларнетів («Festina Lente» С. Азарової), релятивними – флейтовий дует («Дуель-Дует» № 8 К. Цепколенко) та релятивно-константними жанрами – альтовий дует («Метаморфози 1» Л. Самодаєвої та ін. [див.: Додаток А]).

Зокрема, жанр віолончельного дуету, що пройшов більш ніж чотирьохсотлітній період своєї еволюції в європейській музичній традиції [див.: 164], до середини 90-х років ХХ століття не був представлений у творчості українських композиторів (принаймні, на даний момент факти існування таких творів невідомі вітчизняному музикознавству). Ідея та реалізація створення першого національного зразка жанру віолончельного дуету, що належить одеському композитору і віолончелісту В. Ларчікову («Inter Lacrimas et Luctum»), стала першоімпульсом для розвитку жанру в українській музиці і спонукала вітчизняних митців (В. Сильвестров, В. Рунчак, В. Польова, А. Загайкевич, Л. Юріна, О. Щетинський, С. Зажитько, С. Луньов, А. Хазова та ін.) до написання більш ніж 20-ти композицій, відомих автору на даний момент та введених у виконавський репертуар. Музикознавчий аналіз деяких з цих п'єс, проведений О. Веселіною та А. Загайкевич (авторів, які є одночасно музикознавцями-теоретиками і музикантами-практиками [23; 47; 193]), виявляє їх високий художній рівень, що дозволяє визначити сьогоднішній статус української композиторської школи в жанрі віолончельного дуету, на думку О. Веселіної, як провідний у світі поряд зі шведською та чеською композиторськими школами.

Одеську композиторську школу у жанрі віолончельного дуету, окрім В. Ларчікова, презентують О. Красотов, К. Цепколенко, Л. Самодаєва та С. Азарова. Відповідно до творчого портрету кожного з авторів п'єси для двох віолончелей демонструють різноплановість естетико-стильових основ, принципів формотворення та поєднання елементів музичної мови. В доробку одеських митців знаходимо атональну, за характером алюзійно-ностальгічну композицію Л. Самодаєвої «Забуті танці І», де авторка створює «ірреальний багаторівневий поле-простір танцю, нео-імпресіоністичну картину "стану-настрою танцю в мареві"» [23, 136], музично-філософське есе з мікротоновою альтерацією «Фуекі-Рюко. Хайку І.» В. Ларчікова, натхненне японською поетикою, та блискучу композицію в авторській інструментовці для двох віолончелей К. Цепколенко «Дуель-Дует № 2».

В процесі становлення жанру одеські композитори не обмежилися створенням монотембрових дуетних композицій і розширили діапазон виразності віолончельного дуету шляхом написання творів для віолончелі та віоли да гамба, що дало можливість відродження і введення в сучасну композиторську практику даного старовинного інструмента. Ансамблеве поєднання споріднених, близьких за діапазоном і розміром, але різних за тембральним забарвленням звучання інструментів створює незвичайний художній ефект – зіставлення або протиставлення тембрів, що відповідно до авторського задуму використовується як один із засобів розвитку драматургічної лінії композиції. На разі твір В. Ларчікова «Тиха музика пам'яті Альфреда Шнітке» та друга п'єса з диптиху

Л. Самодаєвої «Забуті танці II» залишаються єдиними зразками дуету віолончелі та віоли да гамба в українській музиці та доповнюють нечисельний перелік сучасних творів для віоли да гамба, відомих у світових мистецьких колах.

Прагнення вивести віолончельний дует за межі суто камерної сцени надихнуло одеських композиторів на відродження жанрів дуету віолончелей з органом та концерту для двох віолончелей соло з камерним оркестром, що також є прикладом запозичення жанрової палітри, сформованої в європейській музиці (Б. Марчелло, Г. Ф. Гендель, А. Вівальді, М. Коретт). У 1996 році О. Красотов на основі звернення до віолончельних сюїт Й. С. Баха першим в українській музиці створив оркестровий твір для солюючого віолончельного дуету і камерного оркестру «Concertino Grosso» у п'яти частинах. Згодом доробок одеської композиторської школи поповнився твором В. Ларчікова на біблійну тематику «Містерія II. Пречесний і животворящий Хресте Господень», що на даний момент в українській музиці є єдиним зразком ансамблевого складу двох віолончелей та органу [див.: 72].

Звертаючись до другої загальної лінії камерно-інструментальної творчості одеських композиторів, відзначимо, що введення в музичну практику нових сполучень інструментів в ансамблі, які утворюють нові вільно-варіантні жанри, реалізується за двома напрямками: перший з яких полягає у створенні композицій для нетипових монотембрових складів, наприклад для 5 гітар, 5 віолончелей (С. Азарова), 3 віолончелей, 8 віолончелей (Л. Самодаєва), 3 контрабасів (К. Цепколенко), 4 контрабасів (А. Томльонова) [див.: Додаток А]. Другий напрям, представлений композиціями змішаного складу, де використовуються нетрадиційні для класичних камерно-інструментальних складів інструменти – народні, екзотичні, джазові, електромозичні тощо. Подібні творчі експерименти є унікальними та інноваційними за своїм значенням з точки зору відкриття подальших перспектив українського камерно-інструментального мистецтва у самостійних пошуках шляхів становлення та оновлення жанрів камерно-інструментальної музики та введення у сучасну сценічну практику нетрадиційних інструментів.

Так, в останнє двадцятиліття активно інтегрується у інструментальний простір камерної музики баян. Значна кількість написаних українськими композиторами (примітно, що і тими, які не є баяністами за виконавським профілем) творів для ансамблю академічних інструментів і баяну свідчить, на думку І. Єргієва [42], про виникнення нового різновиду камерно-інструментальних жанрів – «камерно-баянного» та утвердження його статусу в царині сучасної академічної музики. У доробку одеських композиторів знаходимо твори для дуєтів: скрипки і баяну (Ю. Гомельська, В. Ларчіков, К. Майденберг-Тодорова, Л. Самодаєва, К. Цепколенко), баяну та фортепіано (Ю. Гомельська, К. Майденберг-Тодорова, А. Томльонова), баяну і кларнета (Л. Самодаєва, див. приклад 2.10), баяну і фугота (А. Томльонова), баяну і віолончелі (К. Цепколенко, див. приклад 2.11) та у інших складах від тріо до октету [див.: Додаток А]. Цікавими є приклади введення української бандури у камерно-інструментальні ансамблі, зокрема, Ю. Гомельська у творі «ДіаДема» № 3 (див. приклад 2.12) поєднує бандуру і баян, що представлений як суто інструментальний дует. Спів бандуристки авто-

ром використовується у цьому творі лише один раз, як колористичний прийом, що несподівано з'являється у кульмінаційному фрагменті композиції.

1. **Formulas**  
for clarinet and accordion

L. Samodayeva.  
VII-VIII-2001

Cl. in B

Acc.

Tempo ad lib.

(1)

$\Gamma \approx 168$

p

m.d.

f

vibr.

(accel.)

cresc.

Приклад 2.10. Л. Самодаєва "Формули" (2002)

Duel - Duo v. 11  
for accordion and cello

dedicated Eleonora Mos  
and Nicolas Alstää

Allegretto  $\text{♩} = 98$

Acc.

Cello

f

p

mp

pizz.

Allegretto  $\text{♩} = 98$

(1) Pochato allegretto

Приклад 2.11. К. Ценколенко "Дуель-Дует" № 11 (2005)

**Приклад 2.12. Ю. Гомельська "ДіаДема" № 3 (2010)**

Окрім українських і російських народних інструментів, у камерно-інструментальних творах одеських митців знаходимо приклади використання екзотичних для вітчизняного музичного простору етнічних інструментів народів світу, зокрема, литовських канклеса і бірбіне (К. Майденберг-Тодорова «A TRE»), мексиканської маримби (К. Цепколенко «Блукання в просторі трикутника», О. Красотов «Ритмотекстури»), вірменських кануна та дудука (С. Азарова «On Tuesdays»).

Іntenсивно вводиться у камерно-інструментальні твори один з основних інструментів джазової та естрадної музики – саксофон (усіх різновидів: sax. s / a / t / bar / bass) у композиціях Ю. Гомельської («Saxonome. Apologia», «AtomAnatomy»), Л. Самодаєвої («9 interludes for 9 performers», «Konzertstück», див. приклад 2.13), К. Цепколенко («Як нитка увірветься годі їй зібрати всі перли знов», «І вітер живе») та багатьох інших.

Спостерігається інтерес до типово оркестрових інструментів, що достатньо рідко використовувались у камерно-інструментальній музиці, таких як: англійський ріжок (В. Ларчіков «Серенада золотої осені»), челеста і арфа (Л. Самодаєва «Once upon a time»), арфа (А. Томльонова «Гуман. Одеса»). Зокрема, поступово відроджуються старовинні інструменти, які практично вийшли з ужитку: басетгорн (С. Азарова «Funk Island»), скляна гармоніка (В. Ларчіков «De profundis clamavi»), віола да гамба (В. Ларчіков, Л. Самодаєва). Окремо відзначимо непоодинокі випадки використання органу у камерно-інструментальних ансамблях у досить несподіваних поєднаннях з трубою, перкусією («Дуель-Дует» № 3 та № 10 К. Цепколенко), саксофоном («Meta-duo», «L'illusion», «Trois dans la ville» Л. Самодаєвої) та іншими інструментами [див.: Додаток А].

Поряд з тенденцією введення в склади камерно-інструментальних ансамблів нетрадиційного інструментарію спостерігається тенденція нетипового використання традиційних інструментів та різноманітних додаткових аксесуарів. Зокрема, поширення набув прийом гри інструменталістом на основному та додатковому

інструменті з іншої групи (наприклад, до фортепіанної партії включаються моменти гри піаніста на перкусії) або вводиться почергова заміна виконавцем декількох різновидів одного інструменту (наприклад, флейта – альтова флейта – флейта piccolo).

A Daniel Hientzy  
Konzertstück pour Sax' contre-basse  
et ensemble L. Samodaieva

1. *ad lib.*  $\Gamma \approx 104$   $\Gamma \approx 132$   $\Gamma \approx 104$

Sax. contrebasse  
guitare electr.  
sax. sopr.  
sax. tenor  
tromp. (B)  
tr-ne  
casse claire  
3 cymb. susp.  
3 t-toms  
guit. el.  
sax. c-b.  
3 cymb. susp.  
3 t-toms  
guit. el.  
guitare-basse electr.  
Hammond organ  
3 cymb. susp.  
3 t-toms  
guitare electr.  
guitare-basse electr.

*severo*  
*con asistatione, molto rubato*  
*to last*

$\Gamma \approx 132$   $\Gamma \approx 104$   $\Gamma \approx 132$   $\Gamma \approx 104-108$

the system of pauses: ' " V V V O P

Приклад 2.13. Л. Самодаєва "Konzertstück" (2012)

Серед таких творів – альтова соната А. Томльонової (див. приклад 2.14), де наприкінці твору піаніст встає із-за роялю і виходить на авансцену з лінійними дзвіночками, звучання яких символізує те, що все вже пішло і залишився тільки передзвін, поступово зникаючий у тиші. У віолончельній та скрипковій № 2 сонатах Л. Самодаєвої інструменталісти паралельно задіюють перкусію як додатковий інструмент, а в нонеті «On the ground and in Heaven» цього ж автора флейтист і кларнетист у процесі гри використовують певні різновиди свого інструменту (fl. muta in picc., alto, basso; cl. muta in picc., basso). Подібні прийоми часто зустрічаємо у камерно-інструментальних творах К. Цепколенко (зокрема, практично у всіх перформансах), наприклад, у тріо «Двері навстіж» кларнетист не тільки змінює інструмент на бас-кларнет, але й грає на малих ударних



**Приклад 2.14. А. Томльонова Соната для альту і фортепіано (2005)**

Введення нетрадиційних аксесуарів (що, відповідно, потребує і специфічних прийомів їх використання) у камерно-інструментальні твори обумовлюється бажанням пошуків нових ефектів, здатних розширити сонористичний звуковий простір композицій та привернути увагу слухачів. Як правило, задіюються музичні аксесуари інших інструментів, наприклад, твір «Deo Volentum» А. Томльонової (версія для фортепіанного квінтету) починається з «glissando рояля – колотушкою від литавр по нижньому регістру струн вверх, яке переходять спадаючі грони незвичайних звукових комплексів» [52, 164]. Залучаються також і аксесуари позамузичного походження, розмаїття яких не дозволяє здійснити внутрішню систематизацію (це можуть бути папір, олівці, будь-які дерев'яні та металеві предмети, навіть виделки), що застосовуються як засоби звуковидобування (звукові, перкусійні, шумові ефекти) по струнах і окремих частинах корпусу інструменту. Окрім використання аксесуарів доволі розповсюдженими є прийоми стукоту ногою, поклацування пальцями, плескання в долоні або по струнах, корпусу (наприклад, у «Punktum» К. Майденберг-Тодорової, див. приклад 2.15).

На тлі значного науково-технічного прогресу, доступності технічних засобів та розповсюдження новітніх форм комунікації використання електромюзичного інструментарію та мистецьких технологій в композиторській творчості є однією з прикметних ознак сучасної доби. Електромюзичні інструменти, засоби звукозапису та перетворення звуку (обробка фільтрами, варіації швидкості

та інші ефекти стосовно запису акустичних, електромюзичних інструментів або природних шумів та звуків «конкретної» музики), мультимедіа (поєднання текстової, аудіальної, графічної інформації), а також засоби трансформації звучання інструментів у режимі он-лайн, безпосередньо під час виконання твору (мікрофон, ринг-модулятор, MIDI) активно використовують у своїй професійній діяльності такі одеські композитори, як С. Шустов (захистив дисертацію на тему електронної музики [184], працював звукорежисером за контрактом в Україні, Німеччині, Італії, на Кіпрі), О. Сурових (з 2007 року – звукорежисер Одеської обласної філармонії), Г. Тихоплав (працює в студії над аранжуванням саундтреків).

### Приклад 2.15 К. Майденберг-Тодорова "Punktum" (2012)

Проте, саме у камерно-інструментальній творчості залучення електромюзичних інструментів та мистецьких технологій не становить першочергових інтересів одеських композиторів, як і «абсолютна більшість програмістів теж не бачать можливості повороту у розвитку комп'ютерних систем від периферії музичної культури, від протилежних полюсів елітарної комп'ютерної та поп-, а також рок-музики до її центру з неперехідними художніми цінностями» [136]. Переважно, ці засоби увійшли в арсенал виразності камерно-інструментальних композицій на рівні окремих експериментів у безмежній сфері електроніки – апробації нових технічних можливостей, прийомів «конструювання» твору, пошуку цікавих тембрів.

Серед найбільш характерних прикладів – твори Л. Самодаєвої, яка майстерно використовує електромюзичні інструменти як у синтезі з акустичними (наприклад, у «Квазі-квартеті № 2» для кларнету, альту, фортепіано і синтезатора), так і самостійно («Sky way of cello» для електронних віолончелі та фортепіано). Композиторка С. Азарова має досвід поєднання аудіо-запису і «живого» звучання інструментів, включаючи до партитури децимету «Sounds from the Yellow Planet» (див. приклад 2.16) саундтрек віртуоза горлового співу Ніколая Ооржака, задля розширення тембрального, колористичного спектру звукового потоку.

Експерименти з саундтреками іншого типу, так званої «live electronics» («живої електроніки»), знаходимо у музичному доробку Ю. Гомельської. У творі «Заклик самотньої жар-птиці або Добре діджитована бандура» авторка першою в Україні (і, напевно, у світі також) поєднує звучання акустичної бандури із електронікою. У сценічній практиці композиція може виконуватись у двох варіантах: «наживо» (коли є технічна можливість зібрати на сцені міні-студію і працювати з підготовленими файлами-семплами) або з фіксованим записом електроніки (тобто, за мінімальних технічних можливостей, наявних у будь-якому залі). У першому випадку, виконавське втілення композиції можливе тільки у разі взаємодії двох виконавців – бандуриста та спеціаліста мистецьких технологій і, очевидно, що в жанровому сенсі це є дует. У другому випадку, ми схильні визначати жанр твору як соло бандури із записом електроніки, хоча варто відзначити точку зору Ю. Гомельської, яка вважає, що це своєрідний, нетрадиційний варіант дуету: «інструменталіст, безумовно, повинен працювати в контексті і тій вказаній заданості, яку окреслив у партитурі композитор, та слухати, взаємодіяти із живою електронікою, проте уже в записі. Все одно це дует», – коментує авторка [217].

The image shows a musical score for the piece "Sounds from the Yellow Planet" (2006) by S. Azarova. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: B Cl. (Bass Clarinet), Tuba, 2 Bongos, 2 Congas, 3 Tom Toms, Vla. (Viola), Vc. (Violin), and Cb. (Cello). A section of the score is marked as "TAPE" with a box containing the number "10" and a thick black bar above the staves. The score includes various musical notations, including dynamics like "f" (forte) and "mf" (mezzo-forte), and articulation marks like ">".

**Приклад 2.16. С. Азарова "Sounds from the Yellow Planet" (2006)**

Найбільш розповсюдженими є експерименти з мультимедійними технологіями, а саме сполучення камерно-інструментальної музики з відео-рядом (т.зв. «аудіовізуальний синтез»), що додає мобільності жанру у потрійному ва-



ріанті можливостей його оприлюднення як: «живе» виконання музики із демонстрацією відеоряду, самостійний твір без відеоряду, прослуховування у аудіовідеозаписі. Наприклад, скрипкова соната № 2 А. Томльонової звучить на фоні відео скульптурних робіт, знятого в майстерні О. Токарева. Таке рішення у відеооформленні сонати є символічним для авторки: «Форма для мене є пріоритетною і традиційною, але в рамках традиційної форми я дозволяю собі деякі відхилення, якщо цього потребує задум» [219]. Ще один приклад з творчості А. Томльонової – «Шепоты и крики» для баяна і фортепіано, в основу відеоряду до якого лягли змонтовані фрагменти з однойменного бергманівського фільму. Також згадаємо музику Л. Самодаєвої до кіноп'єси «Мій Гоголь», де відеоряд (на відміну від попередніх аматорських зразків) є результатом професійної роботи режисера В. Яковенко.

Взаємодію академічного і сучасного підходів у створенні композицій можна прослідкувати не тільки на жанрово-стильовому, але й на змістовному рівні. Наприклад, характерним для камерно-інструментальної музики одеських композиторів є використання програмності у її традиційній (асоціативний зв'язок з творами літературного, візуального мистецтва або явищами дійсності, що супроводжується словесною вказівкою в музичному тексті на джерело) та нетрадиційній формі (введення озвучуваних вербальних рядів, театральності, драматургійності, сценарності у нетеатральні за природою жанри).

Як і в попередні епохи «культура доби постмодерну виявляє <...> особливу увагу до одного з феноменів і сутнісних характеристик людського буття – слова» [10, 27], тому найчастіше, програмними джерелами камерно-інструментальних п'єс виступають артефакти вербальної культури – літературні твори, зміст яких може відобразитися як прямо, так і опосередковано (конкретна програмність, програмні назви, епіграфи, авторські ремарки тощо). Так, літературна обдарованість є однією зі сторін творчого портрету А. Томльонової (нею написана поетична збірка «Семь нот в тишине», вокальний цикл «Настроение» на власні вірші російською мовою). У камерно-інструментальній музиці композиторка тяжіє до контурного моделювання загальної концепції творів, прагнучи не нав'язати, а дати поштовх виконавцю й слухачу до самостійного мислення, уяви, відчуття. Використаний А. Томльоновою епіграф до третьої частини Сонати № 2 для скрипки і фортепіано (до речі, єдиний на даний момент випадок введення епіграфів в її камерно-інструментальній творчості) зі сцени аду «Божественної комедії» Данте Аліґ'єрі: «А бес Харон взывает стаю грешных, вращая взор как уголья в золе и гонит их, и бьет веслом неспешных» розкриває концепцію сонати, яка автором «мислиться як посттрагічне» [226] – кожному з нас пропонується божественне наближення, але через гріховність, неусвідомлення свого призначення (людина як образ Божий на землі) у фіналі вибрано інший шлях – людина відвертається від благодаті Божої і падає у вічну безодню.

Традиційними програмними першоімпульсами створення композицій можуть виступати й артефакти невербальної культури – твори образотворчих та необразотворчих видів пластичних мистецтв (живопис, графіка, скульптура,

архітектура, декоративне мистецтво), враження від яких відбиваються опосередковано за допомогою музичних засобів виразності у творах одеських композиторів, де мінімальна програма закладена у назві композиції, наприклад: «Апостоли Петро та Павло. Три етюди на картину Ель Греко» Л. Самодаєвої, «Крізь кристали готичної мозаїки» Ю. Гомельської, «Блики витража» Г. Тихоплав, «Стіна плачу» з триптиху К. Майденберг-Годорової.

Тяжіння до «згортання» програми до мінімальної у лаконічні, емні назви є типовим прийомом, що має на меті занурити слухача у конкретно окреслене автором поле образів. Проте на сучасному етапі спостерігається тенденція до використання специфічних смислових назв, що містять багатомірні завуальовані сенси, право пошуку і домислення яких надається слухачеві. Наприклад, паратекстуальність семантичного простору композиції С. Азарової «У крижаній самотності» стимулює на віднайдення нових сенсів: «як не парадоксально, так названа не сольна п'еса (що відповідало б формальній логіці), але дуєт. Самітність удвох, у відриві від зовнішнього світу (взаємовідносини партій між собою безконфліктні)? Самітність митця й роздвоєння його свідомості в оточенні байдужої до нього дійсності?» [164, 137]. Закладена автором неоднозначність назви твору у співвідношенні з музичним текстом провокує множинність смислових асоціацій, коли виконавець і слухач дешифрують ці значення, кожен по-своєму уявно вибудовуючи концептуальний простір художнього твору і, таким чином, щоразу виступаючи співучасниками створення композиції, – це є свідомою позицією автора.

Використання смислових, символічних двозначних, навіть, трьохзначних назв є характерною рисою творчості Ю. Гомельської (зокрема, із 42-х камерно-інструментальних творів, написаних нею на даний момент, лише одного разу у ранній період творчості зустрічаємо жанрову назву – Соната для скрипки і фортепіано, 1987 р.), що можна проілюструвати на прикладі своєрідного циклу композицій для дуєтів флейта–фортепіано, скрипка–віолончель, бандура–баян, баян–фортепіано, об'єднаних спільною назвою «ДіаДема» (див. приклади 2.17, 2.18, 2.19), в яку автор закладає три сенси. По-перше, діадема – це жіноча краса, по-друге, Діа – це два, двоє, Демо – від англ. «demonstration», тобто «демонстрація двох» або «демонстрація дуєту», а по-третє – дихотомія Діа і Демо мислиться як дуалістичне протиставлення дня і ночі, світла і п'їтьми, святого і грішного тощо [217]. Зважаючи на смислову «завантаженість» оригінальних назв, у які авторка закодує основну ідею композицій, у камерно-інструментальній музиці Ю. Гомельська ніколи не використовує епіграфи, ремарки, будь-які інші словесні доповнення, вважаючи, що додатковий смисловий ряд занадто переобтяжить сприйняття твору.

На відміну від попередніх прикладів, де синтез музики та інших видів мистецтв (літератури, живопису тощо) у програмних основах композицій відбувається на ідейно-образному рівні і, як правило, не передбачає спеціального оприлюднення програми, на сучасному етапі поширення набувають нові форми і прийоми розкриття програмності, що призводить до виникнення інструментального театру. Ці форми принципово відрізняються від своїх традиційних аналогів тим, що вводяться як частина композиції, яка потребує

обов'язкової сценічної інтерпретації – в результаті відбувається реальне об'єднання різних мистецтв у новий синтетичний вид.

Julia Gornelskaja

**DIADEM**

№ 92  
CON BRIO

Violin  
Cello

Приклад 2.17. Ю. Гомельська "ДіаДема" (2003)

35

Fl.

Pno.

*ff*

X 2 times

X 7-8 times

*accelerando*

*ritenuto*

8<sup>va</sup>

Приклад 2.18. Ю. Гомельська "ДіаДема" № 2 (2003)

22

En.

Pno.

*mf*

*mf*

Приклад 2.19. Ю. Гомельська "DiaDem-Vival-Di" (2013)

Наприклад, композитори нерідко використовують прийом введення у музичний твір вербальних рядів: співу, наспівування, декламації тексту, шепоту, крику у виконанні інструменталістів задля вирішення конкретних завдань, обумовлених розвитком логіки композиції. Ми виділили вербальні ряди двох типів, перший з

яких безпосередньо пов'язаний з розкриттям програми композиції, а другий – передбачає використання тембру голосу людини як додаткового сильнодіючого прийому. Останній тип вербальних рядів прямо не пов'язаний з розкриттям програмності, проте, зважаючи на часте поєднання обидвох типів вербальних рядів в одній композиції, ми його також розглядаємо.

Застосування вербальних рядів першого типу знаходимо у творі С. Азарової «Asiopo» (див. приклад 2.20), де на виконуваний музичний текст накладаються розмовні репліки інструменталістів, кожен з яких має свою «роль» (індивідуальний тембр голосу виконавця, особливості вимови тексту), що, за словами композиторки, допомагає їй досягти не тільки потрібного емоційного ряду/емоційної візії, але й вибудувати сюжетну лінію, вести слухача в окресленому авторським задумом напрямі [216]. Л. Самодаєва включає поетичні ряди – вірші В. Хлебнікова та І. Потоцького у камерно-інструментальні твори «Рондо у стилі Велимира» та «Строфи» для дуєтів скрипки/читця – баяна/читця та скрипки/читця – фортепіано/читця, відповідно. Поетичний текст промовляється виконавцями одночасно із звучанням музики, таким чином відбувається внутрішнє перевтілення музикантів, які, неначе приміряючи акторські маски, розкривають омузичнено-поетичні почуття, думки, образи-символи. У «Рондо» в якості «рефрену виступає речитатив: "Ногу на ногу заложив, Велимир сидит...". В цьому експериментальному, глибокому у філософському підтексті творі інструментальна діалогічність доповнюється вокально-речитативною – на футуристичні вірші В. Хлебнікова, де першочергове значення надається не конкретиці сенсу того чи іншого слова або речення, а фонемічності звучання окремих складів» [42, 112].

The image shows a musical score for the piece "Asiopo" by S. Azarova. The score is for a chamber ensemble and includes the following parts: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Percussion (T-tam, 2 Bongs, 2 Congs, 3 T-toms), Piano (Pno.), and Violoncello (Vc.). The score is marked with a tempo of "Amoroso" and a metronome marking of ♩ = 96. The music is in 4/4 time. The score is divided into measures, with measure 43 marked at the beginning. The percussion parts are marked with "brush" and "pp". The piano part is marked with "ff". The cello part is marked with "ff". The score is marked with a box containing the number "6" in the top right corner.

Приклад 2.20. С. Азарова "Asiopo" (2004)

Вербальні ряди другого типу (непов'язані з розкриттям конкретної програми) зустрічаються у камерно-інструментальній музиці, наприклад, у творах Ю. Гомельської, яка часто використовує голос людини саме як тембр, фарбу, що додає барвистості, або навіть як інструмент, партія якого органічно вплітається у партитуру твору. У визначені автором моменти у п'єсах «Гуцулка-дэнсе» та «Тріумф адреналіну» включаються вигуки перкусіоністів задля створення ефекту несподіванки, що значно підвищує емоційно-енергетичний тонус композицій у кульмінаційних точках. У квінтеті «Фоніум-Фольк», навпаки, є декілька хвиль наростання напруги, що створюються фактурними і динамічними засобами. В певний момент до цієї хвилі, спочатку майже непомітно, підключаються голоси виконавців, коли піаніст починає наспівувати короткий квазі-фольклорний український мотив, який поступово підхоплюють, повторюють й інші учасники ансамблю, таким чином голоси інструменталістів створюють ефект неначе вербальної поліфонії і зливаються з музичними партіями, утворюючи цілісний багатопарний пласт тексту.

Одночасне виконання музичного і вербального тексту може становити технічні складнощі перед інструменталістами і потребує, окрім первинних вокальних/ораторських навичок, відповідної акторської пластичності і гнучкості. Наприклад, «Аум-квінтет» (для саксофона-тенора, фортепіано, скрипки, віолончелі та вокалу без слів) К. Цепколенко писала як камерно-інструментальний твір у квінтетному складі, де партію голосу виконує піаніст/піаністка. Історія створення композиції виросла з ідеї, в основі якої покладена теорія філолога Н. Марра, яка ґрунтується на виокремленні чотирьох звукових сполучень – прадавніх слів, що закладені в основі санскриту та інших старовинних мов. Ці слова проходять по всій партитурі «Аум-квінкету» – спочатку окремі звуки, потім склади і т.д., ілюструючи шлях еволюції мови: «За ідеєю, музика вже була, музика існувала у космосі завжди, а мова зароджувалась», – так описує концепцію твору авторка [220]. Прем'єра композиції у виконанні одеського ансамблю «Фрески» відбулася квінтетним складом, де партію голосу виконувала піаністка Т. Кравченко. Проте з подальших репетицій стало очевидним, що контраст інтонаційних сфер вокальної (хоча і без слів) та інструментальної партій створює значні складнощі для піаніста і вже ансамбль «Київська камерата» запросив для виконання партії голосу О. Войнаровську. Таким чином, в процесі сценічної практики відбулася трансформація твору з камерно-інструментального у камерно-вокальний та виник, за спостереженням Р. Розенберг, «новий жанр вокально-інструментального театру» [137].

Поєднання нетипових варіантів синтезу музики і слова, музики й акторської гри, музики і хореографії, атрадиційне використання музичних інструментів та різноманітних аксесуарів створює незвичайні ефекти, підкреслює чуттєво-емоційну ауру та образний зміст творів і виводить жанри з виключно музичної сфери, утворюючи нову, музично-видовищну, театралізовану форму їх функціонування. Поняття «театральності» у нетеатральних за природою жанрах, до яких належать жанри камерно-інструментальної музики, використовується умовно: «мається на увазі один із можливих проявів позамузичного начала, вільного від прямого і неод-

мінного зв'язку із театральними жанрами, сценою і народженого під впливом видовищних художніх форм, естетики видовища і режисерської творчості» [137] в їхніх характерних для мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століть проявах.

Прийоми театралізації в камерно-інструментальних творах можуть використовуватись як частково, так і тотально, в останньому випадку музична композиція перетворюється на перформанс – форму сучасного музичного мистецтва із запланованою сценарною дією, що відображає сучасну тенденцію взаємовпливу та взаємопроникнення мистецтв і дозволяє композитору різносторонньо впливати на сприйняття та емоційний стан слухачької аудиторії за допомогою як музичних, так і позамузичних засобів. Популярність музичних перформансів як синтетичного виду мистецтва спирається на потреби різних верств соціуму в демократичному, всеохоплюючому відображенні та пізнанні навколишньої дійсності. Наприкінці ХХ – початку ХХІ століть твори камерно-інструментальної музики стають виразниками подібних альтернативних форм музичного мистецтва завдяки притаманній камерним жанрам демократичності і виконавській мобільності, що дозволяє композиторам впроваджувати активні форми спілкування зі слухачькою аудиторією.

У 1991 році К. Цепколенко першою з одеських композиторів підійшла до створення музичних перформансів, спираючись на авторську концепцію «сценарної розробки» музичного матеріалу. Новий вид композиції передбачає складання сценарію, де використовується «не загальна розпливчата ідея, а, в більшій чи меншій мірі конкретності, продумана програма дій, рівнопротяжна музиці, що визначає структуру твору, його формотворчі принципи, зони емоційної насиченості та ін.» [173]. В залежності від рівня деталізації сценарна розробка може бути ідейною, фабульною або літературною і створюватися композитором як одноосібно, так і в «ідейному» співавторстві. Впровадження даного принципу є основою творчого і педагогічного методів К. Цепколенко: «Для мене найголовніше – той сценарій, який вводить автор в ту чи іншу композицію, той світ, що передував її створенню, щоб це не було формально», – каже композиторка [220].

Апробацію сценарності в жанрах камерно-інструментальної музики К. Цепколенко здійснила ще у 80-х роках (ідейна сценарність – «Славлення чотирьох стихій», фабульна – «Театральна соната», літературна – «Історія флейти-пуританки»). Проте найповніше потенціал сценарної розробки розкрився у 1990–2000-х роках у перформансах К. Цепколенко для різних ансамблевих складів, таких як: «Нічний преферанс» – «Гра в карти № 3», «Флеш-рояль» – «Гра в карти № 1», «Блукання у просторі трикутника», «Принцеса», «Кабіна для восьми», «Після нічії». Твори з циклу «Гра в карти» К. Цепколенко ще не маркує як перформанси, проте «безумовно, це музичний театр. Виконавці – чотири музиканти, актор і, звичайно, антураж – наприклад, карти, пістолети, шампанське і т.д. Головна ідея циклу – значення гри у житті людини. Гра в карти у цьому перформансі – як загальний образ, як символ» [138, 75].

Серед вищеперерахованих перформансів – твір «Після нічії» (див. приклад 2.21) для диригента (wistle, 2 bng., w-bl.), флейтиста (picc., fl., alt.fl.), кларнетиста (es-cl., cl., b-cl.), скрипаля та віолончеліста, що був введений в українську сце-

нічну практику у 2014 році. Концептуальний синопсис перформансу написаний К. Цепколенко на замовлення FIFA в канун Чемпіонату світу з футболу (2006 р.) за пропозицією керівника ансамблю «Sur Plus» Джеймса Ейвері. Музична сцена за задумом композиторки перетворюється на футбольне поле, диригент – на рефері (зі свистком і перкусією), музиканти – на форвардів (флейтист і кларнетист) та воротарів (віолончеліст та скрипаль) різних команд (А і В), що зішлись після нічиєї у вирішальних пенальті (дуель–дуети, які знаходяться візаві). Сценарій перформансу докладно описує просторові переміщення: як гравці розбігаються, б'ють у ворота, як жестикулює рефері. З кожним ударом пенальті флейтист і кларнетист змінюють інструменти, музика передає емоційно-психологічний стан гравців різних команд – напруга, хвилювання, розчарування поразки, радість перемоги. Емоції не вщухають навіть після завершення поединку у п'ятому постлюдійному розділі перформансу – рефері-диригент намагається заспокоїти гравців-музикантів, проте вони продовжують грати навіть коли рефері покидає футбольне поле-сцену. Цікавою деталлю композиції є використання в партитурі динамівського футбольного гімну, інтонації якого ледве помітно вкрапляються в орнамент першої частини, де серед руху 16-ми проходить ця повторювана тема. Перформанс «Після нічиєї» став «музичною візитівкою» Чемпіонату і був презентований у всіх містах Німеччини, де проходили футбольні матчі, причому разом з виконавцями подорожувала і спеціальна конструкція залу у вигляді великого м'яча, всередині якого відбувалася дія [220].

The image shows a musical score for the piece "After a Draw" by K. Zepkolenko. The score is arranged in a system with seven staves: Violin (Vln.), Clarinet (Cl.), Whistle (Whist.), Bongo, Whistle (W. Bl.), Flute (Fl.), and Violoncello (Vc.). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The score includes various dynamic markings such as *sim.* (sustained), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *sf* (sforzando), and *mfmp*. There are also performance instructions like *mfmp* with arrows indicating dynamics. The score is divided into measures, with a box around measure 25. The piece is marked with a tempo of 115.

Приклад 2.21. К. Цепколенко "Після нічиєї" (2005)

На сучасному етапі перформанс як різновид мистецтва зацікавив навіть тих композиторів, які достатньо стримано ставляться до експериментів та епатажу у творчості. Наприклад, А. Томльонова, для музики якої в цілому характерні елеме-

нти театральності, зображальності, чи не єдиний раз масштабно використовує перформанс у творі «Deo Volentum 2». Ідея композиції «від хаосу і розгубленості до гармонії та краси – амбівалентно розгортається в багатьох її творах» [52, 163] і продовжує концептуальну лінію, закладену в першій частині «Deo Volentum». Обрання нетипового поєднання баяна і фагота (вперше у вітчизняній і світовій практиці) обумовлюється авторською символікою: Господь – це баян, диявол – фагот. Процес розгортання музичного матеріалу вибудований на контрастах: тема баяну – потужна, одухотворенно-світла, органна за тембром, стилістично однорідна, навпроти, тема фаготу – іронічна, фарсова, уривчаста, звивиста. Використання перформансу цілком підпорядковане розкриттю ідейно-образного змісту композиції: у фіналі «відбувається поступове розкладання зла, що підкреслено не тільки музичними засобами, але й візуально – фаготист, граючи свою партію, розбирає інструмент від цілого до трості, посвистуючи на цій трості у кінці – це сильно працює на ідею», – говорить А. Томльонова [219] (прийом, до речі, був підказаний композитору киявським фаготистом Ю. Конрадом).

Нещодавно доробок одеських композиторів доповнив перформанс В. Ларчікова для двох віолончелей, що стало наступною ланкою в оновленні жанру віолончельного дуету. Композиція «Связавший время с пространством» (написана за мотивами творчості В. Хлебнікова) за визначенням автора – «сверхопера, после сочинений Велимира». Симптоматично, що прем'єра твору відбулася не на музичному форумі, а в рамках Міжнародного театрального фестивалю до 100-ліття російського футуризму (Москва, 2012 р.). Музиканти-виконавці в партитурі означені, як: «Дійова (?) особа 1» та «Дійова (?) особа 2», ніби персонажі футуристичної музично-театральної п'єси зі зміщеним акцентом у бік театральновидовищної складової дійства. Фабула твору не окреслюється класичним сюжетом, а стає матеріалом для моделювання за логікою футуристичного словотворення, що привносить відчуття внутрішньої відстороненості і, одночасно, зовнішнього пришвидшення динаміки сценічної дії: «Возможна ли **опера** после Хлебникова? После сверхповестей, "Зангеzi" и "Дети Выдры" ... Тот "концерт в костюмах", с примадоннами и фиоритурами – в третьем Миллениуме? Но, Председателю шара земного приличествует **сверхопера**. Такого жанра еще не было? Будет, сверхповести тоже до ВЕЛИМИРА не было! ... Нужно в опере **петь**??? **Opera** – вспомни итальянский – **работа**, дело **рук**, сочинение... Возможен в эпохе и пространстве Будетлян зритель? ... Но, **хор** со-глядящей **проросли мировой!** Ибо **ВЕЛИМИР, речетворец для поэтов**» [206].

Таким чином, спрямованість еволюції принципів програмності на проникнення у галузь суміжних мистецтв значно підвищує художній потенціал камерно-інструментальних композицій, що найбільш яскраво виявляється у привнесенні театральності у нетеатральні за природою жанри і веде до перетворення музичного твору на квазі-театральну виставу – музичний перформанс. Аналіз камерно-інструментальної творчості сучасних одеських митців демонструє тяжіння одеської композиторської школи до синергізму традицій і новаторства на жанрово-стильовому і змістовному рівнях, що є вираженням великого історичного діалогу культур, епох, світів поза будь-якими часо-просторовими бар'єрами у міжжанровій, міжстильовій та міжавторській площинах.



### РОЗДІЛ 3

## ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА ОДЕСИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

### *3.1. Одеська камерно-інструментальна виконавсько-педагогічна школа*

Камерно-інструментальне ансамблеве музикування як вид музичної діяльності є важливою гілкою системи сучасної музичної педагогіки, що набуває особливого значення в процесі комплексної підготовки музиканта як один з дієвих методів музичного розвитку на всіх етапах навчання виконавця. Дисципліна «камерний ансамбль» входить у навчально-методичні програми музичних освітніх закладів різних рівнів, починаючи від ДМШ до вишів.

Шлях розвитку української мистецької освіти камерно-інструментального напрямку пройшов декілька етапів і своїм корінням сягає кінця ХІХ століття (наприклад, існування при Одеському та Київському училищах ІРМТ та консерваторіях дисципліни «Камерний ансамбль», що зазвичай була об'єднана з концертмейстерським класом [53; 172]). Тільки з другої половини ХХ століття в музичних освітніх закладах СРСР середнього та вищого рівня акредитації почали виокремлюватися в самостійні підрозділи відділи та кафедри камерного ансамблю. Чітке розмежування дисциплін і утворення автономних кафедр камерного ансамблю відбулося наприкінці 60-х років в Одеській (1968 р.), Київській (1969 р.) та на початку 70-х років в інших консерваторіях України.

Таким чином, у різних регіональних музичних центрах України ансамблеве музикування остаточно і практично одночасно вийшло із затінку інших музичних дисциплін у самостійну музично-педагогічну галузь, навколо якої почали об'єднуватись педагогічні кадри, виокремлювалися їхні лідери, уточнювались педагогічні позиції загального плану, а також напрацьовувались індивідуальні авторські творчо-педагогічні системи – тобто, була сформована національна музично-педагогічна школа камерно-інструментального напрямку в сукупності її регіональних відгалужень.

Поняття «музично-педагогічна школа» Н. Гуральник визначає як «соціальну групу, яка існує реально або на свідомому (віртуальному) рівні через покоління митців, кожний індивідуум якої поєднаний в ній системою нормативних педагогічних дій конкретного виду музичної діяльності в межах суспільно-історичного та власного досвіду й творчих новацій, що організовані в процесі міжособистісного спілкування майже рівноправних партнерів (педагог–студент) "на музичній моделі" в певних історичних умовах, у структурі відповідних закладів освіти» [32, 67]. Будь-який вид музичного мистецтва як система і феномен культури остаточно складається за умови досягнення базовими структурними компонентами (до яких відносяться композиторський, виконавський, мистецтвознавчий) високого професійного рівня, що забезпечується освітньо-педагогічною складовою. Відповідно, наявність музично-педагогічної школи на

найвищому щаблі своєї організації свідчить про формування явища мистецтва у конкретній музичній галузі.

Одеська регіональна школа камерного ансамблю, що має давні традиції, з 1968 року функціонує в структурі кафедри камерного ансамблю і струнного квартету Одеської консерваторії. Натхненником створення і першим завідувачем кафедри став заслужений діяч мистецтв, професор Василь Петрович Повзун, який зібрав колектив професійних музикантів (переважно з числа однокурсників зі студентських років) з досвідом концертно-виконавської та педагогічної діяльності у складі: піаністи – В. Іваницька, Н. Кириченко, Г. Май, Б. Чарковський, скрипалі – А. Брусков, Л. Шевченко, віолончелістка – Е. Сігал, концертмейстери-ілюстратори – Б. Орехов та інші фахівці.

Поступово склад кафедри камерного ансамблю поповнювався шляхом залучення до педагогічної та концертмейстерської діяльності найбільш талановитих музикантів, зокрема, і колишніх випускників кафедри, серед яких учні В. Повзуна (Л. Зима, В. Томашук, О. Щербакова), В. Іваницької (В. Савченко, С. Шевченко) та Г. Май (В. Козаков, Г. Суворовська, О. Шкарпінний, С. Шольц), а також Н. Бузанова (працює з 1977 р.), П. Купін та Є. Петриченко (з 1989 р.). Це так зване «друге покоління» викладачів кафедри стало спадкоємцями і продовжувачами одеської освітньої традиції (учні В. Повзуна та В. Іваницької), яка збагатилась здобутками московської школи у послідовниках Г. Май (випускниці Одеської та Московської консерваторій) та через діяльність викладачів, що закінчили Московську консерваторію (П. Купін – випускник по класу М. Растроповича) та Факультет підвищення кваліфікації при ній (Л. Зима), а також асистентуру-стажування Російської академії музики імені Гнесіних (на кафедрах камерного ансамблю – Н. Бузанова, Г. Суворовська, О. Шкарпінний та спеціального фортепіано – Є. Петриченко). На даний момент, поряд з викладачами «другого покоління» працюють їхні випускники: Л. Повзун, А. Сотнікова (клас Н. Бузанової) та Т. Кравченко (клас Є. Петриченко) – так окреслюється «третє покоління» професорсько-викладацького складу кафедри камерного ансамблю та струнного квартету Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової.

Освітня діяльність кафедри базується на творчо-педагогічних та методичних принципах, сформованих в «систему нормативних педагогічних дій» [32, 66]. Локалізований розробками представників одеської школи камерного ансамблю зріз праць демонструє змістовно-тематичну багаторівневість від оглядово-аналітичного до науково-дослідного блоку та відображає систему ансамблевої підготовки від її первинної до інноваційної ланок. Зокрема, розробляються методики підготовки спеціалістів у класі камерного ансамблю (наприклад, методичні рекомендації В. Повзуна [121], Е. Сігал [151]), аналізуються виконавські та інтерпретаційні проблеми окремих камерно-інструментальних творів у працях Г. Май (сонати для скрипки та фортепіано Л. Бетховена, квінтет Т. Маєрського [199]), Є. Петриченко (камерно-інструментальна творчість Й. Брамса, Р. Шумана), Б. Чарковського (скрипкові сонати Е. Гріга). Камерно-інструментальна музика композиторів ХХ століття (А. Ешпай, З. Кодай, В. Мартинов, Ф. Пуленк, П. Хіндеміт) досліджується Н. Бузановою та О. Шкарпінним.

У публікаціях Л. Повзун [124], Л. Зими, В. Іваницької, Е. Сігал [203] розглядаються теоретичні питання ансамблевої культури в її історичному, стильовому, жанровому, соціокультурному, етичному, семантичному, феноменологічному та комунікативно-психологічному аспектах. Поглиблюють науково-теоретичну базу напрацювань кафедри захищені дисертації Л. Повзун (2005 р.) [125], О. Щербакової (2012 р.) [187] та Л. Зими (2014 р.) [52] про діяльність концертмейстера як партнера ансамблевої творчості, жанрово-стильову специфіку фортепіанного дуету та фортепіанного квінтету.

У перші роки роботи кафедри групою викладачів систематизовано нотний матеріал з фондів бібліотек одеської спеціалізованої музичної школи П. Столярського, музичного училища і консерваторії та створений «Довідник літератури для камерних ансамблів» (1970 р.) [205]. На жаль, довідник, який на практиці застосовувався його розробниками як допоміжний орієнтир у процесі підбору індивідуальних програм для студентів, неопублікований і зберігається в архіві бібліотеки Одеської консерваторії (як і деякі інші цінні роботи з ансамблевої тематики одеських науковців, що перебувають в рукописах або машинописах в архіві). На сучасному етапі «Довідник літератури для камерних ансамблів» потребує видання з оновленням й доповненням переліку камерно-інструментальних творів, відповідно до нових надходжень нотного матеріалу в бібліотечні фонди (зокрема, і композицій одеських авторів). Таким доповненням може стати Бібліографічний список нотних видань та рукописів камерно-інструментальних творів композиторів Одеси кінця ХХ – початку ХХІ століть, представлений автором монографії у Додатку А.

Кафедрою камерного ансамблю сформована навчальна програма фахової підготовки, що здійснюється за напрямками: камерний ансамбль (за участю фортепіано, струнних та духових інструментів), струнний квартет та фортепіанний дует. Навчальний процес побудований таким чином: камерний ансамбль викладається студентам кафедр оркестрових струнних інструментів та спеціального фортепіано з другого року навчання, а студенти-духовики опановують цей предмет з третього курсу. Окрім камерного ансамблю, струнники навчаються протягом всього терміну в квартетному класі. Фортепіанний дует як обов'язковий предмет, введений у середині 90-х років ХХ століття, викладається піаністам першого курсу. Також передбачена можливість продовження занять фортепіанним дуєтом на факультативній основі з семестровим звітом у формі концертного виступу. Дисципліни «Камерний ансамбль» та «Струнний квартет» включені у перелік державних іспитів, за результатами яких присвоюється кваліфікація «Артист камерного ансамблю».

Як видно з навчальної програми, одеська школа камерного ансамблю має суто виконавський нахил, адже набуття випускниками підсумкової освітньої кваліфікації «Викладач камерного ансамблю» на разі не передбачено програмою. Хоча, безумовно, в залежності від наявності або відсутності цілеспрямованої мотивації на подальшу викладацьку діяльність, студент в процесі навчання, окрім набуття й вдосконалення виконавських навичок, на свідомому або несвідомому рівні переймає й педагогічні принципи свого викладача. На кафедрі розроблений курс лекцій з методики викладання камерного ансамблю (авторами якого є Н. Бузанова та Є. Петриченко) і навчальний посібник до курсу (Л. Повзун [123]), з 1997 року викладається предмет «Історія та методика камерно-інструментального виконавства»,

а також проводяться методичні конференції для викладачів камерного ансамблю спеціальних музичних шкіл та музичних училищ.

Навчальна програма одеської виконавсько-педагогічної школи камерного ансамблю реалізується шляхом застосування конкретної методики організації навчання і творчості, що традиційно складається з двох гілок. Одна з них спрямована на формування широкого спектру ансамблевих навичок, зокрема, на «розвиток простих і складних прийомів виконавської техніки та їх комбінацій, визначення шляхів спільного пошуку ансамблістами технологічних прийомів, набуття гнучкості реакції при зміні функції акомпаніатора на функцію солюючого лідера, зміцнення диригентської волі», а також «вдосконалення таких музичних здібностей, як: слухо-інтонаційна дисципліна, ритмічне відчуття конкретного виконавського процесу» – так конкретизує зміст раціонально-технічного компоненту ансамблевої методики доцент О. Щербакова [214]. Інша гілка методики навчання ансамблістів – художньо-змістовна – є основоположною, вона спрямована на розвиток художньої уяви та асоціативного мислення студентів як необхідної складової формування творчої особистості, а саме, на здійснення декодування музичного тексту і осягнення змісту музичного твору, віднайдення самостійних інтерпретаторських рішень, створення цілісної художньої концепції музичного твору.

Пошук адекватних, дієвих методів, пов'язаних з суто художніми аспектами музичної творчості, є провідною метою викладацької діяльності, адже постановка виконавських завдань технічного характеру детермінується конкретними художніми завданнями, ідеями, що народжуються у внутрішньо-духовному середовищі особистості, через механізми відчуття, сприйняття, емоційного переживання, уяви, мислення, концентрації уваги тощо. Баланс у методичних пріоритетах викладача може коливатися в залежності від загальної педагогічної культури та стилю викладання з одного боку, а з іншого – обумовлюється доцільністю застосування тих чи інших методів на окремих етапах роботи над музичним твором на основі індивідуального підходу до кожного студента як носія неповторних інтелектуально-творчих властивостей. Даний підхід в останніх наукових працях з питань теорії та методики музичного навчання отримує назву «мистецько-персоналізований» (О. Андрейко), сутність якого характеризується як «сукупність науково-педагогічних уявлень щодо необхідності спонукання студентів до фахового самоусвідомлення і творчого самовираження на основі педагогічного забезпечення інтеграції індивідуально-духовної, соціальної та художньо-технологічної складових навчального процесу як основи їх мистецького самотворення» [2, 3].

Згідно з цим, викладачами проводиться аналіз особистісно-професійних якостей студентів, на основі якого здійснюється підбір партнерів-учасників камерно-інструментального ансамблю та розробка індивідуального плану підготовки, що включає в себе аналітичний підхід до вибору музичного репертуару та різноманітних форм роботи з його освоєння, а також передбачає розвиток музичного мислення й креативності студента, формування високого рівня ерудиції і професійної компетентності. В процесі підготовки концертної презентації складається план роботи над кожним окремим твором (особливо це важливо для конкурсної підготовки). Увага звертається на розуміння форми і змісту твору, «прищеплення гранично

уважного відношення до всіх вказівок у тексті композиції (авторських та редакторських, включаючи нотну графіку, ремарки, епіграфи і т.ін.), узгодження єдиної педальної партитури (для фортепіанного дуету), цільове використання жестів і пантоміміки, збереження емоціонального тону» [214], виховання сценічної витримки, швидкої адаптації, артистизму. Викладачами кафедри всіляко заохочується участь студентів у публічних виступах – концертах, конкурсах, майстер-класах, адже сценічна практика є мотиваційним стимулом для позитивного, ефективно-діяльнісного ставлення до самовдосконалення, пізнання власного потенціалу, критичної самооцінки результатів мистецької діяльності.

У підсумку зусилля одеської школи камерного ансамблю спрямовані на інтеграцію художньо-змістовного і раціонально-технічного рівня методики викладання сукупно з мистецько-персоналізованим підходом, що сприяє досягненню досконалого, акмерівневого результату професійної підготовки музиканта-ансамбліста. Поняття «акме» у данному випадку є виразником міри зрілості людини у різних площинах її життєдіяльності і життєтворчості та характеризує «багатовимірний стан людини, що охоплює значний у часовому відношенні етап її життя й показує, наскільки людина склалась як громадянин, як спеціаліст у певній галузі діяльності, як особистість» [66, 117].

Навчання в класі камерного ансамблю здійснюється в атмосфері своєрідного «мікрокосму» [128, 4], корпоративного міжособистісного спілкування замкнутого типу – спільної взаємодії декількох суб'єктів (педагог–концертмейстер–студенти або педагог–студенти), що є специфічною рисою освітнього процесу в ансамблевій галузі. Зважаючи на це, особлива увага викладачів приділяється налагодженню позитивного комунікаційного клімату та збереженню психологічної гармонії у внутрішньому середовищі колективу, що супроводжується уважним, відкритим, доброзичливим ставленням суб'єктів освітньо-фахової діяльності один до одного. Така педагогічна позиція сприяє придбанню студентами навичок комунікативного професіонального спілкування та відображає гуманістичну спрямованість освітньої стратегії одеської школи камерного ансамблю, що відповідає засадам сучасної освітньої парадигми.

З точки зору гуманістичної педагогіки, що прагне гармонізувати розвиток особистості у балансі отриманих знань, світоглядних позицій, глибинного шару суб'єктивного «Я» та повсякденної практики, пріоритетним завданням одеської школи камерного ансамблю є підготовка не тільки спеціаліста високої професійної кваліфікації, але й «фахово-культурного митця» [2, 1]. Адже надзвичайно актуальним є виховання різностороннє освіченого, поінформованого індивідуума, який вільно орієнтується в інформаційно-культурному просторі, здатен вибудувати власну аксіологічну шкалу щодо тих чи інших явищ, процесів («ціннісна свідомість», за О. Ребровою [130, 101]) та має мотивацію до самовдосконалення, постійного розширення горизонтів й можливостей власного пізнання.

Відповідно, освітня діяльність включає в себе, з одного боку, власне процес навчання, а з іншого – музично-виховну роботу, естетичний розвиток особистості за допомогою засобів музичного й, в цілому, мистецтва, з опорою на культурологічний підхід. Поєднання цих ланок формує ставлення до мистецької та освітньої діяльності

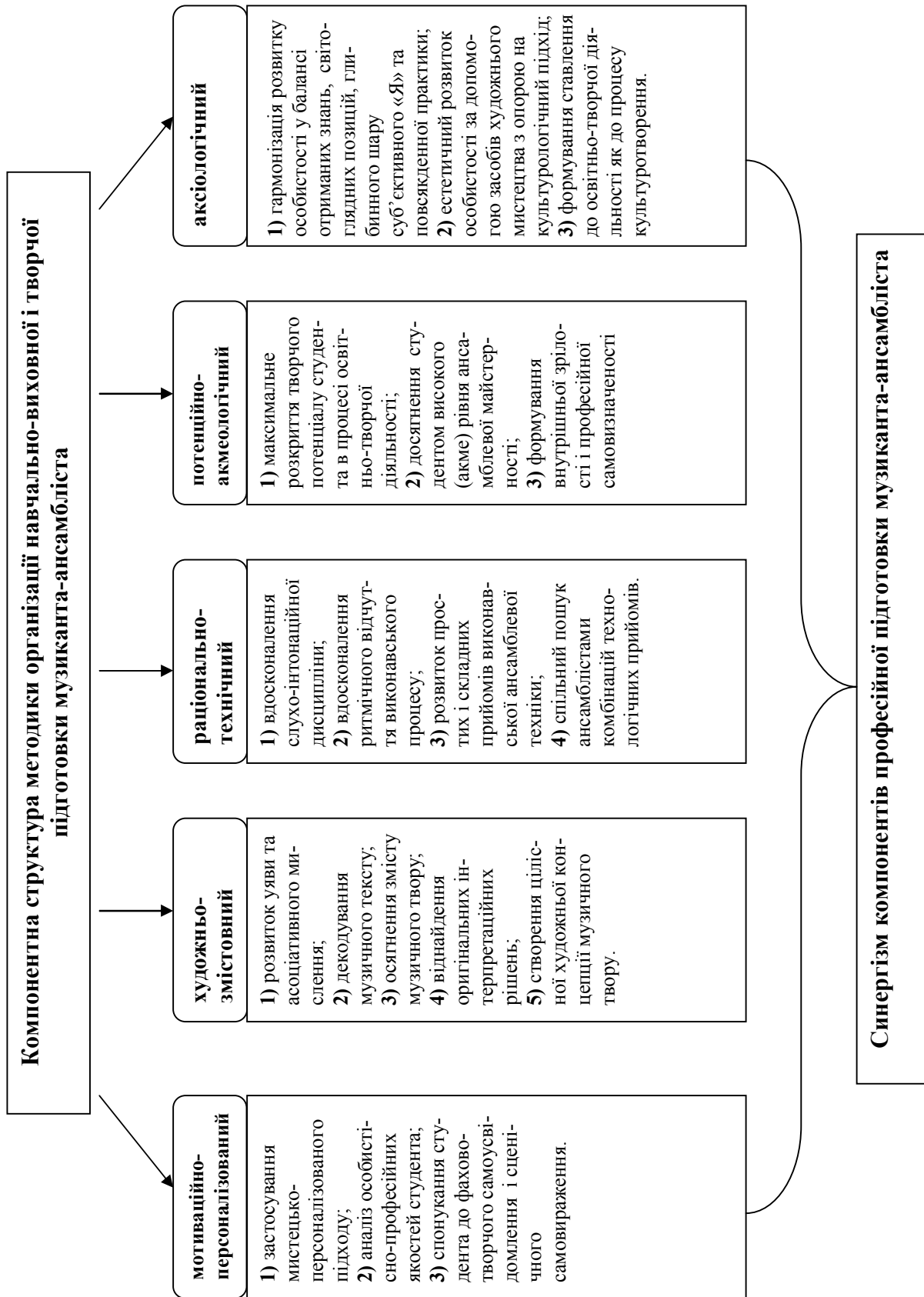
як до культуротворення – креативного процесу, пов'язаного з народженням нових культурно-мистецьких орієнтирів, співзвучних загальнолюдським ідеалам і цінностям.

Вивчення концепції професійної підготовки музиканта-ансамбліста одеської виконавсько-педагогічної школи дає змогу унаочнити зміст основних її засад у моделі (див. Схему 3.1), яка складається з п'яти компонентів, сформульованих нами як: мотиваційно-персоналізований, художньо-змістовний, раціонально-технічний, потенційно-акмеологічний та аксіологічний. Художньо-змістовний (спрямований на створення цілісної художньої концепції музичного твору) та раціонально-технічний (спрямований на розвиток прийомів ансамблевої техніки) компоненти – утворюють дві базові гілки методики організації навчального процесу музиканта-ансамбліста, які спираються на мотиваційно-персоналізований компонент як такий, що передбачає застосування індивідуального підходу до кожного студента задля виявлення його особистісно-професійних якостей та спонукання до постійного самовдосконалення. Потенційно-акмеологічний та аксіологічний компоненти моделі вказують на прикінцеву мету підготовки музиканта-ансамбліста, що включає в себе як суто професійний розвиток – досягнення акмерівневого результату освітньо-творчої діяльності, так і особистісне зростання – естетичне виховання засобами художнього мистецтва та гармонізація розвитку особистості.

В структурі вищих навчальних музичних закладів музично-виховна діяльність і естетичний розвиток студентів як процес входження індивідуальної свідомості до кола загальнолюдського пізнання здійснюється в межах загальномузичських дисциплін і спеціальних курсів (філософія, естетика, теоретична і прикладна культурологія, теорія та історія культури, історія музики, старовинна музика, музична етнографія і фольклористика тощо). На своєму рівні одеська школа камерного ансамблю дбає про підвищення рівня культурної обізнаності шляхом виховання зацікавленого ставлення до освоєння композицій маловідомих авторів і стилів, гри в ансамблі камерно-інструментальної музики як оригінальної, так і перекладень симфонічних і оперних творів (зокрема, в процесі читання творів з аркушу самих студентів або викладача зі студентами), що значно розширює музичний кругозір та сприяє введенню до базового репертуарного списку нових композицій – це є дуже важливим, адже музичний репертуар репрезентує стильовий зміст музичної культури епохи і здатен не тільки відображати культурні пріоритети особистості й суспільства, але й формувати їх.

Розгляд одеської школи камерного ансамблю як культурно-історичного феномену крізь призму її репертуарної політики є окресленням того «ґрунту», на якому зростають покоління музикантів-фахівців, що дозволяє виявити духовні і естетичні запити часу та творчі прагнення школи. В процесі становлення і розвитку останньої відпрацьовуються традиції, пов'язані зі збігом пріоритетних музикантських положень лідерів та членів школи, що виводять в коло базового, найбільш вживаного й популярного музичного матеріалу певні камерно-інструментальні твори. Цей процес не є статичним, відбувається оновлення репертуару шляхом внесення окремими викладачами корекцій і доповнень у постійний репертуарний список. Помітні періоди інтенсифікації даного процесу найчастіше співпадають з оновленням викладацьких поколінь, а також спостерігається деяка залежність первинної спеціалізації викладача та його репертуарних вподобань.

**Модель професійної підготовки музиканта-ансамбліста  
(на прикладі одеської виконавсько-педагогічної школи)**



Оскільки клас камерного ансамблю ведуть спеціалісти різного фаху (кларнетисти, скрипалі, віолончелісти, піаністи), вибір викладача нерідко тяжіє до тих творів, що йому як виконавцю є знайомими, близькими. Незважаючи на високий рівень обізнаності та «універсальності» викладачів кафедри камерного ансамблю і струнного квартету, цей фактор може враховуватися при розподілі студентів (як і бажання студента навчатися у конкретного фахівця-ансамбліста). Наприклад, доцент Л. Зима згадує, що у класі В. Повзуна (за виконавським профілем – кларнетиста) плекалася «зворушлива любов до Брамса, <...> часто звучали дві брамсовські кларнетові сонати і ля-мінорне тріо (які сам Василь Петрович грав все життя зі студентських років» [53, 27], проте паралельно відзначає, що разом з тим, професор був надзвичайно відкритим до новацій і мистецьких пошуків, адже у його класі студіювалися композиції й таких авторів, як: Б. Барток, Л. Яначек, О. Мессіан, П. Хіндеміт, Б. Бріттен, Ч. Айвз, А. Шенберг.

Базовий репертуарний список одеської школи камерного ансамблю спирається на музичну класику у широкому сенсі цього поняття – загальноновизнані, еталонні зразки творів академічного мистецтва. Зокрема, ядро становлять твори європейських класиків і романтиків (В. Моцарт, Й. Гайдн, М. Клементі, Л. Бетховен, Ф. Мендельсон, К. М. Вебер, Ф. Ліст, Й. Брамс, Г. Малер, К. Сен-Санс, Е. Гріг, Г. Форе, М. Брух). Міцно увійшли у виконавсько-педагогічну практику твори композиторів різних національних шкіл наступних поколінь (М. Равель, Ф. Пуленк, Д. Мійо, А. Дворжак, А. Мішек, В. Новак, Б. Мартіну, Дж. Гершвін, Е. Віла-Лобос та ін.), російської школи (О. Гречанінов, С. Рахманінов, П. Чайковський, М. Іпполітов-Іванов), радянських авторів різних народів СРСР (Д. Шостакович, С. Прокоф'єв, А. Волконський, А. Шнітке, А. Хачатурян, А. Бабаджанян, О. Тактакішвілі, Р. Щедрін, К. Караєв, В. Салманов, М. Раков, П. Плакідіс). Увага приділяється виконанню камерно-інструментальних творів українських композиторів (М. Лисенко, Д. Бортнянський, В. Барвінський, М. Скорик), зокрема, і одеських (Ю. Гомельська, Ю. Знатоков, А. Томльонова, К. Цепколенко, С. Шустов) та ін.

Сценічна практика студентів кафедри камерного ансамблю і струнного квартету організується на сцені Одеської консерваторії (академ-концерти, концерти класу окремих викладачів, творчі звіти кафедри, тематичні концерти) та інших концертних майданчиках Одеси, серед яких: Одеська філармонія, школа ім. П. Столярського, Будинок вчених, Літературний і Художній музеї, музична вітальня дому-музею М. Реріха. З 2011 року на регіональному рівні (міста Одеса та Південний) реалізується благодійний творчий проект «Камерфест», започаткований ініціативною групою викладачів і студентів кафедри з музично-просвітницьких міркувань.

Тематичний обшир організованих концертних заходів відзначається різноманітністю, серед них програми, присвячені пам'яті визначних викладачів і виконавців одеської школи камерного ансамблю («Пам'ять серця» пам'яті В. Повзуна, Г. Май, В. Томащука, О. Шкарпітного), окремим датам («До дня перемоги», «Різдвяні зустрічі», «Музичне привітання» до 45-річчя кафедри камерного ансамблю і струнного квартету, «Радісний концерт» до 100-річчя ОНМА ім. А. В. Нежданової), епохам, національним композиторським школам, стильовим напрямом, жанрам («...З шедеврів камерної музики різних епох», «Вечір французької камерної музики»,



«Камерна музика композиторів ХХ століття», «Камерна музика Відня», «Романтичні діалоги», «Камерні контрасти», «Від класики до сучасності», «Від дуету до квартету», «Скрипкова соната», «Klavir–Дует»), камерно-інструментальній творчості окремих композиторів («О, Моцарт, Моцарт», «Приношення Й. Брамсу», «Квінтели А. Дворжака», «Камерна музика В. Новака», «Камерні твори Ф. Пуленка» та ін.).

Серед проведених кафедрою камерного ансамблю і струнного квартету концертів відзначимо «Вечір камерної музики одеських композиторів» (24.11.2012 р. [68]). На концерті студентські ансамблі класу доцента О. Щербакової презентували у першовиконанні камерно-інструментальні твори одеських митців, такі як: Соната для скрипки і фортепіано С. Орфеева, Соната для альту і фортепіано тв. 8 С. Хіцунова (див. приклад 3.1), «Посвята Чайковському» для двох фортепіано у 8 рук Г. Успенського, а також композиції О. Красотова – Соната для віолончелі і фортепіано (III частина), «Комоуріта» Варіації на тему старовинної японської пісні для двох фортепіано у 8 рук та Дві п'єси з «Триптих-сюїти на популярні теми» (див. приклад 3.2) для струнного складу з фортепіано. Зокрема, твори Г. Успенського і О. Красотова ніколи не публікувалися й виконувалися студентами з рукописів, чому передувала копівка праця з віднайдення автографів у приватних архівах і розшифровка рукописного нотного тексту. Таким чином, було введено у музичний обіг досі невідомі твори одеських композиторів, що відзначено музикознавцями як важлива подія в мистецькому житті міста і запропоновано підготувати й подати рукописи творів даних композиторів до видання.

*Виконання: названа в Олександрівській консерваторії на концерті студентських ансамблів 26-го листопада 1961 року. С. Хіцунов*

<p><b>СОНАТА</b> для альту і фортепіано тв. 8 С. Хіцунов</p>	<p><b>СОНАТА</b> для альту і фортепіано соч. 8 С. Хіцунов</p>
<p><i>Allegro appassionato</i></p>	

Приклад 3.1. С. Хіцунов Соната для альту і фортепіано Тв. 8 (1961)

1.

А. КРАСОТОВ

# ТРИПТИХ-СЮИТА

НА ПОПУЛЯРНЫЕ ТЕМЫ.

## №1

Smoke Gets in Your E

CRUISE LENTO

Piano

Приклад 3.2. О. Красотов "Триптих-сюита на популярные темы"

Межі традиційних місць проведення сценічної практики розширюються у зв'язку з тенденцією інтенсивного розвитку конкурсного і фестивального руху. Студенти кафедри беруть участь у міжнародних фестивалях: «Kyiv Music Fest», «Два дні й дві ночі нової музики», «Music marine Fest», Фестиваль камерної фортепіанної музики пам'яті О. Зілоті, а також фестивалів-конкурсів і конкурсах, зокрема, ім. Б. Лятошинського (Україна), «Відродження» (Вірменія), ім. М. Юдіної, ім. С. Танєєва (Росія), ім. Ю. Зарембського (Польща) та ін. Підраховано, що за роки існування кафедри лауреатами і дипломантами конкурсів камерних ансамблів та фортепіанних дуетів стали близько 200 студентів (за станом на 2008 рік [53, 27]), а протягом наступних п'яти років, кількість студентів з особливими відзнаками виросла до більш ніж 350-ти (за останніми даними сайту академії [117]) – це є наочним свідченням успішності концепції викладання дисциплін камерного ансамблю і значного творчого потенціалу студентів та професорсько-викладацького складу кафедри.

В останнє двадцятиліття Одеська національна музична академія активно інтегрується у світове освітнє товариство шляхом укладання міжнародних угод, наприклад, про вступ академії до Асоціації Європейських музичних академій і консерваторій (1999 р.) та співпрацю між вищими навчальними закладами Німеччини і України (2000 р.), що безумовно сприяє міжкультурній комунікації у сфері музичного мистецтва, обміну досвідом та взаємодії національних освітніх систем. Окрім цього, сучасний освітній простір трансформується у зв'язку з функціонуванням «нових суб'єктів освітньої діяльності, що доповнюють або конкурують з традиційними освітніми установами» [178, 7–8], а саме різноманітних недержавних організацій, фондів, які опікуються створенням мистецьких і освітніх проектів. Спостерігається активізація спільної творчої діяльності представників Одеської консерваторії із зарубіжними вищими навчальними закладами та музичними колективами Великобританії, Італії, Іспанії, Китаю, Молдови, Німеччини, Польщі, Фінляндії, Хорватії.

Проте реалізація міжнародних культурно-освітніх програм на консерваторському рівні (включаючи і фінансову підтримку заходів) відбувається із залученням великих колективів: студентських оркестрів (народних інструментів, симфонічного), студентського хору, дитячого хору школи педагогічної практики та ін. За нашими спостереженнями студенти солісти і ансамблісти здобувають міжнародний (в першу чергу, європейський) досвід навчання, переважно, з приватної ініціативи. Відвідування зарубіжних майстер-класів є найпопулярнішою та, враховуючи українські реалії сьогодення, найбільш фінансово доступною формою освітньо-мистецької практики, що здійснюється в короткостроковий період поза основною навчально-освітньою базою, без відриву чи зміни провідного навчального закладу.

В особистісній площині досвід навчання у закордонних педагогів – представників різних національних музично-педагогічних шкіл, сприяє отриманню нових знань та практичних навичок, веде до занурення в освітнє та культурно-мистецьке середовище країни, де здійснюється навчання. Наприклад, член Асоціації фортепіанних дуетів України студентський фортепіанний дует у складі

Світлани Мар'єнко – Анастасії Лагутіної-Кравченко (авторки даної монографії) завдяки творчій та організаційній підтримці викладача доцента О. Щербакової у 2006 та 2010 роках брав участь в міжнародних майстер-класах професорів Ганса-Пітера Штензеля (Hans-Peter Stenzl, Germany), Тамі Каназави (Tami Kanazawa, Japan), Юваля Едмоні (Yuval Admoni, Izrael) та М. А. Петрова (Росія), що частково були реалізовані за рахунок здобуття гранту Tel-Hai International Piano Master Classes (Izrael) на безкоштовне навчання [227]. Цей досвід сприяв підвищенню виконавської майстерності, встановленню комунікативних зв'язків з відомими митцями, педагогами та творчою молоддю різних країн світу та розширив уявлення про закордонні системи музичної освіти та педагогічні принципи східноазійської, близькосхідної, західно– та східноєвропейської шкіл камерно-інструментального ансамблю, що загалом вплинуло на інтернаціоналізацію мислення дуету.

Індивідуальний професіогенез як стійка потреба неперервного якісного оновлення знань, творчої, професійної самореалізації супроводжує музиканта-фахівця не тільки на етапі навчання, але й протягом майбутньої діяльності, адже «сучасні культурні смисли розвитку особистості засобами музично-педагогічної професії орієнтують на еволюціонуюче спів-буття викладача музичного мистецтва і професійної музично-педагогічної реальності, яке має забезпечуватись системою безперервної педагогічної освіти» [148, 13]. Постійне фахове зростання є актуальним для викладачів музичного мистецтва всіх спеціальностей як у педагогічному, виконавському, так і науковому аспектах та є основою творчого довголіття. Подібна наполеглива праця в сегменті постдипломної освіти є свідченням зацікавленості у професії і дає позитивні результати, зокрема, і з точки зору підтримування власної виконавської форми, що є важливим компонентом професії, оскільки процес навчання в музичному класі передбачає не тільки вербальну форму комунікації викладача і студента, але й невербальну (через відтворення окремих частин, фрагментів, партій музичних композицій).

Серед викладачів одеської школи камерного ансамблю наведемо як приклад шлях індивідуально-професійного удосконалення доцента О. Щербакової (викладає на кафедрі з 1999 року дисципліни «Фортепіанний дует» і «Камерний ансамбль»), яка в постдипломному сегменті освіти пройшла курси підвищення кваліфікації при Нижегородській консерваторії (1991 р.), де відвідувала майстер-класи та лекції артистів провідних фортепіанних дуєтів СРСР (О. Сорокіна – О. Бахчієв, Р. Хараджян – Н. Новік, Л. Брук – І. Тайманов), а також Курс Вищого вдосконалення при Музичній академії Пескарезе (Італія) у класі М. Круделлі – учениці А. Корто та К. Цеккі (1994–1996 рр.), Курс підвищення кваліфікації під керівництвом професора Московської консерваторії В. Мержанова (1998 р.) [214]. Активну концертно-виконавську діяльність у різних ансамблевих складах провадили/провадять В. Повзун, Г. Май, Л. Шевченко, В. Томащук, С. Шольц, І. Комарова, Т. Кравченко, Н. Бузанова, Л. Повзун, фортепіанні дуєти В. Фрейдмана – Н. Журавської, Н. Кириченко – В. Іваницької, а також інші викладачі і концертмейстери-ілюстратори, що регу-

лярно пропагували і пропагують камерно-інструментальне мистецтво на консерваторській (у традиційних викладацьких концертах, наприклад, програми «Роберт Шуман», «Камерна музика одеських композиторів») і філармонійній сценах Одеси, інших престижних концертних майданчиках України і світу, таким чином надихаючи студентів власним прикладом.

Не можна обійти увагою адміністративну та громадську роботу викладачів кафедри камерного ансамблю та струнного квартету ОНМА ім. А. В. Нежданової. Зокрема, засновник кафедри, заслужений діяч мистецтв України, професор В. Повзун з 1962–1968 роки обіймав посаду ректора консерваторії і окрім, власне, кафедри камерного ансамблю, відкрив кафедри теорії і композиції, народних інструментів, іноземних мов, побудував новий корпус консерваторії і гуртожиток та облаштував спортивно-оздоровчий студентський комплекс [122, 60]. Заслужений діяч мистецтв АР Крим О. Щербакова є Президентом Асоціації фортепіанних дуєтів України – об'єднання музикантів, що покликане сприяти розповсюдженню традицій фортепіанно-дуєтного виконавства, під егідою якого проходить фестиваль камерної музики «Одеські діалоги» [35; 76]. Н. Бузанова – Голова Асоціації камерної музики Одеського обласного відділення Всеукраїнського музичного союзу, засновник Одеської обласної організації «Світ через культуру», член міжнародного благодійного фонду «Співтворчість», фундатор і творчий керівник приватної, некомерційної радіостанції «Гармонії світу» програмна політика якої академічно орієнтована і спирається на ідею «підняття рівня культури на основі пропаганди світової та національної музичної і літературної класики» [83, 12], задля чого в ефірі транслуються передачі просвітницького, культурологічного напрямку, над створенням яких певний період працювала музично-літературний редактор радіо, член Асоціації «Світ через культуру» Л. Зима. Така активна громадська позиція митців одеської виконавсько-педагогічної школи камерного ансамблю сприяє розвитку і збагаченню мистецького життя регіону та примноження здобутків камерно-інструментального виконавства Одеси.

### *3.2. Художньо-естетичні засади творчості камерно-інструментальних колективів Одеси*

Наприкінці ХХ – початку ХХІ століть в музичному житті Одеси спостерігається тенденція поживлення виконавської діяльності камерно-інструментальних колективів, учасники яких є вихованцями одеської виконавсько-педагогічної школи. Зростаюча популярність ансамблевого виконавства обумовлена тим, що музикування в ансамблі стає зручною стартовою платформою для подальшої артистичної кар'єри. Багатовекторність творчого пошуку, бажання молодих музикантів спробувати себе в різних амплуа сольного, ансамблевого виконавства викликає «міграційні» процеси, адже нерідко артисти задіяні у різних ансамблевих складах, об'єднуючись ситуативно під короткострокові творчі проекти, що в цілому розглядається як позитивна риса поступу регіонального музично-виконавського мистецтва.

Виходячи з цих позицій, ми обмежуємо коло досліджуваних камерно-інструментальних ансамблів Одеси і виділяємо колективи, що склалися з числа музикантів-однодумців – свідомих пропагандистів камерно-інструментальної творчості, для яких ця галузь стала провідною у творчому житті. Такі одеські ансамблі, як: «Гармонії світу» (з 1977 р. [74, 136]), «Oleyuria» (з 1985 р.), «Фрески» (з 1990 р.), «Каданс» (з 1994 р.), «Віолончелліссімо» (з 1995 р.), Контрабасовий квартет Національного одеського філармонійного оркестру, «Senza Sforzando» (обидва – з 2001 р.) та деякі інші діють на постійній основі протягом значного часового проміжку і є репрезентантами магістральних тенденцій розвитку виконавського камерно-інструментального мистецтва Одеси окресленої доби.

Індивідуально-неповторні риси творчого портрету кожного з одеських ансамблів вимальовуються, виходячи із аксіологічних основ творчості та особливостей їх практичного втілення у виконавській діяльності. Аналіз творчих засад одеських ансамблів виявляє загальні позиції духовно-інтелектуального, естетико-художнього, соціокультурного значення, навколо яких консолідуються учасники камерно-інструментальних колективів. Зокрема, як концептуальне положення, виділяється тяжіння до просвітницької діяльності, що несе у собі важливу соціальну функцію – задоволення інтелектуальних та естетичних потреб та інтересів широкого кола слухачів-аматорів і професіоналів. Додаткові можливості для пропагування музичного мистецтва на великій сцені відкриває надання колективам філармонійного статусу («Гармонії світу», «Oleyuria», «Фрески», Контрабасовий квартет НОФО), що є свідченням визнання високого рівня виконавської майстерності.

Базова установка одеських камерно-інструментальних колективів на просвітницьку діяльність у сфері музичного мистецтва передбачає освоєння та сценічну презентацію широкого жанрово-стильового діапазону ансамблевих творів від найдавніших до найсучасніших, відродження забутих або маловиконуваних (зокрема, на українській сцені) композицій. Окреслення репертуарних пріоритетів одеських ансамблів виявляє тяжіння до втілення композицій полярних стилів, наприклад, старовинна і нова музика («Віолончелліссімо») або по-

слідовного охоплення всієї стильової палітри від попередніх епох до сучасності («Гармонії світу», «Oleyuria», «Фрески», Контрабасовий квартет НОФО, «Senza Sforzando») з особливим акцентом на репертуарі ХХ – ХХІ століть (окрім «Oleyuria»). Також у рамках цих тенденцій окремо виділяється своєрідна неофольклорна лінія у репертуарі «Фресок» (нетрадиційні обробки слов'янської народної музики) та дуету «Каданс» (обробки народної та класичної музики для скрипки та баяну). Підсумкове узагальнення творчих портретів та репертуарної політики одеських камерно-інструментальних ансамблів виявляє акцент на творчості українських композиторів і, особливо, творах нової музики, написаної на межі ХХ – ХХІ століть, що інтенсивно вводяться у сценічну практику і пропагуються на національному і міжнародному рівнях.

Серед одеських філармонійних колективів одним з найбільших прихильників ідей просвітництва є ансамблі «Гармонії світу» та «Oleyuria», учасники яких пройшли найдовший артистичний шлях серед інших одеських ансамблів. Так, творчим кредом колективу «Гармонії світу» є популяризація доробку сучасних композиторів та маловідомих творів попередніх століть. Сучасники характеризують «Гармонії світу» як мобільний та неординарний ансамбль, який володіє широким за обсягом репертуаром і високим рівнем майстерності усіх учасників, що дозволило колективу перебувати в авангарді культурно-мистецьких процесів як за радянського, так і пострадянського періоду. Тільки за радянський період свого існування у виконанні ансамблю «Гармонії світу» прозвучало 77 творів композиторів СРСР, серед яких 51 – зі статусом світових прем'єр [120, 18]. Кожний концертний сезон колектив готував декілька програм (іноді до 7–8-ми), зокрема, у 90-х роках відбулися тематичні концерти: «Європа... Америка» (1990 р.), «Камерна музика України і Росії», «Контрасти стилів музики ХХ століття», «Від Мадригалу до Алеаторики» (1991 р.) та ін., що супроводжувались успіхом слухацької аудиторії і схвальними відгуками критики.

У репертуарі фортепіанного дуету «Oleyuria» нерідко звучать сучасні композиції, проте базові інтереси виконавців лежать у сфері популяризації академічної дуетної традиції – від барокових творів (наприклад, концерти для фортепіанного дуету з оркестром Й. С. Баха), ансамблів «золотого віку» європейської музики (В. Моцарт, Й. Гайдн), романтизму (Ф. Шопен, Й. Брамс) до музики ХХ століття (Д. Шостакович, В. Лютославський, Ф. Пуленк). Дует активно пропагує творчість українських композиторів – М. Лисенка, Л. Ревуцького, А. Штогаренка, Б. Фільц, М. Скорика, Ю. Іщенко, О. Костіна, Ж. Колодуб. В активі музикантів на даний момент понад тридцять концертних програм («Діалоги з музикою», «Гра у джаз» тощо), зокрема, ними здійснено ряд всеукраїнських прем'єр творів для фортепіанного дуету А. Казелли, Ж. Массне, Е. Гріга, Б. Печерського, М. Гетауга та інших композиторів. Одним з найвагоміших досягнень дуету «Oleyuria» є створення циклу історичних концертів «Чотири століття – у чотири руки», що включив у себе сім музичних вечорів, на яких було виконано понад 110 творів для фортепіанного дуету [214]. «Не тільки в Одесі, але й в Україні такий цикл прозвучав уперше. Протягом більш ніж півроку,

щомісяця проходили концерти циклу, які справедливо були названі "історичними": в них розгорталася панорама еволюції жанру на матеріалі творчості 50-ти композиторів, і кожен концерт відкривав слухачам нові імена та нові твори» [141].

В 90-х роках «хвилю» нової музики підхопив ансамбль «Фрески», що розпочав свою діяльність як студентський колектив Одеської консерваторії. Вельми важливо, що творчість молодих музикантів, об'єднаних ідеєю популяризації сучасного мистецтва на противагу консерваторському академізму, була підтримана викладачами і адміністрацією закладу. Як згадує художній керівник ансамблю В. Ларчіков: «Наша перша подорож у Японію (травень 1992 р.) була профінансована мінкультом за поданням ректора консерваторії М. Л. Огренича» [208]. В період з 1994 по 1998 роки ансамбль виступав під егідою Одеської державної філармонії, а з 1998 року продовжив виконавський шлях як незалежний колектив. Основу репертуару ансамблю складають твори ХХ – ХХІ століть, у виборі яких «перевага надається композиціям, де постають фундаментальні філософські та духовні проблеми» [207]. Проте нерідко музиканти виконують твори доби бароко, класицизму і романтизму (переважно у рамках філармонійної практики), а також нетрадиційні обробки слов'янської народної музики, таким чином, створюючи історичний контекст паралелей між традиціями і новаторством, академічним і народним, старовинним та сучасним мистецтвом.

Яскравими новаторами у регіональному та національному культурному просторі також постають одеські дуети «Каданс» і «Віолончелліссімо», учасники яких стали ініціаторами ідеї народження та утвердження нових камерно-інструментальних складів в українській музиці. У першому випадку йдеться про створення абсолютно нового ансамблевого складу (скрипка–баян), а у другому – введення в сучасну виконавську практику України віолончельного дуету – жанру, сформованого в європейській музичній традиції.

Так, музиканти ансамблю сучасної музики «Каданс» стали першими в Україні на шляху пропагування нетипового поєднання класичного та народного інструментарію – скрипки і баяну. Окрім того, що сполучення тембрів скрипки та баяну само по собі є незвичним, музиканти ансамблю «Каданс» працюють у сфері пошуку нових звукових можливостей даних інструментів, прагнучи до розширення палітри виражальних засобів, що безумовно впливає на зміну традиційних уявлень трактування їх функцій та якості звучання. Останнє пов'язано з використанням певного типу музичного інтонування (вокального, інструментального, звукозображального), відповідного йому типу артикуляції та специфічних прийомів у процесі звукового втілення виконавцями образного змісту твору. Якщо експерименти трансформації концепції звучання інструментів струнно-смичкової групи є достатньо розповсюдженим явищем, адже сама природа скрипки з її нетемперованим строем дає колосальні можливості у віднайденні темброво-сонорних ефектів, то звуковиражальний потенціал «модерн-інтонування» баянної гри (наприклад, «стереопульсація», «нетемпероване гліссандо», «роздвоєння унісону», «ефекти перкусії», «гра повітрям», «гра тембрами», «ефекти мікродинаміки» [42]) достатньо довго залишалися нерозкритим.



Дует «Каданс» протягом останніх двадцяти років послідовно втілює свої творчі новації у виконавській практиці. У репертуарних вподобаннях ансамблю «Каданс» простежується поєднання неофольклорної та класичної ліній (обробки народної та класичної музики), при базовій установці на популяризацію оригінальних творів для скрипки і баяну сучасних композиторів України та світу з метою ствердження академічності статусу новітнього «камерно-баянного жанру» (за І. Єргієвим) та його подальшої інтеграції у класичну жанрову систему камерно-інструментальних складів. Примітно, що ідеї дуету «Каданс» отримують своє продовження у творчості молодшого покоління одеських ансамблів. Так, у 2011 році на одеській сцені з'явився новий дует – «Ассоріано» (Т. Хрікадзе – О. Грищенко-Павлова) в інструментальний склад якого увійшли баян і фортепіано. Ансамбль вже став достатньо відомим завдяки активній фестивалійній діяльності і співпраці з одеськими композиторами, зокрема, А. Томльоною та К. Майденберг-Тодоровою.

У процесі формування творчого портрету іншого колективу – дуету «Віолончелліссімо» практично «майже одразу окреслились два репертуарні фокуси: нова музика та бароко» [208] – така стильова дистанція є не випадковою, адже поряд з популяризацією сучасних композицій метою своєї діяльності музиканти вважають відродження забутих чи маловиконуваних творів для віолончельного дуету майстрів бароко й класицизму (Ж. Боден де Буаморт'є, А. Вівальді, Ф. Куперен, Б. Марчелло, В. Моцарт, Г. Телеман, Дж. Черветто та ін.). Показовим є той факт, що артисти намагаються розширити діапазон виразових засобів віолончельного дуету за рахунок включення до репертуару творів зі старовинними інструментами – віолою да гамба, клавесином, органом, як у їх традиційній трактовці (маємо на увазі композиції епохи бароко та класицизму), так і в сучасній (композиції ХХ – ХХІ століть). З одного боку, це дає можливість сприйняття творів минулих епох у їх автентичній інтерпретації, а з іншого – сприяє переосмисленню традиційного «амплуа» старовинних інструментів шляхом застосування сучасної виконавської техніки у полі нової музики.

Зокрема, музикантами «Віолончелліссімо» введено в сучасну українську музично-виконавську практику віолу да гамба – старовинний інструмент сімейства віол, який майже вийшов із ужитку. Артисти виконують як старовинні композиції для віоли да гамба, так і новітні твори різних складів, наприклад, для дуету віолончелі та віоли да гамба. В. Ларчіковим [75; 189] охарактеризовані новації у трактуванні віолончелі, які, починаючи з другої половини ХХ століття, здійснювались по лінії емансипації темброво-артикуляційних параметрів звуковидачування. Відповідно, у жанрах нової музики може піддаватись трансформації і техніка виконання на віолі да гамба, що обумовлюється, насамперед, використанням мікрохроматики мелізматичного та сонорного типу задля насичення традиційно приглушеного, «матового» звучання інструмента яскравістю та додатковою експресією.

Аналізуючи репертуарний список ансамблю «Віолончелліссімо» станом на травень 2011 року [208], можна констатувати, що в ньому знаходяться більш ніж 100 оригінальних композицій для віолончельного дуету 66 авторів із 26

країн світу, зокрема, і всі твори українських авторів у цьому жанрі (без урахування п'єс в обробці, ансамблів інших складів за участю однієї, двох або трьох віолончелей, творів для віолончельного тріо з оркестром). Слід зазначити, що близько третини з цих композицій виконані музикантами вперше.

Бажання пошуку нових граней контрабасової творчості, зокрема, відкриття нових інтонаційних, звуковиражальних можливостей інструменту та його використання у композиціях кінця ХХ – початку ХХІ століть, стало першопричиною утворення Контрабасового квартету НОФО. Артисти залучають до свого репертуару твори широкого стильового діапазону (включаючи джазові) і активно співпрацюють з композиторами-сучасниками. Інтенсивна комунікація з представниками одеської композиторської школи характерна і для колективу «Senza Sforzando», який, маючи у своєму доробку твори ХVІІІ – ХІХ століть, приділяє особливу увагу популяризації композицій сучасних авторів.

Загалом, широта репертуарної політики одеських колективів впливає на формування професійних якостей ансамблів, в основі яких закладений принцип виконавського універсалізму, що передбачає освоєння різноманітних прийомів виконавської техніки – від автентичних барочних до сучасних (включаючи використання нетрадиційних аксесуарів позамузичного походження та мистецьких технологій). Відповідно, з'являється тип універсального виконавця-інтерпретатора, що вільно орієнтується у жанрово-стильовій палітрі різних епох.

Репертуарне розмаїття та мобільність, притаманна жанру камерно-інструментального ансамблю, передбачає і гнучкість інструментально-виконавських складів ансамблів. Виходячи із творчих засад кожного з одеських колективів, умовно можна виділити три ступеня їх мобільності: принципово мобільні («Фрески», «Senza Sforzando»), стабільні із тяжінням до розширення під конкретні виконавські проекти («Гармонії світу», «Каданс», «Віолончелліссімо») та стабільні («Oleurgia», Контрабасовий квартет НОФО).

Гнучкість виконавського складу, що дає можливість експериментувати, утворюючи різноманітні інструментальні поєднання у малих і великих ансамблевих складах, є характерною рисою колективів «Senza Sforzando» та «Фрески». Так, ядро ансамблю «Senza Sforzando» складає класичне фортепіанне тріо – скрипка (В. Добровольський), віолончель (Є. Довбиш), фортепіано (О. Перепелиця-молодший, засновник, художній керівник). Проте ансамбль постійно трансформується відповідно до виконавської ситуації – звужується до дуету, розширюється у октет чи перетворюється на камерно-вокальний. До співтворчості у колектив залучаються молоді виконавці-інструменталісти, з числа випускників і, нерідко, студентів (зокрема, й іноземців) ОНМА ім. А. В. Нежданової, серед них: М. Мохрякова (фортепіано), О. Тітов (баян), І. Захарченко (кларнет), Ю. Кузьміна (гобой), І. Завгородній (контрабас), перкусіоністи Тен Чон (Китай), Крістіан Орозко, Пауль Еррера (Еквадор) та ін.

Мобільність виконавського складу як принципова риса також притаманна «Фрескам» від дня заснування колективу. Як коментує його художній керівник – В. Ларчіков: «Стартували ми з квартета: кларнет – скрипка – віолончель – фортепіано, проте майже відразу почали розростатися в залежності від вико-

навської програми, то це був септет (кларнет – фагот – саксофон – скрипка – альт – віолончель – фортепіано), то додавали флейту, то вокал, ударні, струнників, орган. Потім багато стали грати з баяном. Тобто, склад був завжди рухливим, в середньому 6–9 музикантів в одному концерті, але максимум був – 5 вокалістів і 11 інструменталістів» [208]. У різні роки з ансамблем концертували Я. Ревуцький, М. Макаров (скрипка), Ю. Сафонова (флейта), І. Белий (кларнет, тенор-саксофон), С. Стахов (перкусія), Р. Коренців (баян), піаністи Й. Ермін, Т. Кравченко (1995–1998 рр.), О. Чумаченко (з 2001 р.). У виконавському амплуа у складі «Фресок» виступали й такі відомі українські композитори, як Ю. Ланюк (віолончель) та Л. Самодаєва (фортепіано, регулярно протягом 1996–2001 рр.).

Висока мобільність виконавського складу «Фресок» призвела до зародження в його лоні двох автономних, незалежних колективів – дуету «Каданс» у складі І. та О. Єргієвих (баян і скрипка) та дуету «Віолончелліссімо» (Duo «Violoncellissimo»), соініціаторами заснування якого стали О. Веселіна (віолончель) та В. Ларчіков (віолончель, віола да гамба). Ці колективи вже протягом двадцяти років виступають у стабільному складі, який періодично розширюється під різні творчі акції. Наприклад, І. та О. Єргієви грають не тільки у дуеті, але й у тріо зі своєю донькою, піаністкою К. Єргієвою. Серед постійних партнерів-органістів «Віолончелліссімо» – О. Єфремова (Україна, Одеса), Н. Летюк (Україна/Росія) та інші музиканти.

Риси стабільності інструментального складу з тяжінням до незначного розширення демонструє ансамбль «Гармонії світу», хоча у перші роки своєї діяльності, сформований на базі дуету Н. Літвінової та С. Шольца, колектив піддавався значним трансформаціям. Зокрема, реалізовувались різноманітні програми камерно-інструментальної музики за участю М. Шляхтер (фортепіано), С. Закорського (флейта), В. Томащука (кларнет), В. Мурзи (баян), В. Чекалюка (контрабас) та ін. З 1989 року і до теперішнього часу виконавський склад ансамблю кристалізувався у класичний струнний квартет – Н. Літвінова (перша скрипка), Л. Піскун (друга скрипка), І. Комарова (альт), С. Шольц (віолончель), а також практикуються незначні відхилення від даного складу, найчастіше, до фортепіанного квінтету з піаністками Н. Бузаною (у 90-х рр.) та Т. Кравченко (дотепер).

Найбільшим рівнем стабільності виконавського складу відрізняються фортепіанний дует заслужених артистів АР Крим О. та Ю. Щербакових – «Oleugiа», що вже тридцять років ведуть інтенсивну концертно-гастрольну діяльність на національному та міжнародному рівнях, а також Контрабасовий квартет НОФО у складі В. Чекалюка (художній керівник), В. Гречуха, В. Дідика та І. Завгороднього (останнього змінив М. Кондратьєв). Якщо музикування у фортепіанному дуеті є доволі розповсюдженою практикою, аналоги таких нетипових складів як контрабасовий квартет є унікальним і рідкісним явищем не тільки в Україні, але й у світі (єдиний нам відомий ансамбль такого роду, що діє на постійній основі, – контрабасове тріо з Гамбургу).

Розгляд персоналій музикантів-ансамблістів виявляє специфічну особливість, притаманну виконавському камерно-інструментальному мистецтву Одеси – розквіт творчості представників музичних династій, зокрема, сімейних дуєтів:

С. Шольц та Н. Літвінова у ансамблі «Гармонії світу», «Oleyuria», «Віолончелліссімо», дует і тріо «Каданс», М. Мохрякова та О. Перепелиця-молодший у складі «Senza Sforzando». Родинні зв'язки сприяють утворенню стійких творчих тандемів, працюючих цілеспрямовано в музичній сфері, що в особистісній площині має значення з точки зору підтримки престижного іміджу артистичної родини у мистецькому колі, а в соціокультурному аспекті творчість спадкових музичних династій формує міцну основу для збереження, збагачення музичних традицій та створення нових культурно-мистецьких цінностей, що є надзвичайно важливим для полікультурного середовища Одеси і, в цілому, України. Адже задоволення культурно-освітніх потреб української нації та етнічних меншин є запорукою гармонійного і безконфліктного проживання представників різних національностей у спільному життєвому просторі. Тому одеські камерно-інструментальні колективи нерідко стають учасниками спеціальних мистецьких заходів, спрямованих на інтеграцію і діалог культур.

Ініціатором одного з таких проектів став дует «Oleyuria». Досліджуючи найкращі зразки світової музики у жанрі фортепіанного дуету, О. та Ю. Щербакови зацікавились мистецтвом грецьких композиторів, зокрема, творчістю Маноліса Каломіріса – фундатора новогрецької композиторської школи, ранній період біографії якого був тісно пов'язаний з Харковом, де він працював у 1906–1910 роках викладачем фортепіано після закінчення Віденської консерваторії [133, 295] (період перебування в Україні музикант описує у своїх мемуарах «Моє життя і моє мистецтво»). Незважаючи на значущість постаті М. Каломіріса, його музика практично не виконувалась в Україні протягом останніх ста років і це надихнуло О. та Ю. Щербакових до створення мистецького проекту з метою відродження та введення у музично-виконавську практику творів М. Каломіріса та його послідовників. Даний проект реалізовувався у чотирьох напрямках: 1) опрацювання наукової літератури, нотографічних каталогів з фондів вітчизняних і закордонних бібліотек, зокрема, безумовною удачею стало віднайдення копії з автографа М. Каломіріса його власної версії для двох фортепіано III частини симфонії «Паламіки» під програмною назвою «Любов»; 2) написання аранжувань для фортепіанного дуету в чотири руки сольних фортепіанних творів М. Каломіріса – Прелюдії № 5, Балади ор. 1 № 1, Балади ор. 1 № 2; 3) підготовка концертів грецької музики на філармонійних сценах Одеси (з нагоди святкування грецького державного свята «Охи», 2001 р.) і Львова (2002 р.); 4) створення літературно-музичної композиції «Маноліс Каломіріс – основоположник Грецької національної музичної школи», що об'єднала «живе» виконання творів для фортепіанного дуету М. Каломіріса, Н. Астрінідіса, Г. Сіціліаноса, Я. Константінідіса, мультимедійне відтворення фрагментів окремих симфонічних та оперних творів грецьких авторів та коментарі артистів, в яких розкривалась історія розвитку грецького музичного мистецтва.

Прем'єра даної літературно-музичної композиції, де артисти «Oleyuria» виступали одночасно як автори сценарію, виконавці, дослідники та ведучі-читці, відбулася у Харкові (2005 р.), ставши визначною подією в культурному житті етнічних греків міста. Після концерту Харківська міська община греків

«Геліос» надіслала О. та Ю. Щербаковим лист подяки зі словами: «Ваше исполнительское искусство подарило нам настоящий праздник и дало возможность прикоснуться к музыкальным традициям современной Греции» [223]. Високо оцінили літературно-музичну композицію також і в Одесі, де її презентація відбулася 13 грудня 2007 року в приміщенні Одеської філії Грецького Фонду Культури. В програмі концерту прозвучали твори для фортепіанного дуету, такі як: «Вісім танців з грецьких островів» Я. Константінідіса, «Антильський танок» Н. Астрінідіса, Сюїта «Танагреа» у ІХ частинах Г. Сіціліаноса (перше виконання в Одесі), «Прелюдія та fuga» ор. 2 М. Каломіріса.

Проект О. та Ю. Щербакових, що охопив культурні центри південного, західного та східного регіонів України – місця найбільшої локації етнічних греків України, пройшов з великим успіхом, супроводжувався схвальними відгуками місцевої преси та був відзначений високоповажними представниками культурно-мистецьких та політичних кіл. Так, після одного з концертів на адресу артистів надійшов відгук Генерального консула Греції в Одесі Алексіоса-Павлоса Стефану: «Программа концерта была отличной. Произведения греческих композиторов в вашем исполнении тронули лично нас и очень понравились публике, собравшейся на концерт. Верю, что их исполнение в плане музыкальности и артистизма было наидостовернейшим...» [222].

На нашу думку, мистецький проект одеського фортепіанного дуету О. та Ю. Щербакових, що послідовно реалізовувався у 2000-х роках за підтримки Генерального консульства Греції в Одесі та Одеської філії Грецького Фонду Культури і його директора Софроніса Парадісопулоса, є надзвичайно важливим, по-перше, з точки зору задоволення потреб етнічних греків України у долученні до культурно-мистецьких цінностей свого народу, а по-друге – як дієвий інструмент міжнаціонального діалогу, що стимулює обмін та взаємозбагачення обох культур і має непересічне значення для розвитку національного музично-виконавського і композиторського мистецтва України і Греції [див.: 73].

В останнє двадцятиріччя одеські виконавці активно розвивають міжнародний напрямок у своїй творчій діяльності, що розширює особисте культурно-інформаційне поле музикантів, сприяє налагодженню комунікативних зв'язків та інтеграції українського виконавського мистецтва у загальносвітовий процес. Одеські камерно-інструментальні колективи беруть участь у багатьох музичних конкурсах, фестивалях та є володарями міжнародних грантів. Так, фортепіанний дует «Oleugiá» є учасником більш ніж 40 фестивалів і презентує українське камерно-інструментальне мистецтво на престижних сценах Бельгії, Ізраїлю, Італії, Німеччини, Норвегії, США та інших країн. Музиканти стали першими в Україні лауреатами Міжнародного конкурсу фортепіанних дуетів у чотири руки, отримавши Гран-прі на конкурсі «Рим–1992». Дует «Каданс» провадить активну концертно-гастрольну діяльність у країнах ближнього і дальнього зарубіжжя, зокрема, у 1999 році ансамбль став лауреатом І та ІІ премій двох унікальних вузькопрофільних міжнародних конкурсів камерно-акордеонних ансамблів у містах Клінгенталь (Німеччина) та Кастельфідардо (Італія). Завдяки активній участі дуету «Віолончелліссімо» у різноманітних мистецьких заходах

– фестивалях (понад 100), концертах та конкурсах камерних ансамблів (зокрема, Premio Acqui Musica та Citta di Pietra Ligure, Італія 2000 р.) [208] ансамбль достатньо швидко став відомим у світових музичних колах і виграв сім творчих грантів у США, Фінляндії, Франції та Швеції (освітня та концертно-гастрольна діяльність, студійна робота із запису аудіо-дисків).

Широка географія виконавської діяльності артистів одеських камерно-інструментальних ансамблів сприяє налагодженню стійких творчих контактів з митцями різних континентів та утворенню міжнаціональних виконавських тандемів. Так, у 2003 році О. Перепелиця-молодший та О. Тітов з ансамблю «Senza Sforzando» стали стипендіатами DZzМ – Дрезденського центру сучасної музики. В рамках цього проекту було створено інтернаціональний ансамбль під назвою «pass\_ПОРТ» за участю одеських музикантів та інших стипендіатів з Бразилії та Німеччини, які за рік презентували свій колектив на фестивалі «Дрезденські дні сучасної музики».

Одним з найміцніших міжнаціональних творчих союзів, що веде свою історію з 2005 року є віолончельне тріо у складі О. Веселіної, В. Ларчікова («Віолончелліссімо») та відомого французького музиканта, професора Паризької Вищої консерваторії Домініка де Вільєнкура. З 2005 по 2012 роки в Україні за ініціативою та арт-менеджментом даних одеських віолончелістів відбулося десять гастрольних турів з Д. де Вільєнкурором, що включили більш ніж 40 концертів сольної та камерно-інструментальної музики, зокрема, останні виступи віолончельного тріо пройшли в Одесі з Національним Одеським філармонійним оркестром під керівництвом Н. Пономарчук (4 листопада 2011 р.) і Києві – концертні програми: «Віолончельна ікебана – 2012: шедеври бароко та музика ХХ століття» (за участю О. Пірієва, віолончель) та «CELLOвек» (з камерним оркестром New Era Orchestra, художній керівник і диригент – Т. Калініченко), що відбулися 2 та 4 липня 2012 року, відповідно [209].

Інтенсивний процес мистецької комунікації іде також за лініями перетину композиторської творчості та виконавства, що дає потужні імпульси для розвитку камерно-інструментального мистецтва, через ініціацію створення та швидке введення у виконавську практику нових ансамблевих творів. На думку композитрки Ю. Гомельської: «Саме синтез композиторського та виконавського імпульсів і дає великий творчий результат. <...> Виконавець – це мій співучасник, співтворець» [217]. Практично ті ж думки висловлює А. Томльонова, вважаючи мистецьку комунікацію одним з найважливіших аспектів розвитку творчості: «Співучасть любові, співучасть енергій композитора і виконавця – це дуже важливо» [219]. Безумовно, для переважної більшості композиторів така позиція є домінантною, що підтверджується на практиці створенням багатьох творів на замовлення або присвячених певним музикантам, виконавська майстерність та харизматичність яких надихає авторів на творчість.

Так, починаючи з 90-х років ХХ століття, сформувались міцні виконавсько-композиторські тандеми дуету «Каданс» з українськими і зарубіжними композиторами, об'єднані ідеєю «просування» модерн-баяну та нового камерно-баянного жанру, зокрема, з К. Цепколенко («Дуель-Дуо» № 5), Л. Самодаєвою («Откро-

вення», «Мій Гоголь»), О. Щетинським («Together»), С. Берінським (Росія), Й. Тамульонісом (Литва), В. Дінеску (Німеччина) та ін. Спеціально для дуету «Віолончелліссімо» написані такі твори, як: експресивно-епатажна п'єса С. Зажитька «Епітафія маркізу де Саду», «пост-апокаліптична» композиція Л. Юріної «Віддалення» (обидва створені у 1996 р. і вперше прозвучали у виконанні О. Веселіної та В. Ларчікова в Італії, м. Казале Монфerratо), диптих «Забуті танці» (I – 1996 р., II – 1998 р.) Л. Самодаєвої, а також «Гравітації» (2001 р.) А. Загайкевич (прем'єри останніх творів відбулися в Одесі). Серед сучасних зарубіжних авторів, які присвятили або написали на замовлення дуету «Віолончелліссімо» твори, – 26 митців з різних континентів, серед яких: Е. Гросс (Австралія), Р. де Смет (Бельгія), Г. Арнаудов (Болгарія), О. Фірсова (Великобританія), У. Крігул (Естонія), І. Ріше (Латвія), Ж. Мартінайтіте (Литва), Г. Агудело (Мексика), В. Дінеску (Німеччина), Р. Кері (Нова Зеландія), З. Краузе (Польща), Д. Капирін (Росія), Н. Холл (Словенія), Й. Персон (США), Б. Альварадо (Чилі), Ф. Хагстедт (Швеція) та ін.

Постійними творчими зв'язками відзначені стосунки квартету «Гармонії світу» та композитрки А. Томльонової, зокрема, її віолончельна соната присвячена С. Шольцу, скрипкова соната № 2 – Н. Літвінової, альтова – І. Комаровій, на замовлення С. Шольца спеціально для струнного квартету та литовського тубіста Сергіуса Кірсенка написано твір «Deo volentum» [219]. Також «Гармонії світу» співпрацюють з Ю. Гомельською, яка для них написала квартет, тріо, дует, квінтет. За словами композиторки: «Колектив довгий час був провідником моєї музики, виконуючи мої твори в Одесі, Україні, за кордоном, я їм дуже вдячна, вони буквально мене пропагували» [217].

Окремі виконавці камерно-інструментальних колективів Одеси, такі як Л. Ларчіков та І. Єргієв (останній інтенсивно займається композицією з 2000-х рр.) сполучають композиторське та виконавське амплуа і багато пишуть для своїх ансамблів. Таким чином, поєднання двох сфер мистецької діяльності, взаємно підсилюючих одна одну, прокладає шлях від виконавсько-інтерпретаторського до загальнономистецького універсалізму. Тяжіння до освоєння всього спектру видів мистецької діяльності є притаманним переважній більшості учасників одеських камерно-інструментальних ансамблів, які сполучають виконавство з композицією (В. Ларчіков, І. Єргієв), педагогікою (О. та Ю. Щербакови, В. Ларчіков, І. та О. Єргієви), науково-дослідною роботою у сфері музичного мистецтва (О. та Ю. Щербакови, О. Веселіна, В. Ларчіков, І. Єргієв, О. Перепелиця-молодший), громадською діяльністю та арт-менеджментом (О. та Ю. Щербакови, О. Веселіна, В. Ларчіков, М. Мохрякова та О. Перепелиця-молодший). Така дієва особистісно-творча позиція учасників камерно-інструментальних колективів Одеси сприяє розвитку всіх базових складових системи камерно-інструментального мистецтва – виконавської і композиторської творчості, освіти та музикознавства, громадських ініціатив у створенні мистецьких асоціацій, арт-менеджменту та сценічної практики, включаючи концертно-гастрольну діяльність, конкурсний та фестивальний рух.

### ***3.3. Камерно-інструментальне виконавство Одеси в контексті розвитку фестивального та конкурсного руху***

Наприкінці ХХ – початку ХХІ століть фестивальний і конкурсний рух, що торкнувся не тільки музичних центрів, а й невеликих периферійних міст, став каталізатором інтенсивності розвитку мистецького життя України. На тлі несприятливої економічної ситуації, згортання культурних програм українським митцям, «незважаючи на катастрофічну відсутність прямих інвестицій, вдалося розбудувати сучасну музично-концертну інфраструктуру на західний штиб (із потужним фестивальним рухом)» [166, 40] та конкурсним, включно.

Поштовх цьому процесу дали чинники мистецького і позамистецького характеру. Внаслідок недостатньої державної фінансової підтримки інерційне функціонування традиційної концертно-гастрольної системи змусило митців шукати альтернативні шляхи реалізації творчого потенціалу. Децентралізація та регіоналізація пострадянського простору сприяла відродженню інтересу до культури українських міст. Проведення фестивалів музичного мистецтва дозволило розкрити своєрідність та унікальність «в минулому провінційних і периферійних фрагментів ландшафту як самоцінних культурних локусів і <...> задекларувати їх як культурні центри» [54, 3]. Можливість презентувати українське мистецтво на міжнародному рівні, вільна комунікація у колі вітчизняних та іноземних митців, запозичення кращого закордонного досвіду вплинули на створення великої кількості фестивалів і конкурсів, що одразу ж позначилося на стані музичної культури України.

Наприкінці ХХ століття відсутність спеціалістів з культурного менеджменту та професійних імпресаріо спонукала до самостійного продюсування мистецьких проектів нового формату, що могли забезпечити залучення багатьох учасників, широкої аудиторії слухачів та суспільний резонанс. Інтенсивність творчого пошуку та процесу самоорганізації, що завжди була притаманна одеським митцям, призвела до трансформації прикінцевої мети діяльності, яка вийшла далеко за рамки «просування» суто власної творчості – окремі композитори і виконавці стали засновниками та арт-менеджерами музичних фестивалів і конкурсів. Обрії популяризації музичного мистецтва були «розсунуті» за рахунок набуття останніми статусу подій міжнародного масштабу та завдяки широті географії мистецьких подій, організованих одеситами, що охопила не тільки Одесу, але і вийшла за межі регіону і країни.

Так, у 2000-х роках В. Ларчіков став ініціатором і арт-директором міжнародних музичних фестивалів – «Musica Humana» та «Baroque & Avantgarde» (м. Запоріжжя). Назва фестивалю «Musica Humana» (вислів Боеція) символізує головне «послання» проекту: «повернутися до духовних витоків музики минулого та теперішнього часу, музики як певного священного дійства, що об'єднує і очищує. Фестиваль знову підіймає питання про те, чи є музика дзеркалом сучасної людини» [210]. Вже перший фестиваль «Musica Humana» був великою чотирьохденною подією, що відбулася на філармонійній сцені Концертної зали ім. М. Глінки за участю Запорізького філармонійного оркестру, Джаз-Класік Бенда, камерно-інструментальних ансамблів: «Мініатюра» (Запоріжжя), «Віо-



лончелліссімо», «Каданс» (Одеса), «Капріччіо» (Ростов-на-Дону), Московського ансамблю сучасної музики, митців з Югославії, Чехії, Монголії та ін.

Значно розширив коло учасників з Європи (ансамблі «Авангардисти Барокко», Варшава; «MONDSCHNEIN», Прага; «АРС ПОЕТИКА», Кишинев; «Дуо Ново», Вільнюс [211]) фестиваль «Baroque & Avantgarde», концептуальним підґрунтям якого стала ідея «створення музично-історичних перехрещень і об'ємного музичного простору, у якому є все для душі і розуму, у якому миролюбно й природно співіснує, уживається глибоке Минуле і Сучасне» [160, 14]. Значущість даної концепції для регіонального і національного культурного середовища підкреслив композитор В. Рунчак, звертаючись у листі до В. Ларчікова та арт-менеджера О. Веселіної: «Приємно, що Ви зробили фестиваль «Барокко і авангард» у Запоріжжі! Ідея поєднання двох абсолютно різних стилів і епох чудово працює, тому що звично проводити фестивалі для старовинної і сучасної музики незалежно один від одного, де є спеціальна аудиторія, яка відвідує один і не відвідує інший. Але річка музики є всеосяжною і багатогранною. Я щиро дякую Вам за запрошення взяти участь у фестивалі» [221].

У 90-х роках ХХ століття у Сімферополі розпочав свою історію фестиваль «Кримські діалоги» (проект керівників Асоціації фортепіанних дуєтів України – О. та Ю. Щербакових), який у 2000-х роках отримав постійну «прописку» в Одесі, змінивши назву на «Одеські діалоги», і на разі залишається єдиним в Україні фестивалем дуєтної камерно-інструментальної музики.

Фестиваль є триденною подією, яка моделюється за концертним принципом: Концерт перший, Концерт другий і Гала-Концерт, що є специфічною особливістю його концепції. Учасниками «Одеських діалогів» стають спеціально запрошені чотири дуєтні пари, які виступають у визначених відділеннях першого, другого концертного дня та беруть участь у спільному фінальному «Параді дуєтів» разом з «господарями» фестивалю – дуєтом «Oleugiа». На початку фестиваль презентував суто фортепіанні дуєти (серед яких такі відомі виконавці, як: П. Мосхос–Д. Карідіс, Греція; Д. Інніс–А. Шаннон, Канада; І. Бейер–Х. Дагул, Великобританія; П. Хіту–М. Сорентіно, Швейцарія/Італія; К. та Е. Анжело, Австралія/США та ін.), проте з 2009 року перетворився на фестиваль камерної музики і, за словами А. Авдієвського, «здобув славу і визнання одного з престижних міжнародних форумів в Україні, який об'єднує потужні мистецькі сили з різних куточків світу, активізує і виховує творчу молодь» [224]. Вихід за жанрові рамки фортепіанного дуєту до ширших обріїв звуко-змістовних можливостей камерно-інструментальної музики не змінив концептуальних засад, підкреслених і самою назвою фестивалю «Одеські діалоги» – це прагнення до діалогічного осмислення сутності культури через інтерперсональний діалог, що зароджується між суб'єктами дуєтного музично-виконавського мистецтва.

Особливістю фестивалю є академічна спрямованість, але ідея просвітництва у розкритті багатогранності виконавських і композиторських шкіл світу стимулювала осучаснення програм фестивалю відповідно до прогресивних напрямків розвитку музичного мистецтва ХХІ століття. На фестивалі відбуваються прем'єри як маловідомих дуєтних творів попередніх епох, так і композицій су-

часних авторів, зокрема, вперше в Україні були виконані твори для фортепіанного дуету: «Капріччіо» М. Байкера (у 2004 р.), Симфонія f-moll I. Калліводи у перекладенні для фортепіанного дуету К. Черні (у 2006 р.), «Червоне зміщення» для віолончельного дуету Б. Гая (у 2009 р.), «Фантазія і бурлеска» для скрипки і фортепіано Е. Сучонь (у 2013 р.). Відповідно до положення, за яким у репертуарі учасників фестивалю обов'язково повинна бути музика тієї країни, яку вони представляють, важливе місце в програмах фестивалю займає музика й українських композиторів – М. Лисенка, В. Сильвестрова, Л. Ревуцького, Ж. Колодуб [215] та ін. У 2012 році, з метою популяризації музикування в ансамблі серед дітей і юнацтва та презентації молодих талантів Одеси на міжнародному рівні, у колі професійних музикантів вперше на сцені фестивалю виступив дитячий фортепіанний дует одеської ДМШ № 2 ім. О. К. Глазунова у складі Р. Осмолівської (3 клас) – Ю. Чаркіна (5 клас) викладача С. Мар'єнко.

У 1995 році в Одесі розпочав діяльність Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва «Два дні й дві ночі нової музики» («2Д2Н»), який вже на початку свого існування став одним з найпрестижніших українських форумів, що двадцять років поспіль не втрачає своєї актуальності і художнього значення. Ідея та мистецька концепція фестивалю розроблена Міжнародною громадською організацією Асоціація Нова Музика в особі її керівників – К. Цепколенко (артистичний директор фестивалю), О. Перепелиці (директор фестивалю) та підтримана міжнародними партнерами, зокрема, співзасновником і президентом фестивалю Б. Вульфом (Фрайбург, Німеччина).

У 90-х роках ХХ століття організатори фестивалю, виходячи з ідеалів вільного розвитку мистецтва без обмежень ідеологічних чи стильових рамок, свідомо взяли курс «на ліквідацію "залізної завіси" в царині сучасної музики та намагання залучитись до світового музичного процесу» [131, 157]. Унікальна концепція проведення фестивалю «2Д2Н» не має аналогів в українському культурному просторі, адже він репрезентує сучасне мистецтво у новій, нетрадиційній формі, що руйнує усталені стереотипи сприйняття музики. По-перше, фестиваль, відповідно до авторського задуму, є практично безперервною дводобовою мистецькою акцією, яка включає різні напрями і види сучасного мистецтва, пов'язані з музикою, театром, перформансом, живописом, балет-пластикою, різноманітними інсталяціями. По-друге, відповідно до основного смислового акценту фестивалю, який припадає на музичне мистецтво, дійство моделюється за логікою композиторського мислення, тобто фестиваль «будується за принципом створення композиції. Можна сказати, що «2Д2Н» – це симфонія чи роман, або театральна п'єса, яка складається із різних розділів, має чітку драматургічну концепцію, де є декілька кульмінацій» [220]. Такий віртуальний ефект дає стала аркоподібна форма фестивалю: концертна сцена на початку дня – концертна сцена наприкінці ночі (теж саме і на другий день), в середині якої існують різні розділи – Соло-Моменто, Дуель-Дуети, Антракт-Фантазії, а напередодні фестивалю – Концерти-Прелюдії, які немов розробкові елементи розвивають основну ідею фестивальної «композиції».

Якщо прослідкувати еволюцію всіх двадцяти «опусів» фестивалю «2Д2Н» можна помітити, що кожен з них має свій особливий акцент – драматичні твори у синтезі музики, співу і мовлення (I фестиваль, 1995 р.), електронна музика та відео-інсталяції (II, 1996 р.), спектр інструментальної, зокрема, фортепіанної музики (III, 1997 р.), театральні жанри і форми (XVIII, 2002 р.), музика і література (XII, 2006 р.), перкусійна музика (XVI, 2010 р.), камерна музика (XVIII, 2012 р.) [див.: 115]. Таким чином, шляхом перестановки цих акцентів фестиваль, при зовнішньому збереженні концепції і форми, постійно трансформується і не вичерпує свого ресурсу протягом значного хронологічного проміжку.

З 2008 року фестиваль «2Д2Н» (XIV) перемістився в Одеську філармонію, що дало додатковий імпульс його розвитку. В розпорядженні організаторів з'явилося два концертних майданчика – Концерт-Гранд-Сцена (Велика зала філармонії) і Концерт-Фойє-Сцена. З одного боку, це розширило можливості для виконання хорових, оркестрових та великих камерних творів, а з іншого – завдяки облаштуванню додаткової сцени внизу у фойє філармонії була збережена атмосфера «елітарного професійного клубу» [177, 7], яка панувала у старому приміщенні, де гості сидять щільно навколо сцени і мають змогу впритул наблизитися до мистецької дії, брати в ній участь, більш вільно себе відчувати і спілкуватися, що має концептуальне значення.

Згідно з результатами експериментального дослідження тенденцій розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики в Україні, проведеного М. Шведом, одеський фестиваль вирізняється високим професійним рівнем, значною кількістю іноземних учасників заходу та орієнтований, передусім, на презентацію композиторських новинок у різних жанрах як сольної, так і ансамблевої музики. Оскільки значна кількість творів українських авторів (особливо, створених на стику століть) неопубліковані і знаходяться у рукописах в особистих архівах композиторів, актуалізується проблема введення їх у широку музично-виконавську практику. Розповсюдження фестивального руху та зняття будь-яких обмежень творчості створює умови для сценічного оприлюднення творів, завдяки чому слухачі і мистецькі критики отримують можливість сформувати реальну оцінку їх художнього значення. Таким чином, фестиваль «2Д2Н» стимулює не тільки виконавську, але і композиторську творчість, зокрема, шлях модернізації сучасного композиторського мислення та виконавської техніки можна простежити детально розглянувши програми фестивалю 1995–2014 років.

Протягом своєї історії фестиваль «2Д2Н» активно пропагує твори камерно-інструментальної музики. У виконанні українських та іноземних ансамблевих колективів на двадцятьох фестивалях прозвучало понад 760 камерно-інструментальних творів як «класичного» авангарду, так і новітніх композицій, які знаходяться у руслі постмодернізму чи ґрунтуються на естетиці «нового синтезу». При домінуванні сучасної музики, в програми фестивалів «2Д2Н» нерідко включались ансамблеві твори композиторів-представників імпресіонізму, неоромантизму, нововіденської та дармштадтської шкіл, що має важливе кон-

цептуальне значення у створенні часової перспективи між композиціями, наприклад, початку ХХ та початку ХХІ століть. З одного боку, це дозволяє простежити еволюційний поступ мистецьких форм і технологій (поява новацій, які закріплюючись стають традиціями – до виникнення неоновачій і неотрадицій на новому витку), а з іншого – є показовим у розкритті жанрово-стильових орієнтирів творчості сучасних композиторів.

Аналіз жанрової структури програм фестивалю 1995–2014 років демонструє перевагу у співвідношенні сольних і ансамблевих жанрів на користь останніх. Зі збільшенням чисельності українських та закордонних камерно-інструментальних колективів-учасників фестивалю ця тенденція поступово посилюється, а починаючи з ХVІ фестивалю (2010 р.) стає домінуючою. Узагальненні дані, наведені в хронологічній Таблиці 3.1, відображають активність ансамблевих колективів українського та закордонного блоку учасників.

Табл. 3.1

**Динаміка співвідношення участі українських та іноземних камерно-інструментальних колективів у фестивалі «Два дні й дві ночі нової музики» (1995–2014 рр.)**

роки	95	96	97	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14
Українські колективи (кількість)	4	2	3	4	3	5	6	3	10	6	5	6	6	8	5	4	4	4	5	13
Іноземні колективи (кількість)	4	7	5	4	6	5	9	5	5	6	6	5	4	4	6	3	2	7	4	4
динаміка співвідношення (всього)	I період					II період							III період							
	Українські – 16 Іноземні – 26					Українські – 41 Іноземні – 41							Українські – 49 Іноземні – 34							

З огляду на отримані дані можна умовно виділити три періоди, які характеризують виконавську активність українських та іноземних ансамблів: 1995–1999 роки (I період), 2000–2006 роки (II період), 2007–2014 роки (III період). Серед учасників перших п'яти фестивалів «2Д2Н» (I період) переважали іноземні камерно-інструментальні колективи (з Австрії, Бельгії, Нідерландів, Німеччини, США, Франції, Швейцарії та Швеції), які знайомили українську публіку з сучасними течіями в мистецтві та композиторськими новинками Заходу, а отже виконували просвітницьку функцію, сприяючи тим самим «заповненню музичного інформаційного вакууму» в пострадянському культурному просторі та «приєднанню сучасної української музики до світових художніх процесів» [177, 6]. Незважаючи на те, що у 1995–1999 роках «переважали акультураційні процеси» [177, 9], творче спілкування не набуло одностороннього характеру. Завдяки встановленню тісних контактів, в репертуарі західних виконавців поступово з'являються камерно-інструментальні твори сучасних українських композиторів. Наприклад, Струнний квартет «LUMINA» (США) на IV фестивалі «2Д2Н» вико-

нав твори О. Красотова («Наслідки», світова прем'єра) та Ю. Гомельської («Із низин душі»).

Українське виконавське мистецтво на фестивалях 1995–1999 років презентували виключно київські та одеські колективи, учасників з інших регіонів України не виявлено. Проте достатньо обмежене представництво вітчизняного блоку камерно-інструментальних ансамблів певною мірою урівноважувалося інтенсивністю виступів музикантів. Так, у межах перших п'яти фестивалів одеські колективи «Фрески» та «Гармонії світу» створили 15 різних програм, без урахування експериментальних проєктів, спільних з іноземними музикантами.

У наступний період (2000–2006 рр.) кількість українських та іноземних учасників фестивалю «2Д2Н» невпинно зростала, що є свідченням набуття заходом авторитетного статусу в мистецьких колах. Спираючись на дані аналізу програм фестивалю, представлені в Таблиці 3.1, які схематично відображають інтенсивність виступів камерно-інструментальних ансамблів, можемо спостерігати, що у II періоді присутність представників вітчизняного камерно-інструментального мистецтва збільшилась більш ніж вдвічі, порівняно з попереднім періодом, та знаходилась на одному рівні з закордонним блоком. Посилення виконавської активності українських музикантів відбувалося і у 2007–2014 роки (III період) за рахунок підключення до фестивалю ансамблевих колективів з Донеччини, Черкащини та Львівщини. Перевага вітчизняного блоку учасників у III періоді призвела до зростання інкультураційних проявів у програмному наповненні фестивалів «Два дні й дві ночі нової музики», адже митці презентували, передусім, твори національної композиторської школи.

У програмах фестивалю «2Д2Н» вагоме місце займають композиторські новинки зі статусом світових, європейських чи українських прем'єр. Проведений аналіз кількості світових прем'єр у репертуарі українських та іноземних камерно-інструментальних колективів засвідчив співвідношення – 40 : 9,7 %, відповідно. Більший відсоток світових прем'єр у програмах українських музикантів пояснюється високим рівнем активності виконавців, що в кооперації з композиторами намагалися розкрити свій власний творчий потенціал та якомога ширше презентувати українське камерно-інструментальне мистецтво на міжнародній сцені.

Інтенсивна діяльність на фестивалі «2Д2Н» традиційно характерна для представників ансамблевого мистецтва Одеси, які становлять близько 50% від загальної кількості вітчизняних колективів, що є очікуваним, адже фестиваль для них є «домашнім». За 20-річну історію існування заходу на сцені «2Д2Н» виступали колективи старшої, середньої та молодшої генерацій одеської школи камерно-інструментального напрямку (утворені, відповідно, наприкінці 70-х, у 90-х та 2000-х роках), що демонструє спадкоємність поколінь одеської виконавської ансамблевої школи. Серед них виділяється ансамбль «Гармонії світу», що 1995 року прийшов на фестиваль вже титулованим і знаним у мистецьких колах як один з найбільш послідовних прихильників розвитку фестивального руху. Ансамбль виступав на 13-ти фестивалях «2Д2Н», зокрема, на XX фестивалі (2014 р.) струнний квартет був задіяний у спеціальному блоці – Концерт-Портреті до 50-річного ювілею композиторки Ю. Гомельської.

Переважає більшість одеських колективів-учасників фестивалю «2Д2Н» виникли у 1990–2000-х роках і створювалися молодими музикантами із числа аспірантів і випускників музичної академії. Від початку заснування фестивалю його постійними учасниками стають ансамбль сучасної музики «Фрески», дует «Віолончелліссімо» (обидва інтенсивно виступали протягом 1995–2006 рр.), дует і тріо «Каданс» (регулярно брали участь до 2008 р.). У другому і, особливо, у третьому періоді на фестивалі з'являються новостворені, переважно, студентські одеські колективи: «Simetria», «Senza Sforzando», «Ton-Templ», «Карильон», «Ассоріано», Валторновий та Флейтовий квартети ОНМА ім. А. В. Нежданової та інші. Проходження відбору і виступи на фестивальній сцені для консерваторської молоді стали престижною нагодою презентації своєї творчості на міжнародному рівні.

Окрім цього, фестиваль «2Д2Н» створює умови для розширення комунікативного простору. Включення у нього значної кількості музикантів-представників інших національних культур, сприяє інтенсифікації міжнаціонального і міжкультурного діалогу, що позитивно впливає на розвиток і взаємозбагачення різних національних культур. За словами К. Цепколенко: «За своїм самим першим задумом наш фестиваль ніс у собі ідею відкритого демократичного суспільства, європейського суспільства та інтеграції нашої української культури» [220] і цю місію одеський фестиваль «2Д2Н» успішно виконує. Завдяки фестивалю, значна кількість творів українських композиторів потрапляє до репертуару відомих іноземних ансамблів, таких як, наприклад, «Musik Fabrik», «Accroche Note» (Франція), Ансамбль перкусії Фрайбурзького музичного університету, «Sur Plus» (Німеччина), які грають ці твори не тільки на фестивалі в Одесі, але й за кордоном у колі світового музичного товариства, таким чином, іде процес інтеграції української музичної культури та мистецтва у простір, передусім, європейський, і ширше, світовий.

З ім'ям фундаторки Асоціації Нова Музика К. Цепколенко пов'язані також ряд фестивальних проєктів, створених в Одесі за її ініціативою та керівництвом, що значно урізноманітнили культурно-мистецьке життя регіону та органічно «вплелися» у загальнонаціональний процес розвитку фестивального руху. Серед них, спрямовані на актуалізацію сучасного музичного, імпровізаційного, пластичного, аудіовізуального мистецтва фестивалі: «Молода музика України і Польщі» – міні-фестиваль-конференція сучасної української та польської музики (1997 р.), «Youth Music» – фестиваль східноєвропейських композиторів і виконавців (1998 р.), «Coming Together» – Міжнародний фестиваль східноєвропейських молодих композиторів і виконавців (1998–1999 рр.), «Prima Vista» – фестиваль аудіо-візуальних та музичних акцій (1998–2000 рр.), «Stu-Dance-Reverse-Dance» – фестиваль та майстер-класи нового танцювального виконавського мистецтва (1998–2002 рр.), «Мистецтво імпровізації в сучасному світі» (1999, 2001–2002 рр.). Більшість з цих акцій орієнтовані на розвиток молодіжної творчості і покликані дати поштовх не тільки у мистецький царині, але й в організаційній діяльності, що є надзвичайно важливим для розбудови культурної інфраструктури України.

Так, на початку ХХІ століття молоді композитори Г. Тихоплав та А. Чібалашвілі, опановуючи композицію в Одеській консерваторії, паралельно

пройшли курс навчання у Центрі практичного менеджменту, заснованого О. Перепелицею при Асоціації Нова Музика. Набуті знання з менеджменту мистецьких акцій були реалізовані Г. Тихоплав і А. Чібалашвілі у власному проєкті молодіжного фестивалю «Music Marine Fest», що двічі відбувся в Одесі (2006–2007 рр.). Основною метою «Music Marine Fest» стало створення атмосфери культурно-мистецької взаємодії творчої молоді та надання можливості презентації композиторської і виконавської творчості початківців (серед одеської молоді на фестивалі приймали участь композитори К. Майденберг-Тодорова, О. Сурових, Д. Лінник та новоутворені ансамблі «Nostri temporis», «Odessa Fфея ensemble», струнний дует «Simetria» та ін.).

Особливістю фестивалю, який проходив у приміщенні Морської Арт-галереї Т. Біновської Одеського морського порту, стали критерії допуску учасників – при демократичній широті форм і жанрів (вокальні, інструментальні сольні та ансамблеві твори, електронні композиції, відео-інсталяції з музичним супроводом тощо), перевага у відборі надавалась творам із оригінальною концепцією, що якимось чином торкається морської тематики. Зокрема, фестиваль дав поштовх написанню таких камерно-інструментальних композицій, як: «Тиша морських хвиль» для кларнета і фортепіано А. Чібалашвілі (Одеса), «Один день из памяти песка, что лежит на побережье» для кларнета, віолончелі, фортепіано та ударних І. Гонтаря (Київ), «Морська пригода» для скрипки і фортепіано Н. Рожковської (Кишинев), «...к морю...» для квартету флейт К. Яськова (Мінськ) [225], що в процесі виконання сприймалися як «свого роду "звукові картини", навіть пейзажі, які ніби перегукувались з картинами на стінах галереї. Власне, цього і хотіли – взаємодії різних мистецтв» [132]. На разі, через труднощі фінансового характеру фестиваль «Music Marine Fest», який планувався як щорічний молодіжний форум, перервав своє існування, проте важливість і актуальність концепції фестивалю, створеного молодими для молодих, не викликає сумніву.

Починаючи з 2000-х років в Одесі набуває інтенсивності розвиток конкурсного руху в галузі камерно-інструментального музикування. Участь у конкурсах виконавської майстерності, що передбачає входження колективу музикантів у змагальне коло з іншими претендентами на здобуття особливих відзнак від професійного експертного журі та публічного успіху, значно підвищує рівень мобілізаційної і мотиваційної складових підготовки ансамблів, сприяє формуванню артистизму і сценічної витримки. На перших етапах проєкту проведення одеських музичних конкурсів моделювалися за «гібридним» принципом як фестивалі-конкурси, умови участі в яких, являють собою не стільки змагання, скільки огляд музичних досягнень учасників. Як правило, такі конкурси проводяться на некомерційній основі (за принципом самоокупності організаційних внесків учасників, нерідко із залученням благодійних коштів), передбачають відсутність доконкурсного відбору (т.зв. попереднього конкурсу біографій і демо-записів претендентів), багатоманітність номінацій, категорій, вікових груп учасників, демократичні критерії вимог (або їх відсутність) до конкурсних програм, велику кількість призових місць і дипломів.

Така форма організації мистецьких акцій як фестиваль-конкурс є характерною для світової музичної практики, свій внесок в яку роблять і одеські митці. Зокрема, композитор Л. Самодаєва, працюючи у Мексиці, долучається до організації та суддівства Міжнародного дитяче-юнацького фестивалю-конкурсу піаністів «Вільєрмоса» (XI випуск відбувся 12–14 червня 2015 р.) [213], метою якого є «підтримка артистичних талантів серед дітей та юнацтва, співпраця між музичними навчальними закладами на міжнародному рівні, обмін досвідом серед педагогів і підростаючого покоління виконавців» [118] – саме тому концепція проекту включає в себе також проведення лекцій, дебатів на мистецькі теми та майстер-класів (фортепіано, камерний ансамбль).

Особливістю фестивалю-конкурсу «Вільєрмоса» є те, що він відкритий як до реальної, так і віртуальної участі. В останньому випадку заочні конкурсаннти надсилають відео-запис свого виступу, який оприлюднюється для журі і публіки, шляхом трансляції на великому екрані. Використання глобальних комунікаційних можливостей дещо нівелює дух змагальності, проте у даному випадку доцільність впровадження заочної форми участі обумовлюється географічним фактором. Адже, незважаючи на те, що очним учасникам конкурсу надається безкоштовний повний пансіон, віддаленість Північної Америки від європейського континенту створює економічні перешкоди для потенціальних конкурсантів та супроводжуваних їх осіб (особливо з країн східної Європи).

Повертаючись до одеських проєктів, згадаємо фестиваль-конкурс «Музичні династії Одеси», який за оригінальною ідеєю заслуженого працівника культури України С. Літвінова, покликаний сприяти розвитку та підтримці сімейної музичної творчості. Саме тому до змагання допускаються як професійні, так і аматорські сімейні ансамблі (єдина умова – участь в ансамблі представників різних поколінь родини). Повну демократичність демонструє також Джазовий конкурс пам'яті одного із засновників естрадно-джазового руху в Одесі – Р. Кобанченко (ювілейний X випуск пройшов у березні 2014 р.). У цьому святі джазового мистецтва можуть брати участь усі бажаючі музиканти (солісти і ансамблісти) без вікових обмежень з довільною програмою, але відповідно до нахилу конкурсу журі особливо заохочує авторську творчість, оригінальність імпровізації та джазову ерудицію учасників.

Окрема номінація «Камерний ансамбль» включена до плану «І.С.М.У.» – конкурсу, присвяченого пам'яті громадського діяча і мецената М. І. Спозіто (на 2013 рік відбулося п'ять конкурсів). Особливістю цього конкурсу є наявність попередніх регіональних відбіркових турів із фінальним етапом в Одесі, відсутність вікових обмежень та різноманіття номінацій (у кожній з яких до п'яти категорій, де визначаються лауреати I, II, III ступеня та дипломанти). Таким чином, «І.С.М.У.» дає можливість не тільки дітям, молоді, але й зрілим музикантам та викладачам, які з різних причин досі не обіймали звань переможців конкурсів, «заповнити цей пробіл у своїй професійній біографії» [119]. Популярністю користується також Південноукраїнський відкритий фестиваль-конкурс пам'яті Л. Н. Гінзбург – змагання студентів-піаністів навчальних закладів культури і мистецтва у сольному та ансамблевому амплуа, що на початку розглядався



як форум молодих музикантів південного регіону, проте майже одразу вийшов за ці географічні межі.

З 2014 року розвиток конкурсного руху у галузі камерно-інструментального музикування виходить на новий етап – відбувається зміна статусу камерного ансамблю як конкурсної дисципліни, а саме, переростання з окремих номінацій у самостійні вузькоорієнтовані конкурси камерно-інструментального виконавства. Даний статус автоматично підіймає вимоги як до професіоналізму конкурсантів, так і до професіоналізму експертного оцінювання журі, висуває конкретні програмні вимоги та квоти щодо кількості присуджуваних дипломів.

Першим таким конкурсом, організованим в Одесі, став Всеукраїнський конкурс камерних ансамблів ім. В. П. Повзуна (23–25 березня 2014 р. [120]), який зібрав в Одесі понад 50 учасників з усіх консерваторських центрів та окремих регіональних осередків України і, на думку доцента Л. Повзун, цей «виконавський діалог різних педагогічних шкіл України став головним досягненням конкурсу» [126, 45]. Широка географія участі свідчить про значну увагу до галузі камерно-інструментального музикування та затребуваності організації конкурсних випробувань такого рівня для юнацтва і молоді. Це дає впевненість, що закладені основи розвитку конкурсного руху – організація професійних, автономних конкурсів камерно-інструментального виконавського мистецтва стане традиційною для Одеси і набиратиме потужності у бік підвищення їхнього статусу до міжнародного рівня.

Отже, в останнє двадцятиліття фестивальний і конкурсний рух є каталізатором розвитку музичного мистецтва Одеси. Відзначимо високий потенціал самоорганізації одеських митців у сфері арт-менеджменту, прикінцева мета діяльності яких вийшла за межі продюсування власної творчості і заклала ґрунт для розвитку фестивального і конкурсного руху в Одесі, представленого камерно-інструментальними та багатопрофільними проектами. Узагальнені дані, наведені в Додатку Б у Таблицях 3.2, 3.3, що містять назву, статус, періодичність проведення, умови участі, репертуар, місце проведення, арт-менеджерів провідних фестивалів і конкурсів Одеси, а також проектів одеських митців, втілених у життя поза межами Одещини, свідчать про незмінну присутність камерно-інструментальної музики в мистецькому житті Одеси та підвищення статусу камерного ансамблю як конкурсної дисципліни.

## ПІСЛЯМОВА

У ході дослідження було виявлено основні тенденції розвитку української наукової думки кінця ХХ – початку ХХІ століть:

– виділення двох напрямків розвитку регіоніки: 1) регіонально-автономного, що розглядає культуру регіону відокремлено від інших фрагментів національного культурного простору як автономне історико-культурне утворення; 2) синергетичного, що передбачає створення панорамної картини національного культурного простору шляхом виявлення унікальної специфіки його регіональних проявів, інтегрованих в єдину спільність;

– збільшення кількості регіональних досліджень музичної культури України та розширення їх проблематики у вимірах: 1) історичному (реконструкція історико-культурної панорами життя регіонів); 2) культурологічному (звернення до регіональних вимірів духовного і соціального життя в контексті регіональних та національних культуротворчих процесів); 3) мистецтвознавчому (вивчення розвитку музичного мистецтва в культурі регіонів та окремих локальних осередків);

– посилення уваги науковців до методологічного обґрунтування позицій регіоніки з опорою на принципи міждисциплінарного підходу через застосування філософсько-культурологічного, мистецтвознавчого аналізу та підходів немистецтвознавчого походження (синергетичного, ноологічного, семіотичного, праксеологічного, емпіричного тощо).

У роботі запропоновано методологічне розширення проблематики регіонального камерно-інструментального мистецтва шляхом послідовного включення даного виду мистецтва у загальну ієрархічну модель культурного простору:

I рівень (метаісторичний, культурологічний) – камерно-інструментальне мистецтво як складова світового культурного простору;

II рівень (загальнонаціональний) – камерно-інструментальне мистецтво як складова національного культурного простору;

III рівень (локальний) – камерно-інструментальне мистецтво Одеси в структурі музичної культури регіону як базової одиниці розподілу національного культурного простору;

IV рівень (внутрішньо-контентний) – система константних і релятивних компонентів камерно-інструментального мистецтва. Даний рівень розкриває зміст явища камерно-інструментального мистецтва, що послідовно поширюється на вищі рівні розподілу культурного простору; таким чином, виникає інтегрована цілісність глобального культурного простору, змістовно організована зсередини.

На основі дослідження архівних матеріалів та наукових праць здійснено розгляд історичних передумов та шляхів розвитку музичного мистецтва Одеси кінця ХVІІІ – початку ХХІ століть та виокремлено два фактори, в контексті яких було сформовано унікальний культурний простір міста: 1) поліетнічність, полірелігійність внутрішнього середовища Одеси та наявність зовнішніх інтернаціональних зв'язків освітньо-культурного характеру; 2) зміна соціополітичної ситуації у період кінця ХVІІІ – початку ХХІ століть (перебування Одеси у

складі Російської імперії, УРСР, незалежної України) та пов'язані з цим трансформації естетико-художніх орієнтирів та світоглядних засад.

Протягом більш ніж двохсотрічного періоду Одеса зберігає статус культурного центру, для якого є характерним функціонування на високому рівні розгалуженої системи музичної освіти, що вплинуло на становлення та інтенсивний розвиток композиторської, виконавської, музикознавчої шкіл, сформованих на перехресті східно– і західноєвропейських традицій завдяки педагогічній і творчій діяльності місцевих та іноземних митців. Розвиток камерно-інструментального мистецтва Одеси відбувався у руслі загальних тенденцій професіоналізації музичної освіти та руху від аматорських до професійних форм музикування і композиторської творчості (XIX – XX ст.), таким чином, було закладено фундамент для його розквіту на стику тисячоліть.

Оскільки дослідження камерно-інструментального мистецтва є складовою проблемного поля багатьох галузей гуманітарного знання, доцільним видається пошук ознак системності у функціонуванні цього явища та розробка структурно-функціональної моделі системи музичного мистецтва, яка включає сім компонентів та їхні складові елементи: композиторська творчість (музично-творча діяльність, композиторська майстерність, мистецька комунікація), виконавство (виконавська творчість, виконавська майстерність, мистецька комунікація), мистецтвознавство/музикознавство (наука, мистецька критика), музична освіта (заклади музичної освіти, педагогічні персоналії, фахові мистецькі школи), мистецькі організації (виконавські установи, творчі спілки, музично-видавнича справа), арт-менеджмент (з організації концертно-гастрольної діяльності, музичних фестивалів, конкурсів) та інструментально-матеріальні ресурси (інструментарій, додаткові аксесуари, музичні та позамузичні ресурси, носії музичної інформації, мистецькі технології та технічні засоби).

На основі даної моделі пропонується тлумачення поняття камерно-інструментального мистецтва як одного з видів музичного мистецтва, духовного феномену музичної культури, що функціонує в культурному просторі як складна, багатокомпонентна система, яку утворюють константні (композиторська камерно-інструментальна творчість, ансамблеве виконавство, мистецтвознавство/музикознавство, фахова музична освіта) та релятивні (мистецькі організації, арт-менеджмент, інструментально-матеріальні ресурси) компоненти, що взаємодіють, взаємодоповнюють один одного і постійно перебувають в численних системних та позасистемних зв'язках з метою створення, відтворення, сприйняття, розповсюдження, використання, аналізу і оцінки результатів мистецької (композиторської, виконавської, педагогічної, наукової) діяльності в камерно-інструментальній галузі.

Наприкінці XX – початку XXI століть відбувається переосмислення, оновлення та утвердження пріоритетних творчих позицій одеської регіональної композиторської школи в процесі інтеграції вітчизняної музичної культури у світовий простір, що зумовлює утвердження естетико-художніх орієнтирів, з одного боку, сповнених національних та регіональних ознак, а з іншого – співзвучних світовим тенденціям існування музичної культури в ситуації постмодернізму. Імпле-

ментація постмодерністського світобачення у вітчизняній музичній творчості пов'язана із впливом інкультураційних (перехідний період культури на стику століть, альтернативність погляду на світ, прагнення до відкритого діалогу культур) та акультураційних процесів (інтенсифікація міжнаціональної комунікації, запозичення європейських парадигматичних моделей, полілог культур).

Особливістю культурно-мистецького простору Одеси є злиття інкультураційних та акультураційних процесів через поглиблення і розширення діалогу культур внутрішнього полінаціонального, полірелігійного середовища Одеси за рахунок зовнішніх зв'язків та міжнародного освітньо-культурного обміну, що впливає на збагачення уявлень про різні типи культур та їх мистецькі надбання. Причетність до мультикультурного кола веде до інтернаціоналізації мислення одеських митців у вільному діалозі культур, що є потужним джерелом творчості і знаходить своє відображення у камерно-інструментальній музиці С. Азарової, Ю. Гомельської, О. Красотова, К. Майденберг-Тодорової, А. Томльонової та ін. на ідейно-образному (концепції наближення, протиставлення, дуалізму культур) та неофольклорному стилістичному рівнях (використання автентичного фольклору, варіантне тлумачення автентичного фольклору або створення авторських квазі-фольклорних, квазі-архаїчних тем).

Аналіз жанрово-стильових параметрів камерно-інструментальних творів кінця ХХ – початку ХХІ століття (С. Азарової, Ю. Гомельської, О. Красотова, В. Ларчікова, К. Майденберг-Тодорової, Л. Самодаєвої, А. Томльонової, К. Цепколенко) демонструє тяжіння одеської композиторської школи до синергізму традицій і новаторства на жанрово-стильовому та змістовному рівнях, що є вираженням великого історичного діалогу культур, епох, світів поза часо-просторовими бар'єрами у міжжанровій, міжстильовій, міжавторській площинах і виявляється у наступних положеннях:

- вільне сполучення стильових і стилістичних пластів;
- використання широкого жанрового діапазону від константних до вільно-варіантних камерно-інструментальних жанрів;
- відродження та оновлення старовинних жанрів з позицій сучасної стилістики;
- сполучення традиційних (академічних) та нетрадиційних (народні, екзотичні, джазові) інструментів в ансамблі;
- введення старовинних інструментів у жанри нової музики (використання традиційних та пошук новітніх звукових можливостей старовинних інструментів);
- атрадиційне використання класичних інструментів (нетипові прийоми гри та аксесуари, гра на декількох інструментах одночасно);
- поєднання акустичного та електромузичного інструментарію, використання мистецьких технологій;
- синтез мистецтв – музика і слово (традиційний синтез – програмні основи, епіграфи, ремарки; нетрадиційний – озвучувані вербальні ряди двох типів), музика і театр – привнесення театральності у нетеатральні за природою жанри (традиційний – емоційність, артистичність, використання цільових жестів і панто-

міміки; нетрадиційний – перетворення музичного твору на квазі-театральну виставу – музичний перформанс).

Камерно-інструментальне музикування є важливою гілкою системи сучасної музичної освіти. Розгортання освітнього процесу в цій галузі досягло високого щабля професіоналізації, свідченням чого є сформованість національної музично-педагогічної школи камерно-інструментального напрямку підготовки спеціалістів у сукупності її регіональних відгалужень. Обґрунтування концепції професійної підготовки музикантів-ансамблістів на прикладі досвіду одеської виконавсько-педагогічної школи камерного ансамблю унаочнено в розробленій моделі, що складається з п'яти компонентів, функціонуючих у синергізмі. *Художньо-змістовний* та *раціонально-технічний* компоненти утворюють дві базові гілки методики навчання. *Мотиваційно-персоналізований* компонент передбачає застосування індивідуального підходу до кожного студента задля виявлення його особистісно-професійних якостей та спонукання до самовдосконалення. *Потенційно-акмеологічний* та *аксіологічний* компоненти моделі вказують на прикінцеву мету підготовки музиканта-ансамбліста, а саме досягнення акмерівневого результату при гармонійному розвитку особистості. Дієвість даної концепції підтверджується практичними здобутками представників одеської виконавсько-педагогічної школи.

Здобутки камерно-інструментального виконавства Одеси пов'язані з процесом інтенсивної творчої діяльності та мистецької комунікації (виконавські та композиторсько-виконавські творчі тандеми) на національному і міжнародному рівнях, розквітом творчості представників музичних династій, виконавсько-інтерпретаторським універсалізмом ансамблістів та прагненням до загальномистецького універсалізму (у сполученні виконавської діяльності з композиторською творчістю, педагогікою, музикознавством, арт-менеджментом та громадською роботою). Відзначено високий рівень самоорганізації одеських митців, які стали засновниками та арт-менеджерами проектів регіонального, національного та міжнародного значення. З'ясовано, що фестивальний і конкурсний рух Одеси представлено проектами трьох видів – фестивалями, фестивалями-конкурсами та конкурсами двох типів: вузькопрофільними, що орієнтовані виключно на сферу камерної музики, та багатопрофільними, в яких камерно-інструментальна музика є однією з жанрових сфер/номінацій. Дані проекти відповідно до концептуальних засад демонструють різні напрями музичного мистецтва – класичне/сучасне/джазове, відбуваються за участю професіоналів/мистецької молоді/аматорів і призначені для різної цільової аудиторії слухачів. Аналіз конкурсного руху Одеси виявляє поступове підвищення статусу камерного ансамблю як конкурсної дисципліни та вимог до професіоналізму конкурсантів і якості експертного оцінювання журі. Наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть в структурі музичного життя Одеси спостерігається поступова камернізація концертних програм та розширення кола інтерпретаторів камерно-інструментальної музики.

## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Александрова Н. Г. Основные типы музыкального интонирования в украинской камерно-инструментальной музыке 70–80-х годов : автореф. дис. на соискание научн. степени канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Н. Г. Александрова. – К., 1987. – 15 с.
2. Андрейко О. І. Теорія та методика формування виконавської культури скрипаля у вищих мистецьких навчальних закладах : автореф. дис. на здобуття наук. ступеню д-ра пед. наук : спец. 13.00.02 «Теорія та методика музичного навчання» / О. І. Андрейко. – К., 2014. – 44 с.
3. Андрієвська В. В. Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / В. В. Андрієвська. – К., 2002. – 207 с.
4. Андриянова О. Становление салонного музицирования в Одессе (первая половина XIX века) / О. Андриянова // Музичне мистецтво і освіта в Україні: Матеріали музикознавчих конференцій. – Одеса, 2002. – С. 58–62.
5. Антонюк І. М. Нотні колекції бібліотеки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка у світлі історико-культурного процесу краю : автореф. дис. на здобуття наук. ступеню канд. мистецтвознав. : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / І. М. Антонюк. – Львів, 2008. – 17 с.
6. Арановский М. Текст как междисциплинарная проблема / М. Арановский // Музыкальный текст: структура и свойства – М.: «Композитор», 1998. – «Открытый текст» Электронное периодическое издание [Электронный ресурс] – Режим доступа к журн.: <http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1101>
7. Асафьев Б. В. (И. Глебов) Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – Кн. I и II, изд. 2-е. – 376 с.
8. Афоніна О. С. Сучасна українська музика у вимірах європоцентризму : Монографія / О. С. Афоніна. – К., НАКККиМ, 2012. – 164 с.
9. Берегова О. М. Комунікаційні аспекти сучасного розвитку музичної культури України: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. М. Берегова. – К., 2007. – 41 с.
10. Берегова О. М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х рр. ХХ сторіччя: дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / О. М. Берегова. – К., 2000. – 204 с.
11. Бермес І. Л. Хорове життя Дрогобиччини першої половини ХХ століття в контексті духовного розвитку Галичини: дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / І. Л. Бермес. – К., 2006. – 207 с.
12. Білик А. А. Театральна критика Одеси в контексті міської видовищної культури (друга половина XIX – друге десятиріччя ХХ століття.) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / А. А. Білик. – Одеса, 2009. – 205 с.
13. Більченко Є. В. Чужий. Інший. Ближній. Філософія діалогу як філософія Третього : Монографія / Є. В. Більченко. – К., 2010. – 388 с.
14. Благой Д. Искусство камерного ансамбля и музыкально-педагогический процесс / Д. Благой // Сб. научн. работ: Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство [Ред.-сост. К. Х. Аджемов]. – М.: Музыка, 1979. – С. 5–31.

15. Бондарчук В. О. Музичне життя Черкащини ХІХ – початку ХХ століття в контексті становлення професіоналізму в музичній культурі України : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / В. О. Бондарчук. – К., 2012. – 16 с.
16. Борейко Г. Д. Культурне життя Рівненщини у 50–60-ті роки ХХ століття: тенденції та особливості розвитку : дис. ... канд. філософ. наук : 26.00.01 / Г. Д. Борейко. – Рівне, 2010. – 227 с.
17. Боровик І. Український камерно-інструментальний ансамбль (проблеми исполнительства) / І. Боровик. – К., Центромузінформ, 1996. – 128 с.
18. Бузанова Н. Кафедре камерного ансамбля – 35! / Н. Бузанова // Газета «Музыкальный вестник» ОДМА ім. А. В. Неждановой. – № 1–2. – Одеса, 2004. – С. 26–27.
19. Бурдейна-Публіка Т. В. Становлення і розвиток професійних форм музичного життя Вінниччини як складової культури Подільського краю : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Т. В. Бурдейна-Публіка. – Львів, 2009. – 20 с.
20. Васюта О. П. Музичне життя Чернігівщини ХVІІІ – ХІХ століть (загальні закономірності та регіональні особливості) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / О. П. Васюта. – К., 1998. – 15 с.
21. Верменич Я. В. Історична регіоналістика в Україні: теоретико-методологічні проблеми : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра істор. наук : спец. 07.00.01 «Історія України» / Я. В. Верменич. – Київ, 2005. – 32 с.
22. Вернадский В. И. Биосфера и ноосфера / Ред.-сост.: Н. А. Костяшкин, Е. М. Гончарова; предисловие Р. К. Баландина. – М.: Айрис-пресс, 2004. – 576 с.
23. Веселіна О. Український віолончельний дует на стику століть у контексті ситуації постмодерну / О. Веселіна // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Музичне виконавство. – Вип. 40, кн. 10. – К., 2004. – С. 130–141.
24. Виткалов С. В. Культурно-мистецьке життя Рівненщини періоду державної незалежності України : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / С. В. Виткалов – К.: КНУКіМ, 2011. – 17 с.
25. Волков С. М. Інституалізовані соціокультурні системи: регіональна специфіка та динаміка / С. М. Волков. – К., Інститут культурології НАМ України, 2010. – 248 с.
26. Галина Поливанова: гранд-інтерв'ю (сторони життя і традиції одеської вокальної школи) / Джулай А. А., Самусев Г. М. – Одеса: Пласке, 2009. – 136 с.
27. Галяс А. Лимит на новаторство (Обзор стилистических поисков в кинопространстве Одессы) / А. Галяс // Черный квадрат над Черным морем. – Одеса: Друк, 2001. – С. 158–163.
28. Горенко Л. Особливості менеджменту в сфері культури: українознавча практика / Л. Горенко // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: традиції, концепції, перспективи : зб. матеріалів Міжн. наук.-прак. конф., Київ, 20–21 грудня 2012 р. – К. : НАККіМ, 2013. – С. 17–28.

29. Грабовська О. С. Тенденції сучасного музично-виконавського мистецтва Львова в аспекті академічного камерно-ансамблевого музикування: дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / О. С. Грабовська. – Львів, 2008. – 189 с.
30. Готлиб А. Д. Основы ансамблевой техники / А. Д. Готлиб – М.: Музыка. – 1971. – 93 с.
31. Грибиненко Ю. А. Камерно-инструментальное творчество Ю. Гомельской: к проблеме жанровой формы : раб. магистра ОГМА им. А. В. Неждановой : спец. «Музыкальное искусство» / Ю. А. Грибиненко. [науч. рук. А. И. Самойленко]. – Одесса, 2002. – 43 с.
32. Гуральник Н. П. Науково-педагогічна школа піаністів у теорії та практиці музичної освіти і виховання: навчально-методичний посібник для вищих освітніх закладів / Н. П. Гуральник. – К.: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2011. – 276 с.
33. Дагилайская Э. Р. Музыкальная жизнь Одессы XIX – начала XX века (концертная и педагогическая жизнь пианистов): автореф. дисс. на соискание научн. степени канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 «История и теория культуры» / Э. Р. Дагилайская. – Одесса, 1975. – 24 с.
34. Даценко П. Х. Культурно-мистецька спадщина Житомирщини у вимірах українського духовного життя XIX – першої третини XX століття: дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / П. Х. Даценко. – К., 2005. – 161 с.
35. «Диалоги» с продолжением / Одесские известия: Рубрика «Культура». – 13.03.2008. – [Электронный ресурс] – Режим доступа к газете: <http://izvestiya.odessa.ua/ru/2008/03/13/dialogi-s-prodolzheniem>
36. Дика Н. О. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960–1980 рр.) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Н. О. Дика. – К., 2001. – 168 с.
37. Довгаленко Н. С. Український музичний авангард в контексті стильових пошуків XX сторіччя / Н. С. Довгаленко // Періодичний інтернет-журнал «Musica Ukrainica» [Електронний ресурс] – Режим доступу: [http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_a-dovgalenko-ukravant.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-dovgalenko-ukravant.html)
38. Довгань Л. Кафедра оперной подготовки и оперная студия как творческая лаборатория одесских композиторов / Л. Довгань // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник. – Вип. 8, кн. 1. – Одеса : «Друкарський дім», 2007. – С. 239–246.
39. Долгіх М. В. Становлення музичного професіоналізму Єлисаветградщини (1900–1920-ті роки) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / М. В. Долгіх. – К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2011. – 20 с.
40. Дорохіна Л. О. Богослужбний спів в музичній культурі Чернігівщини на початку XX століття: дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Л. О. Дорохіна. – К., 2002. – 189 с.
41. Думасенко С. А. Театри малих форм у контексті культурного розвитку Одеси у першій чверті XX століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / С. А. Думасенко. – Одеса, 2009. – 174 с.
42. Єргієв І. Д. Український «модерн-баян» – феномен світового мистецтва / І. Д. Єргієв. – Одеса : Друкарський дім, 2008. – 168 с.



43. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Н. Б. Жайворонок. – К., 2006. – 15 с.
44. Желан А. В. Становлення та розвиток музичної освіти в Херсонській губернії (кінець XIX – початок XX століття) : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / А. В. Желан. – Миколаїв, 2008. – 240 с.
45. Жукова Н. А. Елітарність як компонент культуротворення: досвід неklasичної естетики : Монографія / Н. А. Жукова. – К.: Парапан, 2010. – 240 с.
46. Завгородня Г. Ф. Полифонические основы современного композиторского творчества : Монографія / Г. Ф. Завгородня. – Одесса : Астропринт, 2012. – 304 с.
47. Загайкевич А. Перспектива твору та авторський аналіз (на прикладі «Гравітації» для двох віолончелей) / А. Загайкевич // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. – Вип. 48. – К., 2005. – С. 200–206.
48. Заславский Г. А. Большой Юг Украины: территория и население. Краткий историко-географический очерк / Г. А. Заславский. – Одесса : ОКФА, 1996. – 32 с.
49. Заставний Ф. Економічні райони України. Реалії та перспективи / Ф. Заставний. – Львів : Апріорі, 2010. – 222 с.
50. Зінкевич О. С. Український музичний авангард: загальна панорама / О. С. Зінкевич // Сучасність. – № 9. – 2002. – С. 100–105.
51. Зінська Т. В. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця XX – початку XXI століття: дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Т. В. Зінська. – К., 2011. – 204 с.
52. Зима Л. В. Жанр фортепіанного квінтету як історико-стильовий феномен: типологічний аспект : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Л. В. Зима. – Одеса, 2014. – 181 с.
53. Зима Л. Двойной юбилей / Л. Зима // Газета «Музыкальный вестник» ОДМА им. А. В. Неждановой. – № 13–14. – Одесса, 2008. – С. 26–27.
54. Зуєв С. П. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / С. П. Зуєв. – Суми, 2006. – 207 с.
55. Іонов В. І. Історіографія як основа наукової інтерпретації сучасної української музичної культури: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / В. І. Іонов. – Одеса, 2010. – 200 с.
56. Історія Одеси: історико-краєзнавчі нариси / В. П. Ващенко, О. В. Гонтар, І. С. Требцова та ін., голов. ред. В. Н. Станко. – Одеса : Друк, 2002. – 560 с.
57. Історія української естетичної думки : Монографія / за ред. проф. В. А. Личковаха. – К., Центр учбової літератури, 2013. – 388 с.
58. Караульна О. М. Південь України XIX – початку XX століття в контексті українського культурно-національного відродження: дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / О. М. Караульна. – К., 2005. – 260 с.
59. Кавунник О. А. Музичне середовище Ніжина в контексті національних культуротворчих процесів XIX – початку XXI століть : автореф. дис. на

здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. А. Кавунник. – К., 2011. – 16 с.

60. Каганский В. Методологические основания регионального анализа как культурной практики / В. Каганский // Культура в современном мире: опыт, проблемы, решения. – Научно-информационный сборник. – М.: РГБ, 1997. – Вып. 3. – С. 4–29.

61. Кардашев А. Традиции конкурсов и одесская фортепианная школа: некоторые проблемы современного музыкального исполнительства / А. Кардашев // Музичне мистецтво і освіта в Україні: Матеріали музикознавчих конференцій. – Одеса, 2002. – С. 71–75.

62. Карпьяк А. Я. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (XIX – XX ст.) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / А. Я. Карпьяк. – К., 2002. – 198 с.

63. Кияновська Л. О., Самойленко О. І. Одеська композиторська школа ХХ століття / Л. О. Кияновська // Українська музична культура: Навчальний посібник. – Львів : «Тріада плюс», 2009. – С. 291–300.

64. Кияновська Л. О. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ століть : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав. : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Л. О. Кияновська. – К., 2000. – 36 с.

65. Кнышова Т. Педагогические традиции школы камерного пения Одесской консерватории / Т. Кнышова // Музичне мистецтво і освіта: Матеріали музикознавчих конференцій. – Одеса, 2002. – С. 192–198.

66. Козир А. В. Професійна майстерність учителів музики: теорія і практика формування в системі багаторівневої освіти : Монографія / А. В. Козир. – К.: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2008. – 380 с.

67. Кокжаев М. Необычное в обычном. Признаки зарождения новых технологий в парадоксах музыки ХХ столетия / М. Кокжаев // Періодичний інтернет-журнал «Musica Ukrainica» [Електронний ресурс] – Режим доступу: [http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_a-kokzhayev-unordinar.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kokzhayev-unordinar.html)

68. Концертна афіша «Вечір камерної музики одеських композиторів», Велика зала, ОНМА ім. А. В. Нежданової. – 24.11.2012. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://odma.edu.ua/rus/news/250>

69. Корнієнко Н. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності / Н. Корнієнко. – К., 2008. – 246 с.

70. Корыхалова Н. Интерпретация музыки / Н. Корыхалова. – Л. : Музыка, 1979. – 272 с.

71. Котова О. А. Нонконформізм в образотворчому мистецтві Одеси як явище культури 60–80-х років ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / О. А. Котова. – К., 2008. – 20 с.

72. Кравченко А. И. Жанр виолончельного дуэта в современном камерно-инструментальном искусстве одесского региона Украины / А. И. Кравченко // European Applied Sciences. – Wissenschaftliche Zeitschrift. – № 6 (1). – Stuttgart : ORT Publishing, 2013. – С. 15–18.

73. Кравченко А. І. Постать та музична спадщина Маноліса Каломіріса у культурологічному проекті одеського фортепіанного дуету «OLEYURIA» /

А. І. Кравченко // Поліфонія діалогу в постсучасній Україні: Зб. наук. праць. – К.: НАКККіМ, 2013. – С. 301–306.

74. Кравченко Т. Камерно-інструментальні ансамблі в музикальній житті Одеси (1950–2000 гг.) / Т. Кравченко // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник. – Вип. 4, кн. 2. – Одеса, 2004. – С. 129–137.

75. Ларчіков В. Музично-виконавський арсенал сучасного віолончеліста // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Виконавське музикознавство. – Вип. 82. – К., 2009. – С. 42–61.

76. Левкович С. Одеські діалоги / С. Левкович // Вечерня Одеса: Рубрика «Культура». – № 193(9719). – 22.12.2102. – [Електронний ресурс] – Режим доступу к газеті: <http://vo.od.ua/rubrics/kultura/23888.php>

77. Лиознов Г. «Новая музыка» в репертуаре хора Одесской консерватории / Г. Лиознов // Одесская консерватория. Славные имена, новые страницы. – Одесса, 1998. – С. 153–155.

78. Лисеенко Е. В. Политическая модернизация украинского общества / Е. В. Лисеенко. – Одесса : Астропринт, 2008. – 208 с.

79. Литвиненко А. І. Музична культура Полтавщини ХІХ – початку ХХ століття в аспектах регіонального джерелознавства: дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / А. І. Литвиненко. – К., 2006. – 207 с.

80. Личковах В. А. Слов'янський Sacrum – скарбниця Європи: Наукові та публіцистичні праці із славістики, україністики, культурологічної регіоніки / В. А. Личковах. – Чернігів: ЧНПУ ім. Т. Г. Шевченка, 2010. – 144 с.

81. Личковах В. А. Філософія етнокультури. Теоретико-методологічні та естетичні аспекти історії української культури / В. А. Личковах. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2011. – 196 с.

82. Личковах В. А. Чернігово-Сіверська культурологічна регіоніка. – Чернігів: Видавець В. М. Лозовий, 2011. – 168 с.

83. Лобода Л. Феномен радіомузики у просторі сучасної музичної комунікації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Л. М. Лобода. – Одеса, 2012. – 19 с.

84. Лотман Ю. М. О метаязыке типологических описаний культуры // Семиосфера. – Санкт-Петербург: «Искусство – СПб», 2001. – С. 462–484.

85. Ляскоронский В. Т. Гильом Левассер де Боплан и его историко-географические труды относительно Южной России : В 2-х ч., Ч. 1 Описание Украины, Ч. 2 Карта Украины. – К.: Тип. И. И. Чоколова, 1901. – 50 с.

86. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки: Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики / Л. А. Мазель. – М.: Сов. композитор, 1978. – 352 с.

87. Майденберг-Тодорова К. І. Алеаторно-сонористична композиція як інтерпретативний феномен у контексті сучасної музичної поетики : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / К. І. Майденберг-Тодорова. – Одеса, 2014. – 18 с.

88. Малороссия. Новороссия. Крым. Исторический и этнографический очерк / Сост.: А. Г. Макаров, С. Э. Макарова. – М.: АИРО-XXI; СПб : Д. Булганин, 2006. – 320 с.

89. Маркова Е. Вопросы теории исполнительства / Е. Маркова. – Одесса : Астропринт, 2002. – 126 с.
90. Маркова Е. Полинациональная музыкальная аура Одессы и место в ней польской и русской составляющей / Е. Маркова // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Виконавське музикознавство. – Вип. 69, кн. 13. – К., 2007. – С. 6–13.
91. Мартинюк Т. В. Історико-теоретичні аспекти взаємовідношень географічного і соціокультурного чинників в явищі регіональної музичної культури (на прикладі Північного Приазов'я ХІХ – ХХ століть): дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.01 / Т. В. Мартинюк. – К., 2004. – 512 с.
92. Марьенко С. Тема карточной игры в творчестве К. Цепколенко (на примере цикла «Игра в карты») : раб. магістра ОГМА ім. А. В. Неждановой : спец. «Музыкальное искусство» / С. Марьенко [науч. рук. О. В. Сергеева]. – Одесса, 2010. – 174 с.
93. Медведнікова Т. О. Дніпропетровська піаністична школа. Генезис та еволюція: дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Т. О. Медведнікова. – Одеса, 2009. – 320 с.
94. Медушевский В. В. Онтологические основы интерпретации музыки / В. В. Медушевский // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: сб. статей. – М., 1984. – Вып. 129. – С. 5–11.
95. Микуланинець Л. Поняття «регіонознавство», «регіоналістика» та «регіоніка» у сучасному вітчизняному мистецтвознавстві / Л. Микуланинець // Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі ХХІ століття : зб. матеріалів ІІ Всеукр. наук.-прак. конф., Мукачеве, 14–15 березня, 2013 р. – Мукачеве : МДУ, 2013. – С. 148–150.
96. Микуланинець Л. М. Становлення та розвиток професійного музичного мистецтва Закарпаття другої половини ХХ століття: етнокультурні аспекти: дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Л. М. Микуланинець. – К., 2011. – 224 с.
97. Мильман М. Мысли о камерно-ансамблевой педагогике в исполнительстве // Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство [Ред. сост. К. Х. Аджемов]. – М.: Музыка, 1979. – С. 48–64.
98. Мирошниченко С. В. Становление музыкального профессионализма в Одессе (доконсерваторский период) : Монография / С. В. Мирошниченко. – Одесса : Астропринт, 2013. – 228 с.
99. Молчанова Т. З історії ансамблевого музикування : Монографія / Т. Молчанова. – Львів : ЛДМА ім. М. В. Лисенка, 2005. – 160 с.
100. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) : Исследование / В. Москаленко. – К., 1994. – 157 с.
101. Найда Ю. М. Формування власного стилю викладання музики у студентів вищих педагогічних закладів : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.02 «Теорія та методика музичного навчання» / Ю. М. Найда. – К., 2012. – 20 с.
102. Невенчаная Т., Станкович Е. Александр Красотов – диалог о композиторе / Т. Невенчаная, Е. Станкович // Газета «Музыкальный вестник» ОДМА ім. А. В. Неждановой. – № 21–22. – Одесса, 2011. – С. 55–57.

103. Немкович О. Ларчиков (Ларчіков) Вадим Вікторович / О. Немкович // Українська музична енциклопедія. [ред. Г. Скрипник, А. Калениченко, І. Сікорська та ін.]. – Т. 3. – К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2011. – С. 33–35.
104. Немкович О. М. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін : Монографія / О. М. Немкович. – К., 2006. – 534 с.
105. Нова музика України – композитори, твори, виконавці [Електронний ресурс] : мультимедійна база даних. – 80 Min / 700 MB. – Одеса : Музично-інформаційний центр при Асоціації «Нова музика», 2001. – 1 електрон. опт. диск (CD-ROM) ; 12 см. – Систем. вимоги: Pentium; 32 Mb RAM; Windows 95, 98, 2000, XP; MS Word 97. – 2001. – Назва з контейнера.
106. Одвертості таїни [Електронний ресурс] : мультимедійна база даних українських композиторок. – 160 Min / 1400 MB. – Одеса : Музично-інформаційний центр при Асоціації «Нова музика», 2002. – 1 електрон. опт. диск (Подвійний CD-ROM) ; 12 см. – Систем. вимоги: Pentium; 32 Mb RAM; Windows 95, 98, 2000, XP; MS Word 97. – 2002. – Назва з контейнера.
107. Одеса: місто-агломерація – портово-промисловий комплекс / Авт. колектив : О. Г. Топчієв (керівник), А. І. Полоса, А. Е. Молодецький та ін. [під заг. ред. О. Г. Топчієва]. – Одеса : АО БАХВА, 1994. – 360 с.
108. Одеська консерваторія: Забуті імена, нові сторінки / [Ред. кол.: М. Л. Огренич, О. М. Маркова та ін.]. – Одеса : ОКФА, 1994. – 248 с.
109. Одеській державній музичній академії імені А. В. Нежданової – 90 / ОДМА ім. А. В. Нежданової [Ред. кол.: О. В. Сокол, Р. М. Розенберг, О. І. Самойленко та ін.]. – Одеса : Друк, 2003. – 224 с.
110. Одесская консерватория: Славные имена, новые страницы / ОГМА им. А. В. Неждановой [Ред. кол.: М. Л. Огренич, Е. Н. Маркова и др.]. – Одесса: Астропринт, 1998. – 333 с.
111. Одесская область: Территориальная организация и структура хозяйства. Концепция социально-экономического развития / А. Г. Топчиев, Н. П. Михайлова, А. Э. Молодецкий, Н. Е. Нефедова, А. И. Полоса и др. – Одесса : Маяк, 1991. – 312 с.
112. Омельченко Т. А. Українські сонати для скрипки та фортепіано 70–90-х років ХХ століття (виконавські проблеми осмислення фактурно-жанрової організації тематизму) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Т. А. Омельченко. – К., 2008. – 227 с.
113. Омельченко Т. Шляхи формування та стилістична еволюція української сонати для скрипки та фортепіано // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К.: Міленіум, 2005. – Вип. 2. – С. 76–84.
114. Остроухова Н. В. Хронологічні та жанрово-стильові параметри діяльності Одеського національного театру опери та балету: до проблеми музикознавчої праксеології : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Н. В. Остроухова. – Одеса, 2010. – 234 с.
115. Офіційний сайт Асоціації «Нова музика» / [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.anm.odessa.ua/fest/u-f-96.html>
116. Офіційний сайт Національної спілки композиторів України. Регіональні організації та осередки. Одеса. Цепколенко Кармелла Семенівна / [Елек-

тронний ресурс] – Режим доступу: <http://composersukraine.org/index.php?id=1443>

117. Офіційний сайт Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової / [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://odma.edu.ua/about>

118. Офіційний сайт X Міжнародного дитячо-юнацького фестивалю-конкурсу піаністів «Вільєрмоса», Мексика, 30.06.–02.07.2014 р. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.irinasamodaeva.com/welcome/>

119. Параджета Г. Победители «I.C.M.U.» будут бороться за Гран-при в Одессе / Г. Параджета // Газета «ХайВей», раздел «Культура». – 26.03.2010. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://h.ua/story/268464/>

120. План-календар та програма I Всеукраїнського конкурсу камерних ансамблів ім. В. П. Повзуна. – Одеса, ОНМА ім. А. В. Нежданової, 2014. – 52 с.

121. Повзун В. Некоторые вопросы ансамблевого воспитания оркестровых музыкантов в классах камерного ансамбля / В. Повзун // Методика и теория инструментального и хорового исполнительства: уч. пособие. – К., 1980. – С. 86–94.

122. Повзун В. 40 лет на Островидова-Новосельской, 63. Добрые слова им... / В. Повзун // Одесская консерватория: Славные имена, новые страницы [Ред. кол.: М. Л. Огренич, Е. Н. Маркова и др.]. – Одесса : Астропринт, 1998. – С. 49–61.

123. Повзун Л. І. Історія камерних інструментально-ансамблевих жанрів: навчальний посібник до курсу «Методика викладання камерного ансамблю» / Л. І. Повзун. – Одеса : Астропринт, 2013. – 208 с.

124. Повзун Л. І. Камерный ансамбль: из истории развития ансамблевого исполнительства и становления камерно-инструментальных жанров / Л. І. Повзун. – Одесса : Печатный дом, 2007. – 54 с.

125. Повзун Л. І. Наукові і художні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Л. І. Повзун. – К.: ІМФЕ ім. Т. М. Рильського НАН України, 2005. – 16 с.

126. Повзун Л. І. Новые конкурсы с традиционным успехом / Л. І. Повзун // Журнал «Фаворит удачи». – Вып. 3 (88). – май, 2014. – С. 43–45.

127. Польська І. І. Камерно-інструментальний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти: дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / І. І. Польська. – К., 2003. – 435 с.

128. Польская И. Камерный ансамбль как жанр и культурный феномен / И. Польская // Вісник Міжнародного слов'янського університету: Український науково-технічний журнал. – Серія: Мистецтвознавство. – Т. 11, № 1. – Харків, 2008. – С. 3–8.

129. Польская И. И. Эстетическая специфика ансамблевого исполнения: мера и пропорциональность // Професійна підготовка фахівців вищої школи в умовах основної парадигми освіти: зб. наук. пр. [за ред. В. М. Шейка, О. Г. Стаховича]. – Харків: ХДАК, 1999. – С. 131–140.

130. Реброва О. Є. Теоретичне дослідження художньо-ментального досвіду в проекції педагогіки мистецтва : Монографія / О. Є. Реброва. – К.: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2012. – 295 с.

131. Ревенко Н. До питання визначення тенденцій розвитку музичного мистецтва України 80–90-х років ХХ століття / Н. Ревенко // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. – Вип. 7. – К.: Міленіум, 2005. – С. 154–162.
132. Рейдерман И. Музыка у моря / И. Рейдерман // Газета «Вечерняя Одесса», раздел «Культура». – № 176 (8518). – 23 ноября 2006 г. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://vo.od.ua/rubrics/kultura/5044.php>
133. Ржевська М. Каломіріс Маноліс / М. Ржевська // Українська музична енциклопедія. [ред. Г. Скрипник, А. Калениченко, І. Сікорська та ін.]. – Т. 3. – К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2011. – С. 295.
134. Ржевська М. Ю. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів: дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / М. Ю. Ржевська. – К., 2006. – 378 с.
135. Римар Р. С. Хорове мистецтво Хмельниччини в контексті історичного процесу (друга половина ХІХ – початок ХХІ століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Р. С. Римар. – Львів, 2008. – 20 с.
136. Ровенко А. Элементы музыки как объекты программирования / А. Ровенко // Періодичний інтернет-журнал «Musica Ukrainica» [Електронний ресурс] – Режим доступу: [http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_a-rovenko-musprog.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-rovenko-musprog.html)
137. Розенберг Р. К проблеме театральности в творчестве композиторов Одессы / Р. Розенберг // Періодичний інтернет-журнал «Musica Ukrainica» [Електронний ресурс] – Режим доступу: [http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_a-rozenberg-teatral.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-rozenberg-teatral.html)
138. Розенберг Р. Одесская композиторская школа: к 100-летию основания Одесской композиторской школы и 75-летию Одесского отделения НСКУ : Монография / Р. Розенберг. – Одесса : Астропринт, 2013. – 328 с.
139. Розенберг Р. Регионика как составная часть истории музыки / Р. Розенберг // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник. – Вип. 1. – Одеса, «Друкарський дім», 2000. – С. 150–155.
140. Розенберг Р. Тенденции интернационализма в деятельности одесской консерватории / Р. Розенберг // Одесская консерватория. Славные имена, новые страницы [Ред. кол.: М. Л. Огренич, Е. Н. Маркова и др.]. – Одесса, 1998. – С. 36–39.
141. Розенберг Р. Четыре века – в четыре руки / Р. Розенберг // Газета «Одесский вестник». – 9 июня. – Одесса, 2001. – С. 23–24.
142. Романюк Л. Б. Музичне життя Станіславова другої половини ХІХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Л. Б. Романюк. – Львів, 2007. – 19 с.
143. Рум'янцева А. Ю. Піаністична культура Харкова 40–80-х рр. ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 26.00.04 «Українська культура» / А. Ю. Рум'янцева. – Харків, 2011. – 20 с.
144. Рымашевская В. Произведения для виолончели в творчестве одесских композиторов / В. Рымашевская // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник. – Вип. 2. – Одеса, 2001. – С. 311–319.

145. Рябцева І. М. Музичний простір Катеринославщини-Дніпропетровщини першої третини ХХ століття в контексті становлення національного музичного професіоналізму : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / І. М. Рябцева. – К., 2011. – 20 с.
146. Сагіна Ю. В. Культурологічні аспекти взаємодії сучасного театру та глядача: на матеріалі одеських театрів : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Ю. В. Сагіна. – Харків, 2009. – 20 с.
147. Самойленко А. И. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания : дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.03 / А. И. Самойленко. – К., 2003. – 426 с.
148. Сегеда Н. А. Теоретичні і методичні засади професійного розвитку викладача музичного мистецтва в системі безперервної педагогічної освіти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра пед. наук : спец. 13.00.02 «Теорія та методика музичного навчання», спец. 13.00.04 «Теорія і методика професійної освіти» / Н. А. Сегеда. – К., 2012. – 44 с.
149. Семенов Ю. Кармелла Цепколенко – контекст та постать композитори / Ю. Семенов // Періодичний інтернет-журнал «Musica Ukrainica» [Електронний ресурс] – Режим доступу: [http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_a-semenov-tsepkoenko.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-semenov-tsepkoenko.html)
150. Сергеева О. Одесский литературно-артистический клуб: пути развития музыкальной деятельности / О. Сергеева // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник. – Вип. 10. – Одеса, 2009. – С. 190–201.
151. Сигал Э. Камерно-ансамблевое исполнительство в России на рубеже XIX и XX столетий / Э. Сигал // Методическая разработка по курсам «История и теория смычкового искусства» и «История фортепианного искусства». – Одесса, 1980. – 52 с.
152. Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: беседы, статьи, письма / В. Сильвестров, М. Нестьева. – К., 2004. – 265 с.
153. Слабченко М. О. Музична культура Херсонщини у контексті регіональних культуротворчих процесів (кінець ХІХ – початок ХХ століть) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / М. О. Слабченко. – К., 2011. – 224 с.
154. Слюсар Т. М. Львівська камерно-інструментальна соната в історико-стильовій парадигмі розвитку жанру: дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Т. М. Слюсар. – Львів, 2010. – 198 с.
155. Сохор А. Н. Музыка / А. Н. Сохор // Музыкальная энциклопедия. [Гл. ред. Ю. В. Келдыш]. – Т. 3. Корто-Октоль. – М.: Изд. «Советская энциклопедия», 1976. – С. 730–751.
156. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : Монографія / К. І. Станіславська. – К., НАКККіМ, 2012. – 319 с.
157. Станко А. Музыкально-творческие истоки Одесской скрипичной школы / А. Станко. – Одесса : Изд. ВПЭФ «Континент», 1993. – 21 с.
158. Статистичний щорічник України за 2002 р. – К., Консультант, 2003. – С. 383.



159. Стебельська О. С. Музичне життя Тернопільщини другої половини ХХ – початку ХХІ століття: регіональні мистецько-освітні аспекти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / О. С. Стебельська. – К., 2012. – 20 с.
160. Степаненко Н. Бароко та Авангард. Фестиваль / Н. Степаненко // Газета «Українське слово». – Ч. 26. – 27 червня–3 липня, 2002 р. – С. 14.
161. Студенніков І. Регіоналістика і регіонознавство: проблеми методології та категоріального апарату / І. Студенніков // Регіональна історія України. – К., 2007. – Вип. 1. – С. 67–78.
162. Стьопін А. О. Синергетичні виміри розвитку України: історія і сучасність : Монографія / А. О. Стьопін. – Одеса : Астропринт, 2006. – 156 с.
163. Суворовська Г. Еволюція жанрів в українській камерно-інструментальній музиці / Г. Суворовська // Українське музикознавство. – Вип. 26. – К., 1991. – С. 146–154.
164. Сучасне віолончельне мистецтво: естетика, теорія, практика : [Навч. посібник для вищих навч. закладів культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації.] / Сумарокова В. Г. та ін. – Одеса : ВМВ, 2009. – 160 с.
165. Сучасні композитори України – довідник сучасних композиторів України // Ред. упор.: О. Перепелиця, Ю. Семенов. – Одеса : Асоціація Нова Музика, 2002. – Вип. 1. – 112 с.
166. Сюта Б. Глобалізаційні та периферизаційні процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці : Дослідження / Б. Сюта. – Серія «Музика вчора, сьогодні і завтра». – Кн. 2. – К.: УБСП «Комора», 2006. – 65 с.
167. Сюта Б. Українська музика молодшої генерації композиторів (стилий огляд) / Б. Сюта // Періодичний інтернет-журнал «Musica Ukrainica» [Електронний ресурс] – Режим доступу: [http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_a-syuta-youngukrcomp.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-syuta-youngukrcomp.html)
168. Тарасенко А. Музы и музыка в изобразительном искусстве Одессы / А. Тарасенко // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник. – Вип. 7, кн. 2. – Одеса, 2006. – С. 317–325.
169. Тимофеенко В. И. Одесса. Архитектурно-исторический очерк / В. И. Тимофеенко. – К. : Будівельник, 1993. – 160 с.
170. Ущапівська О. М. Культурно-мистецьке життя Донеччини (кінець ХІХ – початок ХХІ ст.) : Монографія / О. М. Ущапівська. – К.: ПАРАПАН, 2011. – 408 с.
171. Філософія: Словник-довідник: навчальний посібник / [За ред. І. Ф. Надольного, І. І. Пилипенка, В. Г. Чернеця та ін.]. – 3-є вид. – К.: НАКК-КіМ, 2011. – 480 с.
172. Царевич І. Історія становлення кафедри камерного ансамблю / Авт.-упорядн.: А. П. Лашенко та ін. // Академія музичної еліти України: історія та сучасність: до 90-річчя НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К.: Музична Україна, 2004. – С. 496–503.
173. Цепколенко К. Сценарная разработка музыкального материала (авторская методика обучения в классе композиции) / К. Цепколенко // Періодичний інтернет-журнал «Musica Ukrainica» [Електронний ресурс] – Режим доступу: [http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_a-tsepkoenko-ped.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-tsepkoenko-ped.html)

174. Чібалашвілі А. О. Концептуальний синтез у сучасній українській художній культурі (на матеріалах камерної музики) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / А. О. Чібалашвілі. – К., 2015. – 16 с.
175. Шаповалова О. В. Циклічні форми інструментальної музики композиторів Донеччини у жанровому контексті сучасної української музики: дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / О. В. Шаповалова. – К., 2008. – 187 с.
176. Шатова І. О. Стильові основи Одеської хорової школи: дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / І. О. Шатова. – Одеса, 2005. – 197 с.
177. Швед М. Б. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики в Україні на новому етапі (1990–2005 рр.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / М. Б. Швед. – Львів, 2006. – 20 с.
178. Шевченко І. Підходи до формування змісту культурно-мистецької освіти: виклики та очікування / І. Шевченко // Трансформація освіти і культура : зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Київ, 2–3 травня 2012 р. – К. : НАКККіМ, 2012. – С. 7–9.
179. Шейко В., Александрова М. Культура та цивілізація в історико-культурній думці України в добу глобалізації : Монографія / В. Шейко, М. Александрова. – К. : Інститут культурології НАМ України, 2009. – 312 с.
180. Шилова Л. В. Розвиток українського театрального мистецтва в Криму (40–90-ті рр. ХХ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Л. В. Шилова. – К., 2010. – 20 с.
181. Школьнікова А. Камерно-інструментальна творчість одеських композиторів у контексті імпровізації (на прикладі творчості К. Майденберг, А. Тихоплав) / А. Школьнікова // Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика : наук. зб. ЛНМА ім. М. В. Лисенка. – Серія «Виконавське мистецтво». – Вип. 24, кн. 1. – Львів : Сполом, 2010. – С. 282–293.
182. Шульгіна В. Д. Інтерпретація теорії культури, мистецтва і освіти в сучасній українській науці (2005–2012 рр.) : наукове видання / В. Шульгіна, О. Яковлев. – К. : НАКККіМ, 2012. – 228 с.
183. Шульгіна В. Д. Українська музична педагогіка / В. Д. Шульгіна. – К., ДАКККіМ, 2005. – 271 с.
184. Шустов С. Л. Електронна музика в системі студійних жанрів : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / С. Л. Шустов. – Одеса, 2012. – 16 с.
185. Щепакін В. Камерне виконавство в Одесі наприкінці 1860-х – початку 1870-х років / В. Щепакін // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології : зб. матеріалів V Міжн. наук.-творч. конф., Київ, 10–11 листопада 2011 р. – К. : НАКККіМ. – С. 144–145.
186. Щепакін В. М. Чеські музиканти в музичній культурі України кінця ХVІІІ – початку ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / В. М. Щепакін. – Харків, 2001. – 267 с.

187. Щербакова О. К. Програмні основи жанрово-стильової форми фортепіанного дуету : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / О. К. Щербакова. – Одеса, 2012. – 229 с.
188. Fasano A. Concerto di Yuri e Olga Cherbacov / Andrea Fasano // EPTA: Italy news. – gugno, 1994. – p. 28.
189. Larchikov V. Vocabulary of the 21-st century violoncello: grounds and sources of recent and further innovations / Vadim Larchikov // The 15th Nordic Congress of Musicology «Voicing. Sounding. Visualizing». Congress booklet. – Oslo: Norwegian Academy of Music, 2008. – p. 56.
190. Moore M. Interview with Svitlana Azarova / Milton Moore // New London newspaper The Day. – London. – january 17, 2012. – Online publication: <http://www.theday.com/article/20120117/ENT10/301179993/1044>
191. Petersen E.G. Fantastisk koncert! / E.G Petersen // Musikpedagogen. – 2011. – № 1.
192. Samojlenko A. Der lutherische Choral als Repräsentant Kultur in der Musikgeschichte Odessas / A. Samojlenko // Deutsche Musikkultur im östlichen Europa. – Stuttgart, 2007. – B. 3. – S. 57–61.
193. Veselina O. The genre of violoncello duet on nowadays music scene: Comparative studies of the Nordic and Ukrainian composers' creation / Olga Veselina // Musikvetenskap i dag. Konferens den 12–14 juni 2007 i Stockholm. Abstracts. – Online publication: <http://musikforskning.se/konferenser/2007/abstracts.php?menu=1>.
194. Zurlo P. Ucraini plurepremiati si dividono la tastiera / P. Zurlo // Trieste oggi. – 10.06.1994.

### **Список архівних джерел**

#### **Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України (далі – ЦДАМЛМ України)**

195. ЦДАМЛМ України. – Ф. 635 Національна Всеукраїнська музична спілка. – оп. 1, 2; од. зб. 1421; 1959–1980 рр.
196. ЦДАМЛМ України. – Ф. 616 Національна спілка театральних діячів України. – оп. 1, 7; од. зб. 4811; 1869–1984 рр.

#### **Державний архів Одеської області**

197. Державний архів Одеської області. – Ф. Р – 36 Одеський крайовий історичний архів, 56 од. зб. за 1916–1931 рр.
198. Державний архів Одеської област. – Ф. Р – 1142 Державний архів Одеської області, 1977 од. зб. за 1932–2000 рр.

#### **Архів бібліотеки**

#### **Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової**

199. Май А. З. Камерная музыка украинских композиторов. Квинтеты. Тадеуш Маерский и исполнительский анализ его квинтета / А. З. Май // Научная работа [рец. Повзун В. П.]. – Одесса, ОГК, 1972. – 23 с.
200. Розенберг Р. М. Одесса – город музыкальный. Очерки. / Р. М. Розенберг // Научная работа [Рец. И. В. Нестьев, Н. Г. Шехназарова]. – Одесса, ОГК, кафедра истории музыки, 1990. – 100 с.

201. Сигал Э. М. Д. Ф. Ойстрах – выдающийся советский ансамблист / Э. М. Сигал // ОГК, кафедра камерного ансамбля, год написания работы не установлен. – 9 с.

202. Сигал Э. М. Очерки по истории отечественного камерно-ансамблевого исполнительства / Э. М. Сигал // Научн. работа за 1972–1976 гг.: «Камерно-ансамблевая деятельность Л. Н. Оборина, Д. Ф. Ойстраха, С. Н. Кнушевицкого», «Камерно-инструментальные ансамбли с участием исполнителей на духовых инструментах», «Фортепианные дуэты». – Одесса, ОГК, 1976. – 88 с.

203. Сигал Э. М. Очерки по истории отечественного камерно-ансамблевого исполнительства / Э. М. Сигал // Научн. работа за 1977–1980 гг. – Одесса, ОГК, кафедра камерного ансамбля, 1980. – 50 с.

204. Сигал Э. М. Советские музыканты-исполнители камерной музыки (1945–1970 гг.) / Э. М. Сигал // Научн. работа за 1971–1973 гг. – Одесса, ОГК, кафедра камерного ансамбля, 1973. – 56 с.

205. Справочник по литературе для камерных ансамблей (Фонды Одесской консерватории, училища и музыкальной школы им. П. С. Столярского) / Научная работа [сост. В. Повзун, А. Май, А. Брусков, Э. Сигал, А. Березняк, В. Высоцкая; Рец. М. Алиева]. – Одесса: ОГК им. А. В. Неждановой, 1970. – 65 с.

#### **Особовий архів**

206. Анотація до твору В. Ларчікова «Связавший время с пространством» – сверхопера, после сочинений Велимира (для двух віолончелей). Програма Міжн. театрального фестивалю до 100-ліття російського футуризму, Музей В. В. Маяковського, Москва, Лубянський проїзд д. 3/6, стр. 4, від 09.12.2012. – Зберігається в особистому архіві В. Ларчікова.

207. Електронний лист В. Ларчікова автору від 04.09.2012. // [Електронний ресурс] – Зберігається в особистому архіві Кравченко А. І.

208. Електронний лист В. Ларчікова автору від 05.09.2012. // [Електронний ресурс] – Зберігається в особистому архіві Кравченко А. І.

209. Електронний лист В. Ларчікова автору від 25.12.2012. Тур-план гастролей Д. де Вільєнкура, О. Веселіної, В. Ларчікова (листопад, 2011, Одеса–Дніпропетровськ–Запоріжжя–Сімферополь–Севастополь). Прес-реліз програм «Віолончельна ікебана – 2012: шедеври бароко та музика ХХ століття», «CELLOvek» (02.04.2012, Київ) // [Електронний ресурс] – Зберігається в особистому архіві Кравченко А. І.

210. Електронний лист В. Ларчікова автору від 19.01.2013. Прес-реліз I Міжн. фестивалю «Musica humana», Запоріжжя, 26–29.01.2000 // [Електронний ресурс] – Зберігається в особистому архіві Кравченко А. І.

211. Електронний лист В. Ларчікова автору від 19.01.2013. Прес-реліз та програми Міжн. фестивалю «Baroque & Avantgarde», Запоріжжя, 17–21.03.2001 та 02–06.04.2002 рр. // [Електронний ресурс] – Зберігається в особистому архіві Кравченко А. І.

212. Електронний лист К. Майденберг-Тодорової автору від 30.07.2014 // [Електронний ресурс] – Зберігається в особистому архіві Кравченко А. І.

213. Електронний лист Л. Самодаєвої автору від 27.07.2014 // [Електронний ресурс] – Зберігається в особистому архіві Кравченко А. І.
214. Електронний лист О. і Ю. Щербакових автору від 23.04.2012 // [Електронний ресурс] – Зберігається в особистому архіві Кравченко А. І.
215. Електронний лист Ю. Щербакова автору від 31.05.2014. Прес-релізи та програми Міжн. фестивалю фортепіанних дуетів «Одеські діалоги» (Одеса, 2004, 2006, 2008 рр.) та Міжн. фестивалю камерної музики «Одеські діалоги» (Одеса, 2009, 2012, 2013 рр.) // [Електронний ресурс] – Зберігається в особистому архіві Кравченко А. І.
216. Інтерв'ю з Азаровою С. А. від 30.04.2014. – Текст зберігається в особистому архіві Кравченко А. І.
217. Інтерв'ю з Гомельською Ю. О. від 28.03.2014. – Аудіозапис і текст зберігаються в особистому архіві Кравченко А. І.
218. Інтерв'ю з Майденберг-Тодоровою К. І. від 03.05.2014. – Текст зберігається в особистому архіві Кравченко А. І.
219. Інтерв'ю з Томльоною А. С. від 27.03.2014. – Аудіозапис і текст зберігаються в особистому архіві Кравченко А. І.
220. Інтерв'ю з Цепколенко К. С. від 03.05.2014. – Аудіозапис і текст зберігаються в особистому архіві Кравченко А. І.
221. Лист В. Рунчака В. Ларчікову та О. Веселіній від 26.03.2001 р. // [Електронний ресурс] – Зберігається в особистому архіві В. Ларчікова.
222. Лист Генерального консула Греції в Одесі п. Алексіоса-Павлоса Стефану О. та Ю. Щербаковим від 04.11.2002. // [Електронний ресурс] – Зберігається в особистому архіві О. та Ю. Щербакових.
223. Лист членів Харківської міської общини греків «Геліос» О. та Ю. Щербаковим від 25.10.2005. // [Електронний ресурс] – Зберігається в особистому архіві О. та Ю. Щербакових.
224. Привітання організатором і учасникам міжнародного фестивалю камерної музики «Одеські діалоги» Голови НВМС, Героя України, Народного артиста України Анатолія Авдієвського. – Одеса, 2009. – Програма зберігається в особистому архіві Кравченко А. І.
225. Програми I і II Міжнародного молодіжного фестивалю сучасної музики «Music Marine Fest», Одеса 2006, 2007 рр. – Зберігаються в особистому архіві Кравченко А. І.
226. Русяєва М. В. Інтерв'ю з Томльоною А. С. від 25.07.2013. // [Електронний ресурс] – Аудіозапис і текст зберігаються в особистому архіві М. В. Русяєвої.
227. Сертифікати участі у міжнародних майстер-класах та дипломи міжнародного зразка фортепіанного дуету С. Мар'єнко – А. Лагутіної (клас доцента кафедри камерного ансамблю та струнного квартету ОНМА ім. А. В. Нежданової О. Щербакової). – Зберігаються в особистих архівах Мар'єнко С. Г., Кравченко А. І.

## ДОДАТКИ

### Додаток А БІБЛІОГРАФІЧНИЙ СПИСОК НОТНИХ ВИДАНЬ ТА РУКОПИСІВ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРІВ КОМПОЗИТОРІВ ОДЕСИ (КІНЕЦЬ ХХ – ПОЧАТОК ХХІ СТОЛІТЬ)

#### Список умовних скорочень:

**ак.** – акордеон

**валт.** – валторна

**вч.** – віолончель

**кл.** – кларнет / **бас-кл.** – бас-кларнет

**перк.** – перкусія

**сакс.** – саксофон / та різновиди: сакс.-сопрано – саксофон-сопрано, сакс.-альт – саксофон-альт

**скр.** – скрипка

**фл.** – флейта / та різновиди: piccolo/фл. пікколо, soprano/сопранова фл., alto/альтова фл., basso/басова фл.

**ф-но** – фортепіано

**струнний квартет** – класичний склад: 2 скрипки, альт, віолончель

**фортепіанний квінтет** – класичний склад: 2 скрипки, альт, віолончель, фортепіано

**духовий квінтет** – класичний склад: флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна

**трубний квінтет** – 5 труб

**брас-квінтет** – 2 труби, валторна, тромбон, туба

**СП** – світова прем'єра твору

**УП** – українська прем'єра твору

**ЄП** – європейська прем'єра твору

**Вид./ Ed.** – нотне видання

**у вик.** – твір у виконанні

**(\*)** або **(\* ' \* ")** – час виконання твору, де \* ' – хвилини, \* " – секунди

**« – »** у колонці з роком написання – точний рік створення композиції невідомий

№	Рік	Назва твору	Ансамблевий склад	Видання/ CD запис	Перше виконання
<b>Азарова Світлана Анатоліївна (1976)</b>					
1	1999	Diagram (8')	5 вч.	Автограф в особистому архіві композитора	
2	1999	Дзеркало душі (6')	5 гітар	Автограф в особистому архіві композитора	
3	1999	Sonata-Diptych (13')	кл., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	

4	2002	<b>In the Icy Loneliness</b> (У крижаній самотності) (4')	2 вч.	Автограф в особистому архіві композитора	СП 10 Міжнародний форум музики молодих, Будинок вчених, Київ, 20.04.2005, у вик. дуету «Віолончелліссімо»: Ольга Веселіна (вч.), Вадим Ларчіков (вч.)
5	2002	<b>Axis of Every Karuss...</b> (Вісь кожного карасця...) (3') На замовлення «Тріо La Tache» (Швейцарія)	кл., вч., ф-но	CD: «Candours of Mystery». Multimedia Database of Ukrainian Women Composers // ANM. – Germany, 2003, у вик. ансамбля «La Tache»	СП 8 Міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса, 2002, у вик. ансамбля «La Tache» (Німеччина-Швейцарія): Урс Брюггер (кл.), Гансйорг Кох (ф-но), Курдін Корай (вч.)
6	2002	<b>...is there no alternative for you?</b> (...для тебе немає альтернативи?) (2')	фл., ф-но., скр., контрабас	Автограф в особистому архіві композитора	
7	2002	<b>Profile of Time</b> (Профіль часу) (4')	фл., кл., ф-но, скр., вч.	Автограф в особистому архіві композитора	
8	2003	<b>Slavic Gods</b> (5') Твір написаний у Варшаві на замовлення Дрезденського центру сучасної музики / DZzМ (Європейський центр мистецтв Геллерау, Німеччина) для проекту «pass_ПОРТ»	фл., кл., ак., вч.	Автограф в особистому архіві композитора	СП фестиваль «Дрезденські дні сучасної музики», Festspielhaus Hellerau, Дрезден, (Німеччина), 06.10. 2004, у вик. «pass_ПОРТ Ensemble»: Ханна Петерманн (фл.), Жорж Уеттінг (кл.), Олексій Тітов (ак.), Олександр Перепелиця-молодший (ф-но), під керівництвом Kevin John Edusei
9	2003	<b>West–East</b> (6') На замовлення Дрезденського центру сучасної музики / DZzМ (Європейський	фл., кл., перк. (2 bongas, 2 congas, 3 tomtoms), ак., ф-но, вч.	Автограф в особистому архіві композитора	СП фестиваль «Дрезденські дні сучасної музики», Festspielhaus Hellerau, Дрезден (Німеччина),

		центр мистецтв Геллерау, Німеччина) для проекту «pass_ПОРТ»			06.10.2004, у вик. «pass_ПОРТ Ensemble»: Ханна Петерманн (фл.), Жорж Уеттінг (кл.), Олексій Тітов (ак.), Рікардо Маріні (перк.), Олександр Перепелиця-молодший (ф-но), під керівництвом Kevin John Edusei
10	2003	<b>Times of high vibrations</b>	2 фл.	Автограф в особистому архіві композитора	
11	2003	<b>Don't go: not now</b> (3')	фл., гобой, фагот	Автограф в особистому архіві композитора	
12	2003	<b>Feet on Fire</b> (Ноги у вогні) (5')	для двох перкусійників	Ed. Donemus (Netherlands), 2010. – 17 p.	СП 12 Міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса, 2006, у вик. Ансамблю перкусії Фрайбурзького музичного університету: Маріко Нішіока, Юка Сугімото (перк.)
13	2003	<b>Festina Lente</b> (5')	4 кл.	Автограф в особистому архіві композитора	
14	2003	<b>Funk Island</b> (Острів Фанк) (4')	басетгорн, ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	СП 9 Міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса 2003, у вик.: Віталій Возняк (кл.), Тетяна Кравченко (ф-но)
15	2003	<b>Go-as-you-please</b> (8')	фл., кл., перк. (2 bongas, 2 congas, 3 tomtoms), ак., ф-но, вч.	Автограф в особистому архіві композитора	
16	2004	<b>Asiope</b> (5') На замовлення Дрезденського центру сучасної музики / DZzМ (Європейський центр мистецтв Геллерау, Німеччина) для проекту «pass_ПОРТ»	фл., кл., перк. (3 tbl, tam-tam, 2 bongas, 2 congas, 3 tomtoms), ф-но, вч.	Автограф в особистому архіві композитора	СП фестиваль «Дрезденські дні сучасної музики», Festspielhaus Hellerau, Дрезден (Німеччина), 06.10.2004, у вик. «pass_ПОРТ Ensemble»: Ханна Петерманн (фл.),



					Жорж Уеттінг (кл.), Олексій Тігов (ак.), Рікардо Маріні (перк.), Олександр Перепелиця-молодший (ф-но), під керівництвом Kevin John Edusei
17	2005	<b>Hotel Charlotte</b> (7')	струнний квартет	Автограф в особистому архіві композитора	
18	2005	<b>Dive</b> (6')	скр., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	СП 9 Міжнародна Академія нової композиції та аудіо-арта, Зал Олімпія Спорт і конгрес-центр Зеефельд, Тіроль (Австрія), 01.09.2005, у вик.: Tomasy Bartosiak (скр.), Sławomir Zubrzycki (ф-но)
19	2006	<b>Sounds from the Yellow Planet</b> (8')	фл., кл., фагот, туба, перк., ф-но, скр., альт, вч., контрабас і запис віртуоза горлового спі-ву Ніколая Ооржака	Ed. Donemus (Netherlands), 2010. – 23 p.	СП Sweelinckzaal, Амстердам, (Голландія), 06.12.2007, у вик.: Liis Lulla (фл.), Jason Alder (кл.), Erica Rasch (фагот), Jan Spoeck (туба), Claudia Hansen (перк.), Aksana Stahievitch (ф-но), Cecile Greeg (скр.), Max Knigge (альт), Bernat Tortosa Teneel (вч.), Uxia Martinez Botana (контрабас), під керівництвом Pedro Santos Figueira
20	2006	<b>Model Citizens</b> (6') на замовлення Doris Hochscheid та Frans van Ruth (Нідерланди)	вч., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	СП Концерт, Амстердам (Голландія), 29.09.2006, у вик.: Doris Hochscheid (вч.), Frans van Ruth (ф-но)
21	2007	<b>On Tuesdays</b> (6') на текст Данііла Хармса	фл., дудук, кл., перк., канун, скр., альт, вч.,	Автограф в особистому архіві композитора	СП Весняний фестиваль у Королівській консерваторії,

			контрабас		Гаага, (Голландія), 18.04.2007, у вик. «Nieuw Ensemble»
22	2007	<b>Onderdrukte Haast</b> (Suppressed Haste, Пригнічена швидкість) (5')	брас-квінтет	Автограф в особистому архіві композитора	СП Sweelinckzaal, Амстердам, (Голландія), 06.12.2007, у вик. Амстердамського брас-квінтету: John Banther, Rolf Hoogenberg, Misha Sporck, Thomas Piet, Thomas Geerts
<b>Гомельська Юлія Олександрівна (1964)</b>					
23	1987	<b>Соната</b> (22')	скр., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	СП Одеса, 1987
24	1989	<b>Фантазія на теми з опери Дж. Гершвіна «Поргі і Бесс»</b> (13')	скр., вч., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	СП Одеса, 1989
25	1989	<b>У протиставленні</b> (13')	струнний квартет	Автограф в особистому архіві композитора	СП Київ, 1991
26	1992	<b>In Modo Sketch</b> (На кшталт скетча) (13')	вч., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	СП Одеса, 1992
27	1994	<b>Saxophone. Apologia</b> (Саксоном. Апологія) (13')	сакс.-альт та ансамбль фл., кл.,скр., вч., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	СП Київ, 1994
28	1995	<b>N-Квартет</b> (7')	струнний квартет	Автограф в особистому архіві композитора	СП Лондон (Великобританія), 1995
29	1995	<b>DIPHONIUM</b> (Діфоніум) (7')	фл., гобой, кл., фагот, валт., 2 скр., альт, вч., контрабас	Автограф в особистому архіві композитора	
30	1995	<b>Phonium-Folk</b> (Фоніум-Фольк) (9'36")	фл., скр., вч., ф-но	CD: «Candours of Mystery». Multimedia Database of Ukrainian Women Composers // ANM. – Germany, 2003, у вик. ансамблю «Гармонії світу»	СП Лондон (Великобританія), 1996
31	1996	<b>Сентиментальна серенада</b> (4'47")	фагот, ф-но	Вид. Гілдхоллської школи музики і драми, Лондон	СП Лондон (Великобританія), 1996

32	1996	Багатель (4')	валт., ф-но	Вид. Гілдхолл-ської школи музики і драми, Лондон	СП Лондон (Великобританія), 1996
33	1996	Забутий ритуал (7')	фл., сакс.-альт, ф-но, перк.	Автограф в особистому архіві композитора	СП Лондон (Великобританія), 1996
34	1996	Флейтові версії (6'48")	фл., магнітна плівка	CD: 1) «Два дні й дві ночі нової музики. Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва» 1998–2000 // ANM. Live recording, II р. – Germany, 2000 2) «New Music of Ukraine. Composers, Works, Performers» Multimedia Database // ANM. – Odessa, 2001 3) CD: «Candours of Mystery». Multimedia Database of Ukrainian Women Composers // ANM. – Germany, 2003. На всіх CD у вик. Карін Левайн (фл.)	
35	1997	Із низин душі (10') На замовлення «Yggdrasil Quartet» (Швеція)	струнний квартет – 2 скр., альт, вч.	CD: 1) «New Music of Ukraine. Composers, Works, Performers.» Multimedia Database / ANM. – Odessa, 2001 2) «Candours of Mystery». Multimedia Database of Ukrainian Women Composers // ANM. – Germany, 2003 (на всіх CD	СП Спіталфілдський фестиваль, Лондон (Великобританія), 1997, у вик. «Yggdrasil Quartet»

				у вик. квартету «Lumina»)	
36	1998	<b>Zig-Net-Zag</b> (18') На замовлення ансамблю «Klangheimlich» (Швейцарія)	кл./бас-кл., вч., 2 ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	СП Берн (Швейцарія), 1999, у вик. ансамблю «Klangheimlich»
37	1999	<b>Синопсис симетрій</b> (11')	фл., скр., альт, вч.	CD: «Candours of Mystery». Multimedia Database of Ukrainian Women Composers // ANM. – Germany, 2003, у вик. ансамблю «Гармонії світу»	СП 5 Міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса, 1999, у вик. ансамблю «Гармонії світу»: Наталія Літвінова (скр.), Ія Комарова (альт), Сергій Шольц (вч.), Сергій Лаптев (фл.)
38	2000	<b>Поза тінню звука</b> (10'40")	скр., баян	CD: 1) «Два дні й дві ночі нової музики. Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва» 2001 // ANM. Live recording. – Ukraine, 2001 2) The Chamber duet "Cadence" // Germany, 2003 3) «Candours of Mystery». Multimedia Database of Ukrainian Women Composers // ANM. – Germany, 2003 (на всіх CD у вик. дуету «Каданс»)	СП Велика зала національної філармонії, Кишиневу (Молдова), 03.06.2000; УП Одеса, 2001, у вик. дуету «Каданс»: Іван Єргієв (баян), Олена Єргієва (скр.)
39	2000	<b>...гербарій...музика спогадів...</b> (8'21")	скр., альт, вч.	Автограф в особистому архіві композитора	СП 6 Міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса, 2000, у вик. ансамблю «Гармонії світу»: Наталія Літвінова (скр.), Ія Комарова (альт), Сергій Шольц (вч.)
40	2000	<b>Пастка для двох</b> (7')	сакс.-сопрано, сакс.-альт	CD: «Candours of Mystery». Multimedia	СП Люксембург, 2000, у вик. Гай Готелс (сакс.-

				Database of Ukrainian Women Composers // ANM. – Germany, 2003, у вик. Гай Готелс (сакс.-сопрано), Ліана Сілей (сакс.-альт)	сопрано), Ліана Сілей (сакс.-альт)
41	2001	<b>Тріумф адrenalіну</b> (8'10")	тромбон, перк.	Автограф в особистому архіві композитора	СП 11 Міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса, 2005, у вик.: Барі Веб (тромбон), Йоганнес Фішер (перк.)
42	2001	<b>Бунт</b> (11'30")	ансамбль духових та перкусії або духовий симф. бенд	CD: «Candours of Mystery». Multimedia Database of Ukrainian Women Composers // ANM. – Germany, 2003, у вик. дух. симф. ансамблю GSMD, під керівництвом Пітера Гейна	
43	2003	<b>ДіаДема</b> (9'16")	фл., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	СП Одеса, 2007
44	2003	<b>ДіаДема № 2</b> (6'40")	скр., вч.	Автограф в особистому архіві композитора	СП, Одеса, 2003
45	2003	<b>Карл та Клара</b> (10'46")	кл., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	СП 9 Міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса, 2003, у вик.: Віталій Возняк (кл.), Тетяна Кравченко (ф-но)
46	2005	<b>Поринати глибоко у ритм-ризик-бунт...</b> (9'50")	скр., вч., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	СП 12 Міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса, 2006, у вик. ансамблю «Гармонії світу»: Наталія Літвінова (скр.), Сергій Шольц (вч.), Тетяна Кравченко (ф-но)
47	2005	<b>Rhythmus</b> (7'50")	високий контрабас, ф-но; версія для вч., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	СП Вашингтон, (США), 2006; СП версії – Одеса, 2008

48	2006	Гуцулка-денс (7'07")	ф-но, перк.; версія для 2 ф- но, 2 перкусіо- ністів	Автограф в осо- бистому архіві композитора	СП 12 Міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса, 2006, у вик. дуету «Les Éclats Du Son» (Німеччина): Макс Ріфер (перк.), Зебастьян Фольц (ф-но)
49	2006	До сонця. Весня- ний ритуал (7')	2 ф-но; версія для ф-но квін- тету	Автограф в осо- бистому архіві композитора	СП США, 2006
50	2006	Крізь кристали готичної мозаїки (13'30")	фл./альтова фл., вч., ф-но	Автограф в осо- бистому архіві композитора	СП Берн (Швейца- рія), 2007; УП 13 Міжнарод- ний фестиваль 2Д2Н, Одеса, 2007, у вик. Тріо «Amaltea» (Швей- царія): Барбара Бо- серт (фл.), Ева Шваар (ф-но), Мар- тіна Бродбек (вч.)
51	2007	AtomAnatomy (10'30")	кл., бас-кл., сакс.-сопрано, сакс.-альт, перк., ф-но, ак., 2 скр., альт, вч., конт- рабас	Автограф в осо- бистому архіві композитора	
52	2007	Звуки Стрімпел- лати (19'50"), Ка- мерна симфонія	фл., гобой, кл., фагот, валт., 2 скр., альт., вч., контрабас, ф- но	Автограф в осо- бистому архіві композитора	СП Берн (Швейца- рія), 2007
53	2008	Ритм (6')	вч., ф-но	Автограф в осо- бистому архіві композитора	СП 14 Міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса, 2008, у вик. ансамблю «Гармонії світу»: Сергій Шольц (вч.), Тетяна Кравченко (ф-но)
54	2008	Jab-Jazz (Джеб- Джаз) (7'40") на замовлення анса- мблю «Les eclats du son» (Німеччи- на)	тромбон, ф-но, перк.	Автограф в осо- бистому архіві композитора	СП 14 Міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса, 2008, у вик. ансамблю «Les eclats du son» (Німе- ччина): Крістіан Ба- льзер (тромбон), Себастьян Фольц (ф-но), Макс Ріфер (перк.)

55	2008	Trace of Trumpet (6'20")	труба, ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	
56	2008	Заклик самотньої жар-птиці або Добре діджитована бандура (Плач одинокої жар-птиці или хорошо диджитованная бандура) (7'11")	бандура, електроніка	Автограф в особистому архіві композитора	
57	2010	Крила східного вітру (8'38")	фл., кл., скр., вч., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	СП Одеса, 2011
58	2010	ДіаДема № 3 (7'18")	бандура, баян	Автограф в особистому архіві композитора	СП Одеса, 2010
59	2011	Вийди, вийди, Іванку (4')	брас-квінтет; версія для духового квінтету; версія для трубного квінтету	Автограф в особистому архіві композитора	
60	2011	Зимова пастораль (4')	трубний квінтет; версія для брас-квінтету	Автограф в особистому архіві композитора	
61	2012	Три восходження к идентичности (12')	фл., кл., альт, вч., тромбон, перк., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	СП фестиваль УНІКУМ, Любляна (Словенія), 06.10.2012
62	2012	Мажор-Мажор (6'48")	брас-квінтет; версія для духового квінтету	Автограф в особистому архіві композитора	
63	2013	DiaDem-Vival-Di № 4 (6')	баян, ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	СП 19 Міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса, 2013, у вик.: Валентина Солоненчук (баян), Олена Павлова (ф-но)
64	2013	Trace of... (6'20") версії «Trace of Trumpet»	версія для скр., ф-но; версія для вч., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	
<b>Красотов Олександр Олександрович (1936 – 2007 рр.)</b>					
65	1957	Соната № 1	скр., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	

66	1960	Соната	вч., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	СП III-ї частини Сонати – Концерт до 75-річчя ООНСКУ, Велика зала ОНМА ім. А. В. Нежданової, Одеса, 24.11.2012, у вик.: С. Макієнко (вч.), Р. Стець (ф-но)
67	1965	Соната №2	скр., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	
68	1968	Джазові п'єси	ф-но, гітара, контрабас	Автограф в особистому архіві композитора	
69	1968	Чакона. Танок. Пісня	ансамбль скрипок, ф-но	«Чакона и танець» для ансамбля скрипалів і фортепіано. Партитура. Ред. скр. партій Л. Мордковича. – Вид. Муз. Україна, К., 1972.	
70	1968	Соната № 3	скр., ф-но	Вид. Муз. Україна, К., 1970. – 2п.	
71	1974	Ранкова прелюдія	кл., ф-но	У нот. Мюльберг К. (упор.), Кларнет. Вип.1.	
72	1974	Марш-етюд	кл., ф-но	У нот. Мюльберг К. (упор.), Кларнет, Вип.1	
73	1974	Скерцо-Етюд	кл., ф-но	У нот. Мюльберг К. (упор.) Репертуар кларнетиста, Вип.2	
74	1981	Соната	кл., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	
75	1982	Романс і Скерцотокката	скр., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	
76	1983	Квінтет	фл., гобой, скр., вч., клавісин	Автограф в особистому архіві композитора	
77	1985	Marcato, концертна п'єса	труба, ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	



78	1989	Скочна, рапсодія на єврейські народні теми	кл., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	
79	–	Українська пісня	ансамбль скрипок	Вид.: Муз. Україна, Скрипкові ансамблі, упор. Лобуренко С. І.– Вип.7. – К.: 1990. – С. 51–65.	
80	1992	Антифони, концертна п'єса	2 ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	
81	1993	Сюїта на теми Г. Свиридова	2 ф-но у 8 рук	Автограф в особистому архіві композитора	
82	1993	Ескіз, концертна п'єса на тему японської народної пісні	2 ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	
83	1993	Коморіута, варіації на тему японської народної пісні	2 ф-но у 8 рук	Автограф в особистому архіві композитора	СП Концерт до 75-річчя ООНКУ, Велика зала ОНМА ім. А. В. Нежданової, Одеса, 24.11.2012, у вик. студентського ансамблю: О. Афанасьєва, Т. Шевченко, І. Головатюк, О. Балан (ф-но)
84	1998	Consequences (Наслідки)	струнний квартет: 2 скр., альт, вч.	CD: «New Music of Ukraine. Composers, Works, Performers» Multimedia Database / ANM. – Odessa, 2001, у вик. квартету «Lumina»	СП 4 Міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса, 1998, у вик. струнного квартету «Lumina» (США): Ася Мешберг (скр.), Хейді Модр (скр.), Нікель Брокман (альт), Шін Кацуяма (вч.)
85	1999	Despite (Незважаючи на... або Попри, Вопреки)	4 фл., (piccolo, soprano, alto, basso), ф-но, вч.	CD: «New Music of Ukraine. Composers, Works, Performers» Multimedia Database / ANM. – Odessa, 2001, у вик.: Карін Левайн (фл.), С. Шольц (вч.)	

				Ольга Красотова (ф-но)	
86	2006	<b>Rhythmotecture</b> , концерт, написаний для Ансамблю перкусії Фрайбурзького музичного університету (Німеччина)	для 4-х перкусійників	Автограф в особистому архіві композитора	СП 12 Міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса, 2006, у вик. Ансамблю перкусії Фрайбурзького музичного університету (Німеччина): Сабріна Ма, Вень Чен Лі, Маріко Нісіока, Юка Сагімото (перк), Бернгард Вульф (артистичний директор)
87	2007	<b>СТ-748 (8')</b> концертна п'єса	гобой, ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	СП 14 Міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса 2008, у вик. дуету «Топ-Темпл»: Наталія Кузьміна (гобой), Надія Усатенко-Гомельська (ф-но).
88	–	<b>Триптих-сюїта</b> . 1. Smoke Gets in Your Eyes; 2. Can't Buy my Love; 3. Moonlight. Композиція створена імовірно у період перебування О. Красотова у Китаї між 1999 – 2007 рр.	ансамбль скрипок (4 партії), ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	СП Двох п'єс із Сюїти – Концерт до 75-річчя ООНКУ, Велика зала ОНМА ім. А. В. Нежданової, Одеса, 24.11.2012, у вик. студентського ансамблю: О. Крупницька, А. Грибкова, Г. Антипенко, М. Погосова (скр.), А. Марушко (ф-но)
<b>Ларчіков Вадим Вікторович (1967)</b>					
89	1989	<b>Квартет-реквієм (12')</b>	4 вч. (або скр., 2 альты, вч.)	Автограф в особистому архіві композитора	
90	1990	<b>Готична партита (17')</b>	вч., орган	Автограф в особистому архіві композитора	
91	1990	<b>Фрески (10')</b>	тріо для дерев. духових варіабельного складу або мідних дух. (труба, валторна, тромбон)	Автограф в особистому архіві композитора	

92	1990	Соната-діалог (10')	скр., вч.	Автограф в особистому архіві композитора	
93	1992	Квартет (15')	скр., кл., вч., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	
94	1992	Соната (19')	вч., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	
95	1993	De profundis clamavi (13')	скляна гармоніка (або ф-но), фл., вч.	Автограф в особистому архіві композитора	
96	1995	Inter Lacrimas et Luctum (Серед сліз та печалю) (12')	2 вч.	CD: 1) Duo Violoncellissimo. «Distanzierung». // Live recordings from the concerts, 1996–2002. – Ukraine, 2002. 2) Duo Violoncellissimo. «Gravitation» // Hemmesjo Church, Sounds Engeneer: Hubert Szymczynski. – Sweden, march 24–26, 2008. 3) CD: «New Music of Ukraine. Composers, Works, Performers» Multimedia Database / ANM. – Odessa, 2001 (на всіх CD у вик. дуету «Віолончелліссімо)	СП Золота зала Літературного музею, Одеса, 23.11.1995, у вик. дуету «Віолончелліссімо»: Ольга Веселіна (вч.), Вадим Ларчіков (вч.)
97	1995 – 1998	Ave Maria Stella (18')	скр., баян	Автограф в особистому архіві композитора	СП Золота зала Літературного музею, Одеса, 18.02.1998, у вик. дуету «Каданс»: Олена Єрґієва (скр.), Іван Єрґієв (баян)
98	1996	Серенада золотої осені (13')	фл./піколо, гобой	Автограф в особистому архіві	

			/англ.ріжок, кл., фагот, вал- торна, ф-но	композитора	
99	1996 – 2003	Слід білих хвиль (4')	камерний ан- самбль для 15 виконавців	Автограф в осо- бистому архіві композитора	
100	1998	Тиха музика пам'яті А. Шніт- ке (11')	вч., віола да гамба	Автограф в осо- бистому архіві композитора	СП Велика зала ОНМА ім. А. В. Нежданово ї, концерт-меморіал, Одеса, 18.10.1998 у вик. дуету «Віолон- челліссімо»: Ольга Веселіна (вч.), Ва- дим Ларчіков (віола да гамба)
101	1998	Містерія І. Аг- нець, закланний від створення світу (11'26")	струнний квар- тет: 2 скр., 2 вч., або 2 скр., альт, вч.	CD: 1) Vadim Larchikov. «The Mystery» // Live recordings from the concerts, 1998–2004. – Ukraine, 2006 2) «New Music of Ukraine. Composers, Works, Performers» Multimedia Database / ANM. – Odessa, 2001 (на всіх CD у вик. ансамблю «Фрески»)	СП 5 Міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса, 1999, у вик. ансамблю «Фрес- ки»: Олена Єргієва (скр.), Михайло Ма- каров (скр.), Ольга Веселіна (вч.), Ва- дим Ларчіков (вч.)
102	2003	Містерія II. Пре- чесний і живот- ворящий Хресте Господень (12')	у двох версіях: 2 вч., орган; 2вч, 20 струн- них	CD: Vadim Larchikov. «The Mystery» // Live recordings from the concerts, 1998–2004. – Ukraine, 2006, у вик. дуету «Віо- лончелліссімо» з Рівненським ка- мерним оркест- ром (диригент П. Товстуха)	СП 14 фестиваль «Музичні прем'єри сезону» у вик. дуету «Віолончелліссімо» з Рівненським каме- рним оркестром, диригент П. Товсту- ха, Київ, 20.03.2004; у версії для органу – Велика зала ОНМА ім. А. В. Нежданово ї, Одеса, 28.03.2004 у вик. дуету «Віо- лончелліссімо» та Ольги Єфремової (орган)

103	2003	<b>Серпнева П'єта</b> (18') І. Нерухомий крик білої чайки над зруйнованим мостом на атолі Бікіні ІІ. Натюрморт з ядерним розп'яттям, після дезінтеграції постійності пам'яті (Miserere, Domine!)	баян, ф-но, вч.	Автограф в особистому архіві композитора	СП 9 Міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса 2003, у вик. Ансамблю сучасної музики «Фрески»: Роман Коренцвіт (баян), Олена Чумаченко (ф-но), Вадим Ларчіков (вч., артистичний директор)
104	2004	<b>Фуєкі-Рюко. Хайку I</b> (4')	2 вч.	Автограф в особистому архіві композитора	СП 11 Міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса, 2005, у вик. дуету «Віолончелліссімо»: Ольга Веселіна (вч.), Вадим Ларчіков (вч.).
105	2006	<b>3 Книги скорботних пісень.</b> Приношення Грігору Нарєкаці	кам. анс.	Автограф в особистому архіві композитора	
106	2012	<b>Связавший время с пространством,</b> сверхопера после сочинений Велимира	2 вч.	Автограф в особистому архіві композитора	СП Міжнародний театральний фестиваль до 100-ліття російського футуризму, Москва (Росія), 2012 р., у вик. дуету «Віолончелліссімо»: Ольга Веселіна (вч.), Вадим Ларчіков (вч.).
<b>Майденберг-Годорова Кіра Ісааківна (1985)</b>					
107	2005	<b>Тінь,</b> за п'єсою І. Шварца	брас-квінтет	Автограф в особистому архіві композитора	СП авторський концерт, ОНМА ім. А. В. Нежданової, Одеса, 2008, у вик. брас-квінтету під керівництвом Андрія Чорного
108	2005	<b>Діалоги,</b> триптих	скр., вч.	Автограф в особистому архіві композитора	СП Міжнародний фестиваль «Фарботони», Канів, 2006, у вик.: Олексій Алексеєнко (скр.), Золтан Алмаші (вч.)
109	2008	<b>Триптих. Пустеля, Стіна плачу, Свято дощу</b>	кл. ін.В, вч., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	СП Міжнародний конкурс ISAM, Міхельштадт (Німеччина), 2008

110	2009	<b>Будь ласка, ти- хіше</b> (Please, keep a silence)	гобой, вч.	Автограф в осо- бистому архіві композитора	СП «Мост дружбы Украина–Россия», Москва (Росія), 2009, у вик. «Nostri temporis»
111	2010	<b>И сонная беспеч- ность и трево- га...</b>	струнный квар- тет	Автограф в осо- бистому архіві композитора	СП 1 Всеукраїнсь- кий конкурс моло- дих композиторів пам'яті І. Карабиця, Київ, 2011, у вик. струнного квартету ансамблю «Рико- шет»
112	2011	<b>Всередині стихії</b> (The force, that drives the water)	скр., баян	Автограф в осо- бистому архіві композитора	СП авторський кон- церт, ОНМА ім. А. В. Нежданово ї, 2011, у вик.: Євге- ній Пігуляк (скр.), Тетяна Хрікадзе (баян)
113	2011	<b>Time for percussion</b>	ансамбль пер- кусії	Автограф в осо- бистому архіві композитора	СП авторський кон- церт, ОНМА ім. А. В. Нежданово ї, Одеса, 2011, у вик.: Крістіан Ороз- ко, Олександр Сос- новський, Андрій Шелудяков (перк.)
114	2012	<b>Дві спроби пі- знання</b>	баян, ф-но	Автограф в осо- бистому архіві композитора	СП концерт дуету «Ассоріано», Зал ОССМШ ім. П. Столярського, Оде- са, 2012, у вик.: Те- тяна Хрікадзе (баян), Олена Гри- щенко (ф-но)
115	2012	<b>A TRE (Утрюх)</b>	бірбіне, канк- лес, ак.; або кл., мари- мба, ак.	Автограф в осо- бистому архіві композитора	СП 18 Міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса, Україна, 2012, у вик. Тріо ВассК (Литва): Ір- мантас Андріунас (бірбіне), Аісте Брюзайте (канклес), Даніел Розов (ак.)
116	2012	<b>Пасажир</b>	гобой, кл., валт., скр., ф- но	Автограф в осо- бистому архіві композитора	СП в рамках 1 Між- народних майстер- класів COURSE, Київ, 2012, у вик. ансамблю «Nostri temporis»

117	2012	<b>Punktum</b>	фл., скр., кл., альт	Автограф в особистому архіві композитора	СП 19 міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса, 2013, у вик. ансамблю «Le Balcon» (Франція)
<b>Самодаєва Людмила Євгенівна (1951)</b>					
118	1989	<b>Соната №1 (15')</b>	скр., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	
119	1992	<b>Соната (14')</b>	вч., ф-но (з перкусією)	Автограф в особистому архіві композитора	
120	1993	<b>Діалоги (8')</b>	кл., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	
121	1994	<b>Сюїта (або Дитяча сюїта), 5 п'єс: «Детство», «Мама и папа», «Колдовство», «Балаган», «Цыганский танец» (10')</b>	баян, скр.	Фондовий запис Державного радіо України (1996 р.), у вик. дуету «Каданс»	СП Велика зала ОНМА ім. А. В. Нежданової, Одеса, 25.02.1994, у вик. дуету «Каданс»: О. Єргієва (скр.), І. Єргієв (баян)
122	1995	<b>Одкровення, три п'єси (8')</b>	баян, скр.	CD: «Candours of Mystery». Multimedia Database of Ukrainian Women Composers // ANM. – Germany, 2003, у вик. дуету «Каданс»	СП Велика зала НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 01.10.1995, у вик. дуету «Каданс»: Олена Єргієва (скр.), Іван Єргієв (баян)
123	1995	<b>Концертштюк №1 «За білою смугою» («За белой чертой») (10')</b>	октет (фл., кл., баян, 2 скр., 2 вч., ф-но)	CD: 1) New Music of Ukraine. Composers, Works, Performers. Multimedia Database / ANM. – Odessa, 2001 2) «Candours of Mystery». Multimedia Database of Ukrainian Women Composers // ANM. – Germany, 2003 (на всіх CD	

				у вик. ансамблю «Фрески»)	
124	1995	Хорал (4')	скр., 3 вч., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	
125	1996	Забуті танці I (8')	2 вч.	CD: «Candours of Mystery». Multimedia Database of Ukrainian Women Composers // ANM. – Germany, 2003, у вик. дуету «Віолонче-лліссімо»	СП Велика зала ОНМА ім. А. В. Нежданової, концерт в рамках 2 Міжнародної конференції «Теоретичні проблеми сучасної музики та візуальних мистецтв», 19.12.1996, у вик. дуету «Віолончелліссімо»: Ольга Веселіна (вч.), Вадим Ларчіков (вч.)
126	1996	Тріо (18')	кл., альт, ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	
127	1996	Ноктюрн (4')	2 скр.	Автограф в особистому архіві композитора	
128	1996	Концертштюк №2 «... і побачив світло» (11')	октет (фл., кл., баян, 2 скр., 2 вч., ф-но)	CD: 1) New Music of Ukraine. Composers, Works, Performers. Multimedia Database // ANM. – Odessa, 2001 2) «Candours of Mystery». Multimedia Database of Ukrainian Women Composers // ANM. – Germany, 2003 (на всіх CD у вик. ансамблю «Фрески»)	СП 5 Міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса, 1999, у вик. ансамблю «Фрески»: Євген Чередниченко (фл.), Ігор Білий (кл.), Іван Єрґієв (баян), Людмила Самодаєва (ф-но), Олена Єрґієва (скр.), Михайло Макаров (скр.), Ольга Веселіна (вч.), Вадим Ларчіков (вч.)
129	1996	Рондо у стилі Велимира, на вірші Велимира Хлебнікова (російською мовою) (12')	для скрипки/читця та баяна/читця	Автограф в особистому архіві композитора	



130	1997	<b>Метаморфози 1</b> , три п'єси (8')	2 альта	Автограф в особистому архіві композитора	
131	1997	<b>Строфи</b> , на вірші Ігоря Потоцького (російською мовою) (9')	для скрипки/читця та фортепіано /читця	Автограф в особистому архіві композитора	
132	1997	<b>Соната №2</b> (13')	скр., ф-но (з перкусією)	Автограф в особистому архіві композитора	
133	1997	<b>Годинне сум'яття</b> (4')	фл., кл., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	
134	1998	<b>The Empyrean</b> (7')	фл., кл., скр., вч.	Автограф в особистому архіві композитора	
135	1998	<b>Забуті танці II</b> (8')	вч., віола да гамба	Автограф в особистому архіві композитора	СП Одеса, восени 1999, у вик. дуету «Віолончелліссімо»: Ольга Веселіна (вч.), Вадим Ларчіков (віола да гамба)
136	1998	<b>Les Danses de Deux</b> (Танці для двох) (9')	сакс. (сопрано/баритон), фл., кл., скр., 2 вч., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	
137	1999	<b>Pas de trois</b> (23')	сакс.-тенор, баян, ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	СП 11 Міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса, 2005, у вик.: Даніель Кьєнтзі (сакс.-тенор), Іван Єргієв (баян), Людмила Самодаєва (ф-но)
138	1999	<b>Квазі-квінтет</b> (13')	2 скр., альт, вч., баян	Автограф в особистому архіві композитора	
139	2000	<b>Квазі-квартет № 1</b> (12')	скр., 2 вч., ф-но	CD: «Candours of Mystery». Multimedia Database of Ukrainian Women Composers // ANM. – Germany, 2003, у вик. ансамблю «Фрески»	СП 6 Міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса, 2000, у вик. ансамблю «Фрески»: Михайло Макаров (скр.), Людмила Самодаєва (ф-но), Ольга Веселіна (вч.), Вадим Ларчіков (вч.)
140	2001	<b>Апостоли Петра Павло. Три етюди на картину Ель Греко</b> (12')	2 фагота, ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	

141	2001	<b>Марія Магдалина. Три Спокуси</b> (14')	2 вч., ф-но	CD: «Candours of Mystery». Multimedia Database of Ukrainian Women Composers // ANM. – Germany, 2003, у вик.: дует «Віолончелліссімо» та Людмила Самодаєва	СП 7 Міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса, 2001, у вик. ансамблю Фрески: Ольга Веселіна (вч.), Вадим Ларчіков (вч.), Людмила Самодаєва (ф-но)
142	2001	<b>Квазі-квартет № 2</b> (14')	кл., альт, ф-но, синтезатор	Автограф в особистому архіві композитора	
143	2001	<b>Квазі-квартет № 3</b> (16')	для 2-х піаністів та 2-х ударників	Автограф в особистому архіві композитора	
144	2002	<b>Формули</b>	кл., баян	Автограф в особистому архіві композитора	
145	2003	<b>Моління за сільвою</b> (пам'яті мексиканського композитора Мануеля Мора) (12')	скр., контрабас, ф-но, перк.	Автограф в особистому архіві композитора	СП 9 Міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса 2003, у вик.: В'ячеслав Янчук (перк.), Олена Єргієва (скр.), Андрій Сілін (контрабас), Людмила Самодаєва (ф-но)
146	2003	<b>Мій Гоголь</b> , кіно-п'єса (12')	для скрипаля і баяніста з перкусією	Автограф в особистому архіві композитора	
147	2003	<b>Duo of happy numbers</b> (9')	вч., ак.	Автограф в особистому архіві композитора	
148	2004	<b>Ідилії</b> (7')	сакс.-тенор, скр., баян	Автограф в особистому архіві композитора	СП 11 Міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса, 2005 у вик. Даніель Кьєнтзі (сакс.-тенор) та дуету «Каданс»: Іван Єргієв (баян), Олена Єргієва (скр.)
149	2004	<b>Чингісхан</b> (12')	саксофон (sax.: sopr., tenor, barit), приготоване ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	СП 11 Міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса, 2005, у вик. Даніель Кьєнтзі (саксофони), Людмила Самодаєва (приготоване ф-но)

150	2004	<b>Квazi-квартет № 4 «Мысли» (12')</b>	скр., вч., ф-но, перк.	Автограф в особистому архіві композитора	
151	2004	<b>Formulas of rain (14')</b>	скр., вч., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	
152	2005	<b>Once upon a time (4')</b>	сакс.-тенор, маримба, челе-ста, арфа, скр., альт, вч.	Автограф в особистому архіві композитора	
153	2005	<b>Quasi quintet-2 (12')</b>	сакс.-бас, скр., альт, вч., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	
154	2005	<b>9 interludes for 9 performers</b>	сакс.-альт, альт, пригото-ване ф-но та 3 три-кутники	Автограф в особистому архіві композитора	
155	2006	<b>Нічний Париж (5')</b>	баян, ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	СП Золота зала Літературного музею, Одеса, 24.12.2006, у вик.: Іван Єргієв (баян), Людмила Самодаєва (ф-но)
156	2007	<b>Corale pour trios (7')</b>	сакс.-сопрано, альт, ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	
157	2007	<b>Ostinato (7')</b>	септет: фл., кл., 2 скр., альт, вч., контрабас	Автограф в особистому архіві композитора	
158	2007	<b>Divertimento Mexicano (23')</b>	септет: фл., кл., 2 скр., альт, вч., контрабас	Автограф в особистому архіві композитора	
159	2008	<b>Les danses de cinque (7')</b>	сакс.-бас, ф-но, 3 альта	Автограф в особистому архіві композитора	
160	2008	<b>Atmospheres (8')</b>	скр., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	
161	2009	<b>Exoticos, 7 дитячих п'ес (9')</b>	скр., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	
162	2009	<b>La Venta, кіно-п'еса (9')</b>	альт, перк.	Автограф в особистому архіві композитора	
163	2009	<b>Esta vida multicolora, кіно-сюїта (13')</b>	скр., ак., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	
164	2010	<b>Ritual Action («Действа») (7')</b>	3 вч	Автограф в особистому архіві композитора	СП у вик. віолончельного тріо: Домінік де Вільєнкур, Ольга

					Веселіна, Вадим Ларчіков
165	2010	<b>Experiences,</b> 5 п'єс	вч., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	
166	2010	<b>Meta-duo</b> (8')	сакс.-сопрано/ сакс.-альт, орган	Автограф в особистому архіві композитора	
167	2012	<b>Танцюючи з місяцем</b> (5')	фл., кл.	Автограф в особистому архіві композитора	СП 19 Міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса 2013, у вик. ансамблю «Senza Sforzando»: Пан Тінтін (фл.) Володимир Гітін (кл.)
168	2012	<b>Trois dans la ville</b>	сакс.-баритон (muta in sax.-contrabass), орган Хаммонда	Автограф в особистому архіві композитора	
169	2012	<b>L'illusion</b>	сакс.-бас, орган Хаммонда	Автограф в особистому архіві композитора	
170	2012	<b>Konzertstück</b> присвячується Даніелю Кьєнтзі	сакс.-контрабас та камерний ансамбль	Автограф в особистому архіві композитора	
171	2012	<b>Angels in flight</b>	8 вч.	Автограф в особистому архіві композитора	
172	2012	<b>Sky way of cello</b>	електронна вч., електронне ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	
173	2013	<b>On the ground and in Heaven</b> для 9 виконавців	фл. (muta in picc., alto, basso), кл. (muta in picc.,basso), 2 скр., альт, вч., арфа, ф-но, перк.	Автограф в особистому архіві композитора	
174	2013	<b>3 arias</b>	фагот, ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	
175	2014	<b>В поисках Ля,</b> додекафонная шутка	вч., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	
<b>Томльонова Альона Светославівна (1963)</b>					
176	1988	<b>Соната № 1</b> (14'32")	скр., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	

177	1989	Струнний квартет № 1 (13'14")	2 скр., альт, вч.	Автограф в особистому архіві композитора	
178	1992	Соната № 2 (20'33") присвячується Наталії Літвінової	скр., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	СП у вик.: Наталія Літвінова (скр.), Наталія Бузанова (ф-но)
179	1996	Струнний квартет № 2 (09'5")	2 скр., альт, вч.	Автограф в особистому архіві композитора	
180	2000	Сум'яття почуттів (12'33") Пам'яті Надії Журавської та Віктора Фрейдмана	альтова фл., альт, ф-но; версія фл., кл., гобой, ф-но	CD: «Candours of Mystery». Multimedia Database of Ukrainian Women Composers // ANM. – Germany, 2003, у вик.: Сергій Лаптев (фл.), Ія Комарова (альт), Альона Томльнова (ф-но)	СП 6 Міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса, 2000, у вик. ансамблю «Гармонії світу»: Сергій Лаптев (фл.), Тетяна Кравченко (ф-но), Ія Комарова (альт); СП версії – 20 Міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса, 2014, у вик.: Діна Шутова (фл.), Садрі Джелілов (кл.) Андрій Тюпін (гобой), Людмила Малюта (ф-но)
181	2001	Deo Volentum (09'46") на замовлення ансамблю «Гармонії світу»	туба, струнний квартет; версія для фортепіанного квінтета, 2005 р.	CD: «Candours of Mystery». Multimedia Database of Ukrainian Women Composers // ANM. – Germany, 2003, у вик. Сергіус Кірсенко (туба) та ансамбль «Гармонії світу»	СП 7 Міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса, 2001, у вик. Сергіус Кірсенко (туба) та ансамбль «Гармонії світу»: Наталія Літвінова (скр.), Леонід Пісун (скр.), Ія Комарова (альт), Сергій Шольц (вч.), та
182	2002	Соната (14'3") Присвячується Сергію Шольцу	вч., ф-но	CD: «Candours of Mystery». Multimedia Database of Ukrainian Women Composers // ANM. – Germany, 2003, у вик.: Сергій Шольц (вч.), Альона Томльнова (ф-но)	

183	2004	<b>Deo Volentum 2</b> (10'11")	фагот, баян	Автограф в особистому архіві композитора	СП 11 Міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса, 2005, у вик.: Іван Єргієв (баян), Юрій Конрад (фагот)
184	2005	<b>Соната</b> (11') присвячується Ії Комаровій	альт, ф-но,	Автограф в особистому архіві композитора	СП 12 Міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса, 2006, у вик.: Ія Комарова (альт), Альона Томльонова (ф-но)
185	2006	<b>Сокровенное</b> (7'2")	скр., баян	Автограф в особистому архіві композитора	СП Велика зала ОССМШ ім. П. С. Столярського, Одеса, 30.03.2008, у вик. дуету «Каданс»: Олена Єргієва (скр), Іван Єргієв (баян)
186	2007	<b>Восхождение. Восток-Запад</b> (перша назва – Медитація) (10')	ф-но, перк.	Автограф в особистому архіві композитора	СП 13 Міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса, 2007, у вик.: Наталія Бузанова (ф-но), Олександр Омельченко (перк.)
187	2008	<b>Голоса природы</b>	туба, ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	
188	2008	<b>Багателі</b> (11')	Для різних камерних складів: фл., фагот; фагот., вч.; фл., вч.; 4 контрабаси	Автограф в особистому архіві композитора	СП 15 Міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса, 2009, у вик.: Євген Зарубаєв (фл.) Руслан Васильченко (фагот), Степан Макієнко (вч.), Контрабасовий квартет Національного одеського філармонічного оркестру: Володимир Чекалюк, Володимир Гречух, Віталій Дідик, Іван Завгородній
189	2011	<b>Романтическая музыка</b> (7')	для ф-но квінтета	Автограф в особистому архіві композитора	

190	2012	<b>Шёпoty и крики</b> (6'3") присвячується дуету «Ассоріано»	баян, ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	СП у вик. дуету «Ассоріано»: Олена Грищенко (ф-но), Тетяна Хрікадзе (баян)
191	2013	<b>Імпровізація</b> (5')	ф-но, перк.	Автограф в особистому архіві композитора	
192	2014	<b>Сумрачний світ</b> (6')	валт., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	СП 20 міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса, 2014, у вик.: Дмитро Таран (валт.) та Олена Павлова (ф-но)
193	2014	<b>Туман. Одеса</b>	арфа, ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	
<b>Цепколенко Кармелла Семенівна (1955)</b>					
194	1980	<b>Дивертисмент</b> (5')	для ансамблю скрипалів (3 партії)	Автограф в особистому архіві композитора	
195	1981	<b>Дитячі п'єси</b> (1. Образа; 2. Скакалки) (4')	2 ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	СП квітень 1982, Одеса
196	1981	<b>Механічні пісні</b> (10')	2 ф-но	Вид. АНМ, 1995.	СП квітень 1982, Одеса
197	1982	<b>Славлення чотирьох стихій</b> (14')	струнний квартет: 2 скр., альт, вч.	Вид. Музична Україна, Струнні квартети українських композиторів I, – К., 1989. CD: «Candours of Mystery». Multimedia Database of Ukrainian Women Composers // ANM. – Germany, 2003, у вик. Квартета ім. М. Лисенка	СП травень 1988, Варшава (Польща)
198	1983	<b>Історія флейти-пуританки</b> (16')	фл., гобой, клавесин, скр., вч.	CD: «Candours of Mystery». Multimedia Database of Ukrainian Women Composers // ANM. – Germany, 2003, у вик. ансамблю «Пастораль»	СП вересень 1983, Одеса

199	1986	Театральна соната (16')	кл., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	СП березень 1987, Київ
200	1986	Тріо (7')	кл., фагот, ф-но	CD: «Candours of Mystery». Multimedia Database of Ukrainian Women Composers // ANM. – Germany, 2003, у вик.: Юрій Василевич (кл.), Сергій Цюпко (фагот), Володимир Ворончук (ф-но)	СП лютий 1987, Київ
201	1987	Пейзаж з гобоєм (8')	гобой, ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	СП лютий 1988, Москва (Росія)
202	1987	Вій (8') (за М. Гоголем)	квінтет мідних духових (2tr, cr, tn, tb)	Автограф в особистому архіві композитора	СП листопад 1988, Санкт-Петербург (Росія)
203	1988	Саксофоновий квартет (10')	сакс.-сопрано, сакс.-альт, сакс.-тенор, сакс.-баритон (або сакс.-бас)	CD: 1) Karmella Tsepkoenko. Chamber music // ANM. – Austria, 1995 2) «Candours of Mystery». Multimedia Database of Ukrainian Women Composers // ANM. – Germany, 2003 (на всіх CD у вик. Київського саксофонового квартету)	СП січень 1988, Київ, у вик. Київський саксофоновий квартет: Юрій Василевич (сакс.-сопрано, худ. керівник), Ігор Сабат (сакс.-альт), Ігор Храпко (сакс.-тенор), Сергій Скуратовський (сакс.-баритон)
204	1988	Хроніка однієї події (9')	вч., ф-но	Автограф в особистому архіві композитора	СП березень 1989, Казань (Татарстан)
205	1991	Нічний преферанс – Гра в карти № 3 (10')	фл.(або кл.), перк. (ptо-ssp, 3bng), орган (або ф-но), вч.	Вид.: АНМ, 1995. CD: 1) Karmella Tsepkoenko. Chamber music // ANM. – Austria, 1995 2) «Candours of Mystery».	СП березень 1992, Новосибірськ (Росія)



				Multimedia Database of Ukrainian Women Composers // ANM. – Germany, 2003 (на всіх CD у вик. ансамблю «Фрески»)	
206	1991	<b>Цикл Чорного Місяця (14')</b>	скр., ф-но	Вид.: АНМ, 1995. CD: «Candours of Mystery». Multimedia Database of Ukrainian Women Composers // ANM. – Germany, 2003, у вик.: Сурен Ахназарян (скр.), Гаяне Ахназарян (ф-но)	СП жовтень 1991, Київ
207	1992	<b>Безкінечна однаковість сонць (13')</b>	фл., кл., перк. (w-bl, 4ttom, 3bng, gng, pto-ssp, mar), ф-но, скр., вч.	Вид.: АНМ, 1995. CD: 1) Karmella Tsepkenko. Chamber music // ANM. – Austria, 1995 2) «Candours of Mystery». Multimedia Database of Ukrainian Women Composers // ANM. – Germany, 2003 (на всіх CD у вик. «Ensemble für neue music Zürich»)	СП листопад 1992, Одеса; СП лютий 1993, Цюрих (Швейцарія), у вик. «Ensemble für neue music Zürich»
208	1992	<b>Флеш-рояль – Гра в карти № 1 (7')</b>	скр., вч., ф-но	Вид.: АНМ, 1995. CD: 1) Karmella Tsepkenko. Chamber music // ANM. – Austria, 1995 2) «Candours of Mystery». Multimedia Database of Ukrainian	СП лютий 1993, Одеса

				Women Composers // ANM. – Germany, 2003 (на всіх CD у вик. ансамблю «Фрески»)	
209	1993	Дуель-Дует № 1 (3')	труба, туба	Вид.: АНМ, 1995. CD: «Candours of Mystery». Multimedia Database of Ukrainian Women Composers // ANM. – Germany, 2003, у вик.: Олександр Герасименко (труба), Дмитро Наумов (туба)	СП серпень 1993, Байройт (Німеччина)
210	1993	Дуель-Дует № 2 (5')	скр., вч.; версія для 2 вч., 1997 р.	Вид.: АНМ, 1995. CD: «Candours of Mystery». Multimedia Database of Ukrainian Women Composers // ANM. – Germany, 2003, у вик. Наталія Літвінова (скр.), Сергій Шольц (вч.)	СП червень 2001, Кишиневу (Молдова); СП версії – 20.06.1997, Варшава (Польща) у вик. дуету «Віолончеллісімо»: Ольга Веселіна (вч.), Вадим Ларчіков (вч.)
211	1993	Дуель-Дует № 3 (7')	труба, орган	Вид.: АНМ, 1995.	
212	1994	Блукання у просторі трикутника, перформанс (15')	маримба, скр., альт, вч.; версія для ф-но, скр., 2 вч.	Вид.: АНМ, 1995.	СП червень 1994, Одеса; СП версії – 11 Міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса, 2005, у вик. ансамблю «Фрески»: Ярослав Ревуцький (скр.), Олена Чумаченко (ф-но), Ольга Веселіна (вч.), Вадим Ларчіков (вч.)

213	1995	<b>3 безвиході у безвихідь</b> (Из угла в угол) (12') На замовлення Контрабасового тріо, Гамбург (Німеччина)	3 контрабаси	Автограф в особистому архіві композитора	СП травень 1996, Гамбург (Німеччина)
214	1995	<b>Дуель-Дует № 4</b> (7')	гобой, ф-но	Вид.: АНМ, 1995. CD: 1) Karmella Tsepkoenko. «Self reflections» // Studio Elti Records L.T.D. – Germany, 1998 2) «Candours of Mystery». Multimedia Database of Ukrainian Women Composers // ANM. – Germany, 2003. На всіх CD у вик.: Петер Віале (гобой), Джеймс Авері (ф-но)	СП вересень 2001, Париж (Франція)
215	1995	<b>Дуель-Дует № 5</b> (9')	скр., баян	Вид.: АНМ, 1995. CD: 1) Karmella Tsepkoenko. «Self reflections» // Studio Elti Records L.T.D. – Germany, 1998. CD: 2) The Chamber duet «Cadence» // Germany, 2003. 3) «Candours of Mystery». Multimedia Database of Ukrainian Women Composers // ANM. – Germany, 2003 (на всіх CD у вик. дуету «Каданс»)	СП Золота зала Літературного музею, Одеса, 17.11.1995, у вик. дуету «Каданс»: Олена Єргієва (скр.), Іван Єргієв (баян)

216	1996	<b>Принцеса</b> , перформанс. (30') Сценарій та інсталяція Василя Рябченка	для флейтиста (pic/fl/a-fl/b-fl/cb-fl) та струнного квартету	CD: «Candours of Mystery». Multimedia Database of Ukrainian Women Composers // ANM. – Germany, 2003, у вик. Карін Левайн (фл.) та ансамблю «Гармонії світу»	СП 2 Міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса, 1996, у вик. Карін Левайн (фл.) та ансамблю «Гармонії світу»: Наталя Літвінова (скр.), Леонід Піскун (скр.), Ія Комарова (альт), Сергій Шольц (вч.)
217	1997	<b>Дуель-Дует № 6</b> (8')	2 альта	CD: 1) Karmella Tserkolenko. «Self reflections» // Studio Elti Records L.T.D. – Germany, 1998. 2) «Candours of Mystery». Multimedia Database of Ukrainian Women Composers // ANM. – Germany, 2003 (на всіх CD у вик.: Поль Сильверторн, Андрій Війтович (альти))	СП липень 1997, Саппоро (Японія)
218	1998	<b>У мріях... або тут внизу, на землі</b> (14')	фл., ф-но, вч.	Автограф в особистому архіві композитора	СП лютий 1999, Ганновер, (Німеччина)
219	1998	<b>Дуель-Дует № 7</b> (9')	кл., ф-но	CD: 1) Karmella Tserkolenko. «Двері навстіж» // ANM. – Germany, 2000, у вик. ансамблю «Klangheimlich». 2) «Candours of Mystery». Multimedia Database of Ukrainian Women Composers // ANM. – Germany, 2003, у вик.: Віталій Возняк (кл.), Тетяна Кравченко (ф-но)	СП листопад 1999, Берн (Швейцарія) у вик. ансамблю «Klangheimlich»: Майнрад Галлер (кл.), Франціска Рідер (ф-но)

220	1998	<b>Як нитка увірветься, годі їй зібрати всі перли знов</b> (9') На замовлення ансамблю «Wiener collage» (Австрія)	сакс.-тенор, перк. (vbr, 4ttom, sen-plates), баян, контрабас	CD: 1) Karmella Tserkolenko. «Двері навстіж» // ANM. – Germany, 2000. 2) «Два дні й дві ночі нової музики. Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва» 2001 // ANM. Live recording. – Ukraine, 2001. 3) «Candours of Mystery». Multimedia Database of Ukrainian Women Composers // ANM. – Germany, 2003 (на всіх CD у вик. ансамблю «Wiener collage»)	СП листопад 1998, Відень (Австрія), у вик. ансамблю «Wiener collage»: Петер Рорсдорфер (сакс.-тенор), Альфред Меліхар (баян), Петер Васічек (перк.), Міхаель Зайфрід (контрабас)
221	2000	<b>Двері навстіж</b> (15')	для кларнетиста (cl/b-cl/sen-plates/bng), піаніста (p/v) та віолончеліста (vc/tbi-dibmb/tbi-divtr/w-bl)	CD: 1) Karmella Tserkolenko. «Двері навстіж» // ANM. – Germany, 2000. 2) «Два дні й дві ночі нової музики. Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва» 1998–2000 // ANM. Live recording, II р. – Germany, 2000. 3) «Candours of Mystery». Multimedia Database of Ukrainian Women Composers // ANM. – Germany, 2003 (на всіх CD у вик. ансамблю «Klangheimlich»)	СП травень 2000, Берн (Швейцарія); УП 6 Міжнародний фестиваль 2Д2Н, Одеса, 2000, у вик. ансамблю «Klangheimlich» (Швейцарія): Майнрад Галлер (кл.), Франціска Рідер (ф-но), Клаудія Айгенманн (вч.)

222	2002	<b>Кабіна для восьми</b> (17') На замовлення Міністерства культури Франції для ансамблю «2e2m»	для 8-ми інструменталістів fl/a-fl, cl/b-cl, t-sax/s-sax, prc (mar, 4bng, tubi-di-vtr, tubi-di-bmb, bl-di-l, tnr-mil, 4ttom, cassa, ttam) p/toy-p, vn, vl, vc	Автограф в особистому архіві композитора	СП концертна зала театру Le Trianon, Париж (Франція) 12.01.2004, у вик. ансамблю «2e2m»
223	2003	<b>Дуель-Дует № 8</b> (10') написано спеціально для дуету «Neue Flötentöne»	для 2-х флейтистів pic/dizi-fl/a-fl/fl, s-b-bl-fl/gr-b-bl-fl(roessler)/gr-b-bl-fl (paekold)/b-bl-fl	Автограф в особистому архіві композитора	СП квітень 2003, 2Д2Н, Одеса, Україна у вик. дуету «Neue Flötentöne» (Німеччина): Анне Горстман, Дерте Нінштедт (фл.)
224	2003	<b>Дуель-Дует № 9</b> (13') На замовлення Фонду «Pro Helvetia» для ансамблю «Klangheimlich» (Швейцарія)	для фортепіано та перкусії (bl-di-l, tbr-mil, ttom, pto-ssp, gng, vbr),	Автограф в особистому архіві композитора	СП фестиваль «SPAZIOMUSICA» Кагліарі, Сассарі, (Італія), листопад 2003, у вик. ансамблю «Klangheimlich»
225	2004	<b>Дуель-Дует № 10</b> (12')	для органу та перкусії (2tr, tmbl-bl, tbr-mil, Tibets pti, gr-c, 2 China gng, 2 Thailand gng, ttam, vbr, 2bng, 3ttom, tbr-mil, 3pti-ssp, h-h, gr-c)	Автограф в особистому архіві композитора	СП 23 січня 2005, Собор Христа, Фрайбург (Німеччина)
226	2005	<b>Після нічиєї</b> (12') На замовлення FIFA	для диригента (wistle, 2 bng, w-bl), флейтиста (picc, fl, alt.fl), кларнетиста (es-cl, cl, b-cl), скрипаля (vl) та віолончеліста (cello)	Автограф в особистому архіві композитора	СП Німеччина; УП 25 Міжнародний фестиваль «Київ Музик Фест», 29.09.2014, Київ, у вик. Ансамблю нової музики «Рикошет»: Дмитро Медолиз (фл.), Олексій Бойко (кл.), Михайло Білич (скр.), Владислав Примаков (вч.), Вікторія Рацюк (диригент)

227	2005	Дуель-Дует № 11 (10')	баян, вч.	Автограф в особистому архіві композитора
228	2009	Ensemble-Momento (10') На замовлення «Ensemble für neue music Zürich» (Швейцарія)	фл., кл., перк. (tmp, 4tms, t.d.b., vbr), ф-но, скр., вч.	Автограф в особистому архіві композитора
229	2009	The Lift of Desires (10') На замовлення «Ensemble MD7» (Словенія)	фл., кл., перк. (tmp, 4tms, t.d.b., vbr), ф-но, скр., вч.	Автограф в особистому архіві композитора
230	2012	...Und auch der Wind wohnt (І вітер теж живе) (10')	контрабас-флейта, сакс.-контрабас, туба	Автограф в особистому архіві композитора

Бібліографічний список нотних видань та рукописів камерно-інструментальних творів композиторів Одеси (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) складений на основі матеріалів з фондів бібліотеки ОНМА ім. А. В. Нежданової, бази НСКУ (дані до 2005 р.), Довідника «Сучасні композитори України» АНМ України (дані до 2002 р.), особистих сайтів композиторів, різної друкованої продукції (афіші, прес-релізи, програми концертів, фестивалів). Остаточним джерелом стали дані з приватних архівів митців, що дозволило створити повні списки творів (до 2014 р. включно), уточнити назви, роки створення, склад, видання, прем'єрне виконання композицій та ліквідувати окремі розбіжності, які зустрічались у різних джерелах.

У таблиці подані списки ансамблевих камерно-інструментальних творів (без урахування камерно-оркестрових композицій – жанрової сфери камерної музики, що потребує окремого дослідження) С. Азарової, Ю. Гомельської, О. Красотова, В. Ларчікова, К. Майденберг-Тодорової, Л. Самодаєвої, А. Томльонової, К. Цепколенко – авторів, які найбільш продуктивно та цілеспрямовано працювали (О. Красотов) / працюють у камерно-інструментальних жанрах і стали виразниками новітніх тенденцій в музичному мистецтві на стику ХХ – ХХІ століть.

Незважаючи на хронологічні межі дослідження у наданій таблиці для об'єктивності і всебічності інформації подані також твори, написані О. Красотом (15 творів), К. Цепколенко (11), В. Ларчіковим (4), Ю. Гомельською (3), А. Томльоновою (2), Л. Самодаєвою (1) в період до 1991 року. Загальна кількість камерно-інструментальних творів, наведених у бібліографічному списку, становить 230, з них написано в період з 1991 по 2014 роки – 194. Серед композицій досліджуваного періоду майже 93 % зберігаються в особистих архівах митців, лише 7,2 % творів опубліковано (більшість у видавництві АНМ України), записи 18 % творів видані на аудіоносіях, переважно, за кордоном – Австрія, Німеччина, Швеція (наявні аматорські аудіо-, відеозаписи творів ми не враховували). У 123-х випадках встановлено виконавців, місце, рік світових прем'єр композицій, з яких 65 % були здійснені в Україні, 35 % – за кордоном.

Додаток Б

Табл. 3.2

Фестивалі, фестивалі-конкурси та конкурси камерно-інструментальні  
(Одеса)

Назва	Статус	Періодичність проведення	Умови участі/репертуар	Місце проведення/арт-менеджмент
<b>1. Фестивалі камерно-інструментальні</b>				
«Одеські діалоги»	Міжнародний фестиваль фортепіанних дуєтів; з 2009 р. – Міжнародний фестиваль камерної музики	2004, 2006 (до 250-річчя з дня народження В.А Моцарта), 2008, 2009, 2012, 2013 рр.	Обмежена кількість учасників за спеціальним запрошенням (4 дуєти) / від бароко до сучасності з акцентом на академічній лінії, обов'язкове виконання творів тієї країни, яку учасник презентує	Концертні зали Одеської філармонії та ОССМШ ім. П. С. Столярського / Асоціація фортепіанних дуєтів України, Ю. Щербаков (автор проекту, арт-директор), О. Щербакова (керівник проекту)
<b>Фестивалі багатoproфільні</b>				
«Два дні й дві ночі нової музики»/ 2Д2Н	Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва	З 1995 р., щорічно	Попередній відбір учасників за поданими заявками (CD-запис, програма, інформаційні матеріали) / сучасна музика (XX – XXI ст.) з акцентом на презентації нової музики України	Центр української культури, з 2008 – Одеська філармонія / Асоціація Нова Музика (Українська секція ISCM), Б. Вульф (президент), К. Цепколенко (арт-директор), О. Перепелиця (директор)
«Music marine fest»	Міжнародний молодіжний фестиваль	2006, 2007 рр.	Попередній відбір учасників шляхом апробації програм молодих митців (віком від 18–35 р.) на концерті-«promotion», надання переваги творам на морську тематику / сучасна музика з акцентом на презентації творів композиторів-початківців	Одеський морський порт, Морська Арт-галерея Т. Біновської / Г. Тихоплав (арт-директор), А. Чібалашвілі (арт-менеджер)



<b>II.</b>	<b>Фестивалі-конкурси камерно-інструментальні</b>			
<b>«Музичні династії Одеси»</b>	Відкритий фестиваль-конкурс	З 2006 р., один раз на два роки	Без попереднього відбору, до участі допускаються сімейні ансамблі (професійні, напіваматорські та аматорські), складом від 2–7 музикантів-представників різних поколінь родини / дві різнохарактерні композиції за вибором учасників	ДМШ № 4, Зелена зала Дома вчених, концертні зали ОССМШ ім. П. С. Столярського, Одеської філармонії / С. І. Літвінов (автор проекту, арт-директор)
<b>Фестивалі-конкурси багатопрофільні</b>				
<b>Південно-український відкритий фестиваль-конкурс піаністів пам'яті Л. Н. Гінзбург</b>	Всеукраїнський фестиваль-конкурс	З 2008 р. один раз на два роки	У номінації «Камерний ансамбль» беруть участь студентські ансамблі навчальних закладів культури і мистецтв / академічний репертуар (у 2012 р. номінація «Камерний ансамбль» була змінена на номінацію «Концертмейстерська майстерність»)	Зали Одеського училища культури і мистецтв ім. К. Ф. Данькевича та ОНМА ім. А. В. Нежданової / Адміністрація та фортепіанний відділ Одеського училища культури і мистецтв ім. К. Ф. Данькевича
<b>III.</b>	<b>Конкурси камерно-інструментальні</b>			
<b>Конкурс камерних ансамблів імені В. П. Повзуна</b>	Всеукраїнський конкурс	З 2014 р. (планується один раз на два роки)	Три номінації: «Камерний ансамбль» (ансамблі духових і струнних інструментів з фортепіано), «Струнний квартет» (2 скр., альт, вч. – класичний склад), «Фортепіанний дует» (два фортепіано у чотири руки); Дві вікові категорії: I – учні старших класів	Велика і Мала зали ОНМА ім. А. В. Нежданової / Адміністрація та кафедра камерного ансамблю і струнного квартету ОНМА ім. А. В. Нежданової

			ССМШ та музичних училищ, II – студенти ВНЗ / дві композиції різних стилів: циклічний твір (класицизм, романтизм, у номінації «Фортепіанний дует» – романтизм) та твір XX – XXI ст.	
<b>Конкурси багатопрофільні</b>				
<b>«І.С.М.У» конкурс пам'яті М. І. Спозіго</b>	Інтернаціональний український музичний конкурс	З 2009 р., щорічно	Наявність регіональних відбірко-вих турів (Київ, Одеса), фінальний етап в Одесі. У номінації «Камерний ансамбль» до участі допускаються ансамблі різних складів у різних вікових групах (без крайніх вікових обмежень) / академічний репертуар	ДШМ № 1 (Київ), ДМШ № 4, Зала Воронцовського палацу (Одеса) / Одеська регіональна дирекція конкурсних програм
<b>Джазовий конкурс пам'яті Р. Кобанченко</b>	Регіональний	З 2005 р., щорічно	У номінації «Ансамбль» до участі допускаються ансамблі різних складів у 3-х вікових групах (без крайніх вікових обмежень) / репертуарних обмежень немає	Зала Одеського училища культури і мистецтв ім. К. Ф. Данькевича / Адміністрація та естрадний відділ Одеського училища культури і мистецтв ім. К. Ф. Данькевича

**Фестивалі і фестивалі-конкурси,  
організовані одеськими митцями поза межами Одещини**

<b>Назва</b>	<b>Статус</b>	<b>Періодичність проведення</b>	<b>Умови участі/ репертуар</b>	<b>Місце проведення/ арт-менеджмент</b>
<b>«Кримські діалоги»</b>	Міжнародний фестиваль фортепіанних дуєтів	1996 р.	Обмежена кількість учасників за спеціальним запрошенням (4 дуєти) / академічний	м. Сімферополь / Ю. Щербаков (автор ідеї, арт-директор), О. Щербакова (керівник проекту)
<b>«Musica Humana»</b>	Міжнародний музичний фестиваль	2001, 2003 рр.	Попередній відбір учасників за поданими заявками (CD-запис, програма, інформаційні матеріали) / від бароко до сучасності, етнічна музика народів світу	м. Запоріжжя, концертна зала Запорізької філармонії ім. М. Глінки / В. Ларчіков (співавтор проекту, арт-директор), Л. Гонтова (співавтор проекту)
<b>«Baroque &amp; Avantgarde»</b>	Міжнародний музичний фестиваль	2001, 2002 рр.	Попередній відбір учасників за поданими заявками (CD-запис, програма, інформаційні матеріали) / від бароко до сучасності	м. Запоріжжя, концертна зала Запорізької філармонії ім. М. Глінки / В. Ларчіков (арт-директор), О. Веселіна (арт-менеджер)
<b>«Villahermosa»/ «Вільєрмоса»</b>	Festival-Concurso Internacional Infantil y Juvenil de Piano / Міжнародний дитяче-юнацький фестиваль-конкурс піаністів	З 2005 р., щорічно	Номінації «Камерний ансамбль», «Фортепіанний ансамбль», вікові категорії 6–25 р. та аматорська категорія від 26 р. Передбачена реальна та віртуальна участь (відеозапис програми) / два твори за вибором учасника без стильових обмежень	м. Вільєрмоса, штат Тобаско, Мексика / Ірина Самодаєва (засновник, генеральний директор), Фонд І. Самодаєвої, Міжнародний центр мистецтв «Одеса»

**Додаток В**  
**ІНТЕРВ'Ю З КОМПОЗИТОРАМИ ОДЕСИ**

**Інтерв'ю с Цепколенко К. С. от 03.05.2014 г.**

*– Кармелла Семеновна, Вы человек с незаурядной жизненной и творческой биографией, который фактически, начиная с 90-х годов держит «под крылом» композиторское движение Одессы, в том числе и благодаря активной организаторской позиции. Только что закончился XX юбилейный фестиваль «2Д2Н». Какие дальнейшие перспективы его развития Вы видите?*

– Фестиваль, безусловно, должен жить и выпускать свои новые опусы, я в этом убеждена. Есть такие вещи, которые никогда не теряют свою актуальность и в этом плане сама идея фестиваля очень многозначна и далеко не исчерпала себя. Наш фестиваль – это международный фестиваль современного искусства. Он имеет такое название, потому что включает не только направление музыкальное, но и направления, связанные с театром, живописью, перформансом, разными инсталляциями, т.е. со всеми видами искусства. Безусловно, самый главный акцент у нас на музыкальной части и поэтому сама форма, сама идея этого фестиваля уникальна за счет того, что он строится по принципу создания произведения. Можно сказать, что «2Д2Н» – это симфония или роман, или это театральная пьеса, которая складывается из разных разделов, имеет четкую драматургическую концепцию, где есть несколько кульминаций (т.е. все то, что мы изучали по анализу форм) – все это выдерживается в строении фестиваля. Наверное, у кого-то могут возникать такие мысли, что прошло 20 лет, может быть фестиваль как-то устарел, может поменять какую-то форму, но я против этого. У фестиваля все-таки есть свое лицо и если проследить эволюцию всех двадцати опусов, можно отметить, что его концепция постоянно меняется за счет перестановки акцентов. Скажем, один фестиваль имеет акцент больше на театр, другой – на оперный жанр, третий – на спектр инструментальной музыки. Таким образом, мне так кажется, наш фестиваль безграничен, он не исчерпывает себя, хотя сама форма, которая его окаймляет, вроде бы как сохраняется – Концерт-сцена (с несколькими частями) в начале дня, Концерт-сцена (с несколькими частями) в конце ночи (и тоже самое на второй день), а внутри есть различные Соло-Солиссимо, Дуэль-Дуэты, Антракт-Фантазии – это какие-то разделы, разработочные элементы, как у музыкантов принято говорить, развивающие главную идею. При этом тот особенный акцент, который заложен в фестивале, обычно, в экспозиции уже налицо.

*– Несколько лет назад фестиваль переместился из Украинского центра культуры на Ришельевской в Большой зал Одесской филармонии. Это расширило его горизонты?*

– В отношении помещения, могу сказать, что каждое помещение себя рано или поздно изживает. То старое наше любимое помещение на Ришельевской (мы его называли «XXI век», «Очко») было с единой сценой, только одной. Фестиваль развивался, у нас появлялись оркестры, большие камерные ансамбли и на этой площадке такое невозможно было организовать. А в филармонии у нас появляются две сцены: первая сцена более презентабельная, подходит для открытия фестиваля, для больших составов, перформансов, однако мы обязательно после Концерт-Гранд-Сцены переходим вниз, начинается Концерт-Фойе-Сцена, где подготовлена вторая площадка, все сидят вокруг сцены в более интимной атмосфере, т.е. гости здесь больше участвуют в самом процессе того, что происходит на сцене, общаются более близко. Именно этот переход на другую сцену (в фойе филармонии) является соединяющей нитью между первой и новой площадкой нашего фестиваля для того, чтобы первый импульс фестиваля сохранить. Филармония на сегодняшний день – единственный зал, в котором может происходить такое действо. Возможно, если что-то изменится, если мы будем развиваться (и в экономическом смысле тоже), появиться какой-то другой зал, еще более подходящий для концепции нашего фестиваля. Посмотрим.

*– В 2003–2004 годах при Ассоциации Новая музыка Вы инициировали проект «Платформа кооперации – развитие арт-менеджмент тренинг центра» и создание «Центра практического менеджмента культуры». Какие изменения произошли в сфере организации работы арт-рынка академической музыкальной продукции в период после обретения независимости Украины?*

– По своей самой первой задумке наш фестиваль нес в себе идею открытого демократического общества, европейского общества и интеграции нашей украинской культуры. Если мы будем вспоминать, в программах первых фестивалей украинской музыки было очень мало и ее только наши ансамбли исполняли, в то время как все зарубежные ансамбли, которых мы приглашали, играли только свою музыку, презентовали только свое искусство. Просто на тот момент они не знали украинскую музыку и отождествляли ее с российской, буквально, знали только трех композиторов: Губайдулину, Денисова и Шнитке (больше они не знали ничего!) и думали, что это здесь в Украине, что это наши композиторы. Т.е. у них совершенно не было понятия о том, что существует другая школа – украинская, которая связана и с Европой и, безусловно, с бывшим СССР. Тогда мы были очень закрыты и у нас выбора не было, мы больше шли в Россию, чем на Запад. Зато теперь, каждый иностранный коллектив, который приезжает к нам, имеет в своем репертуаре одно или два произведения украинских авторов. Часто это заказные произведения, которые специально пишутся украинскими композиторами на фестиваль. Но в чем фишка? Эти произведения остаются в репертуаре иностранных ансамблей и очень известных ансамблей: «Musik Fabrik» (Германия), «Accroche Note», «2E2M» (Франция), Ансамбль перкуссии

Фрайбургского музыкального университета (Германия), Winner Collage (Австрия), Ensemble Continuum (США), Ensemble für Neue Music Zürich (Швейцария) и других коллективов, и исполняются ими не только в Одессе на фестивале, но и за рубежом. Вот в этом, я считаю, уникальное достижение нашего фестиваля: мы даем возможность нашим украинским композиторам быть исполненными за рубежом, для того чтобы вся мировая культурная общественность могла познакомиться с украинской музыкой. Таким образом, происходит интеграция.

*– Вы родились в армянско-украинской семье, учились в Одессе и Москве, совершенствовались свое мастерство в Дармштадте и Байройте, реализовали множество международных грантов и стипендий. Скажите, каким образом диалог культур повлиял на эволюцию Вашего музыкального творчества и композиторского мышления?*

– Я действительно очень много посвятила времени, как бы такому «впитыванию» разных культур, но в первую очередь, я всегда говорю, что я – украинский композитор и это вне вопросов. Те новые технологии, открывшиеся для нас, в основном после провозглашения независимости Украины, безусловно, повлияли на расширенность диапазона опосредованного восприятия различных культур и расширенность менталитета, при том, что остаются корни, истоки. Это все существует, взаимопроникает. Скажу Вам о таком моменте, когда я была на разных стипендиях за границей и когда мои произведения там исполнялись, то в печати, в критике, всегда появлялись такие слова, что ментальность моих произведений восточная (Восток – это имеется ввиду Украина, потому что для Европы мы принадлежим к восточной ее части) и не было ни одной статьи, где бы это не отмечали. Однако в Украине, когда в конце XX – начале XXI века стали появляться статьи о моем творчестве, у наших критиков отмечалось, что язык у К. Цепколенко европейский. Вот это две стороны медали: в иностранной музыкальной критике высвечивали то, что моя музыка уходит корнями в нашу ментальность, а у нас – наоборот, делается акцент на том, что я как бы последую европейской традиции. Это интересный факт, который я не считаю правильным, ведь сама культура и искусство очень похожи на шар, который впитывает в себя все, поэтому очень трудно, особенно композитору, оценивать свое творчество с точки зрения каких-то положений. Но я думаю, что, безусловно, вся эта работа шла на поиски своего стиля, т.е. посредством того, что ты пробуешь себя в разных жанрах и разных техниках, складывается что-то свое особое в смысле языка, стиля, формы и жанра. Я не всегда согласна с аналитическими высказываниями в прессе, в исследованиях о моей музыке, но в любом случае каждый человек имеет право на свое ощущение. Мне всегда это приятно, потому что кто-то ищет в этом истоки украинской музыки, кто-то ищет истоки армянской музыки – оно все есть. Это как конгломерат, как некая скульптурная глыба, существующая внутри любой творческой единицы.

– *Как бы Вы охарактеризовали свой стилевой базис?*

– Я не отношу себя к какому-то конкретному стилю, потому что в каждом произведении есть моменты различных технологий – это, безусловно, и сонористика, и пуантилизм, и где-то немножко додекафония, и где-то экспрессионизм, т.е. уже нельзя просто одним стилевым словом определить. Для меня самое главное – тот сценарий, который вводит композитор в то или иное произведение, тот мир, который предшествовал его созданию, чтобы это не было формально, чтобы это было связано с теми задачами, которые требуются для написания произведения.

– *Какое место в Ваших жанровых приоритетах занимает музыка для камерно-инструментальных ансамблей?*

– Я думаю, что ансамблевой музыки у меня, пожалуй, больше всего. И это исходит, безусловно, из того что все-таки камерно-инструментальную музыку можно больше показать, она более востребована чем, скажем, симфоническая музыка. Но если Вы могли заметить, то по составам произведения очень разнообразные и порой весьма нетрадиционные – это исходит из того, что очень многие произведения писались на заказ, идея которого стимулирует создание произведения. Заказ может быть разным, это может быть и денежный заказ, и это может быть заказ для прекрасного ансамбля, для которого с удовольствием напишешь просто так. Поэтому бывают очень странные соотношения инструментов, такие как: сольный контрабас, баян, ударные и саксофон в «Як нитка увірветься, годі їй зібрати всі перли знов» – это писалось для ансамбля «Wiener Collage», которые делали специальный концерт на фестивале «Wien Modern» и хотели, чтоб обязательно в их программе было произведение из Восточной Европы. Или, например, у меня есть произведение для трех контрабасов «Из угла в угол», которое исполнялось всего лишь один раз (потому что очень трудно собрать трех хороших контрабасистов) и находится в репертуаре контрабасового трио из Гамбурга. Европейские ансамбли, как правило, очень разнообразны по инструментальным составам, что дает особые возможности, которые, зачастую, у нас отсутствуют, потому что украинские ансамбли, в основном, традиционных составов: струнный квартет, фортепианное трио, дуэты (и это нормально). Но вот какие-то инструменты, которые не всегда сочетаются друг с другом – таких ансамблей у нас практически нет. Поэтому, должна Вам сказать, что в последнее время мне приходилось несколько раз делать транскрипции ансамблевых произведений в расчете на исполнение. Композитор всегда хочет, чтобы его произведение как можно больше исполнялось, чтоб это не было как «факир на час» – один раз исполнил и все. Поэтому у меня есть переложения, например, «Блукання у просторі трикутника» (маримба, альт, виолончель, скрипка) и его версия для фортепиано, скрипки и 2-х виолончелей или же заказное сочинение для совершенно необычного состава Люксембургской симфонии: кларнет, бас-кларнет, сопрано-саксофон,

тенор-саксофон, туба, ударные, аккордеон и трио струнных (скрипка, альт, виолончель) и есть транскрипция, которая позволяет исполнить в камерном ансамбле. Т.е. сейчас сами авторы думают о том, чтобы больше исполнялись произведения и поэтому делают транскрипции.

*– Согласны ли Вы с тезисом о том, что в музыкальном искусстве на современном этапе доминирует тенденция «камернизации» композиторского мышления или это все-таки тенденция камернизации фестивальных и концертных программ?*

– Мне кажется, что несмотря на тенденцию «камернизации» композиторского мышления, многие композиторы выражают свое симфоническое «Я» в произведениях разных жанров – то ли это маленькая пьеса для одного или двух инструментов, или хор, или инструментальное произведение, но в построении произведения просматривается мышление симфоническое. У меня есть очень большая потенция писать оперы и симфоническую музыку, но у меня всего лишь 5 симфоний (вот 5-ю я как раз сейчас закончила, это Концерт-драма № 2 для фортепиано, солистов и большого оркестра) и 4 симфонии для камерного оркестра (но это камерный оркестр, не струнный, для струнного только одна, а это полный состав оркестра, только по одному представлены все группы симфонического оркестра). Меня это привлекает больше, потому что я всегда мыслю симфонически, причем, персонально – каждый представитель группы имеет свой образ. Например, моя хоровая кантата построена по симфоническому принципу развития – есть различные линии неподвластные друг другу, которые образуют своеобразный персональный конгломерат развития интонационной эстетики сочинения. Кроме того, чтоб представить симфоническое или оперное произведение нужно много денег (оплата зала, оплата оркестра). Есть конечно фестивали, где существуют оркестры, но это редкость, поэтому зачастую композиторы пишут и показывают большое количество камерно-инструментальных произведений – это факт и с этим никто не спорит.

*– С точки зрения жанра, как Вы трактуете такие произведения как Саморефлексия № 1 для фортепиано и магнитной пленки?*

– Это соло с электроникой (в записи) я писала в студии в Нью-Йорке на стипендии. Сама электроника представляет из себя партитуру, которая сделана как соло и небольшой оркестр (скрипки, виолончели, деревяшки...). Все это было в разных линиях, я играла на синтезаторе каждый голос, мы это записывали, а потом обрабатывали в студии. Почему это сольное произведение? Да, вроде бы оно раздваивается, но это цельное произведение, в котором заложено нечто большее. Мы композиторы как и все творческие люди, в принципе, живем двойной жизнью. Вы в нормальной ситуации спокойно себе делаете какие-то совершенно обыденные вещи, а когда вы пишете музыку, вы превращаетесь уже не в одного человека, а в нескольких, а может быть и в сам оркестр, потому



что нужно все это ощущать, просто так это не напишешь. Это известный факт. Ведь если человек пишет оперу, он должен быть в образе каждого отдельного персонажа: сейчас он Онегин, потом он Ленский, Татьяна и т.д. И точно так же вот это произведение для фортепиано и электроники, причем вторая часть – «Саморефлексия № 2» написана уже во Фрайбурге и только для электроники.

– *В Вашем произведении «Аум-квинтет» (для сакс-тенора, фортепиано, скрипки, виолончели и вокала без слов), насколько я ощутила, голос используется как краска, как тембр, как инструмент. Скажите, Вы задумывали это сочинение как камерно-инструментальное или камерно-вокальное?*

– Я это произведение писала для ансамбля «Фрески» и поначалу идея была такова, что пианист и голос – это один человек, но в процессе репетиций, мы пришли к выводу, что это достаточно сложно, хотя в вокальной партии и нет слов. Однако «Фрески» все же исполнили это произведение квартетом (наша пианистка Таня Кравченко первая это играла и пела), но потом, когда уже это исполняла «Камерата», там уже пела Е. Войнаровская, и конечно, это было намного лучше. Вообще произведение посвящено теме создания языка, созданию той речи, которая существует. Есть такая теория у филолога Николая Яковлевича Марра о происхождении всех языков от четырех элементов. До санскрита и всех первых языков существовали четыре сочетания, и эти слова проходят по всей партитуре «Аум-квинтета» – сначала отдельные звуки, потом слоги и т.д. По идее, музыка уже была, музыка существовала в космосе всегда, а язык зарождался.

– *Расскажите, пожалуйста, о произведении «После ничьей» для дирижера, флейтиста, кларнетиста, скрипача и виолончелиста. С какой целью Вы вводите дирижера в ансамбль?*

– Это очень интересная история, был чемпионат по футболу в Германии (по моему, 2006 год) и Министерство Германии выделяло деньги на различные проекты. И вот покойный Джеймс Эйвери, руководитель ансамбля «Sur Plus», т.к. он имел контакты с разными композиторами, решил всем прозвонить и попросить для начала просто придумать, написать какой-то концептуальный синопсис произведения, по тематике связанный с футболом. Меня очень заинтересовала эта тема, потому что мой очень хороший друг, которого уже сейчас нет с нами, занимался в юности профессионально футболом в команде «Динамо» Киев, потом произошла трагедия и он от этого отошел. Естественно, я ему сразу позвонила, чтобы поговорить об этом, может получить какой-то импульс. И я помню, что он сказал тогда: «Если ты будешь писать произведение обязательно используй наш гимн футбольный». Я тогда удивилась, как это возможно? Мне показалось это примитивным, но все-таки именно этот наш ра-

зговор вызвал какую-то стимуляцию (а стимуляция обязательно выводит меня на что-то интересное). Мне надо было писать для 4-х инструментов: флейты, кларнета, скрипки, виолончели и я придумала следующую сцену – музыкальный перформанс. У меня были две команды – духовых и струнных инструментов (так они и сидели). Закончился матч, ничья, после ничьей нужно бить штрафные голы. Почему дирижер? Потому что дирижер – это рефери, у него и свисточек есть, и маленькие ударные. Короче говоря, это было все подробно расписано: как они разбегаются, как они бьют в ворота, безусловно, кто-то побеждает. Я просто написала маленькое эссе, как я это себе представляю, мой синопсис очень понравился и победил. После этого, когда писала музыку, я вспомнила об этой идее с нашим динамовским гимном и в первую часть я все-таки ввела этот гимн. Однако, если его не знаешь, невозможно это на слух определить, т.к. интонации гимна как бы «вкрапляются» в партитуру всего орнамента (первая часть идет 16-ми и там кое-где выскакивает, проходит эта повторяющаяся тема). В итоге это сочинение было исполнено в разных городах Германии, где шел чемпионат. На одно исполнение в Штутгарте меня пригласили. Было очень интересно, но это вообще отдельная история, потому что там это все исполнялось в специальном зале, который был сделан в виде большого мяча с лестницами и двумя залами и эта конструкция переносилась во все города Германии, где проходили футбольные матчи. В Украине произведение это не слышали. Посмотрим, я может дам это сочинение для исполнения на «Kyiv Music Fest», поговорю с В. Матюхиным, потому что там, естественно, я уже задействовала не только кларнет, а бас-кларнет, не только флейту, но и альтовую флейту, т.е. есть некоторые моменты. Посмотрим.

– *Назовите, пожалуйста, наиболее ярких интерпретаторов Вашей камерно-инструментальной музыки?*

– Из наших, это «Киевская камерата» (и как оркестр камерный, и как ансамбль, т.е. в разных сочетаниях), а из одесситов это, безусловно, «Senza Sforzando», «Гармонии мира» и «Фрески». Среди западных исполнителей – ансамбль «SurPlus», «Accroche Note», «Wiener Collage», «2E2M», ансамбль ударников из Фрайбурга и многие другие.

– *Каковы Ваши пожелания в вопросе использования современной музыки в классе камерного ансамбля?*

– Пожелания зависят от желаний. Если люди хотят исполнять – они будут исполнять, а если просто хотят только поучаствовать в фестивале... Вот так например: «Мы хотим участвовать в фестивале!», – «Ребята, а Вы играете современную музыку?», – «Нет, но мы выучим». Это несерьезно, на мой взгляд. Есть ансамбли, которые действительно хотят играть современную музыку, но к

сожалению, так построено наше образование, что почему-то очень скептически относятся к современной музыке и считают, что она недостойна того, чтобы ее пропагандировать. Ее пропагандируют только такие «камикадзе» как я и еще некоторые музыканты, т.е. нас много, но других людей еще больше, понимаете? Знаете, никто не задумывается: для того, чтобы хорошо играть классическую музыку, нужно хорошо играть современную музыку. Классическая музыка всем известна, она играется из года в год (хотя играется очень плохо!). Приведу такой банальный пример: для того чтоб научиться ходить в кринолине, нужно научиться ходить в современной одежде. Вы себе позволите, плохо нося современную одежду, одеть кринолин? Нет, правда? Потому что Вы сразу понимаете, что у Вас ничего не получится, т.к. этому надо учиться. Вы сначала учитесь стильно одеваться в современную одежду, а потом все остальное. А у нас образование наоборот построено, причем не только в консерватории, это все заложено еще раньше с музыкальной школы. Дай Бог, удастся напечатать нашу книгу «Художественные игры» – это как раз такой труд, вводящий ребенка в мир искусства именно через современную музыку. Если Вы знаете, каждый человек должен проходить этап импровизирования, чтоб научиться играть (подобно тому, как для того чтобы научиться говорить, человек проходит много этапов). А когда идет вот эта ломка... у нас же хотят, чтоб ребенок сразу начал играть Клементи, Майкапара и т.д. К сожалению, никто не задумывается (и это действительно сложно, практически невозможно измерить), что происходит в голове ребенка, когда он сразу соприкасается с музыкой на 300 лет его старше. Ведь у нас же и в 3-м классе играют прелюдии и фуги Баха, а чтоб такие произведения исполнять, до этого же надо дожить, надо прожить, надо быть мудрым! Малышам шестилеткам-семилеткам должно быть понятнее то, что сейчас происходит, они комфортнее себя чувствуют в современных произведениях (я уверена, что так оно и есть). Наверное, недостатки музыкального образования и дают такое специфическое отношение к современному искусству, т.к. это с детства входит в сущность музыканта. Ведь я очень много знаю хороших людей, которые совершенно отвергают современную музыку, как они говорят, что ее не понимают, а ведь искусство невозможно понимать – его нужно чувствовать. Например, у меня есть несколько произведений, которым лет под тридцать. В октябре мы были на фестивале в Астрахани и там играли эти опусы, которые, как я считаю, очень хорошо и профессионально сделаны, но для сегодняшнего языка они уже примитивные. Но они это спокойно играют, проблем и вопросов нет, причем считают, что это очень современно. Тридцать лет прошло и уже понимают эту музыку. Все художники опережают свое время, к сожалению, а может и к счастью.

*– Как бы Вы охарактеризовали специфику украинской школы композиции?*

– Наша школа украинская на самом деле очень богатая, потому что она выросла в той среде классиков украинской композиторской школы, которые получили европейское образование (Лысенко, Косенко, Лятошинский и др.). С другой стороны есть богатая российская школа – петербургская и московская, в которой обучались музыканты более молодого поколения. Мне кажется, что именно это соединение дало очень хороший результат. Я очень хорошо помню, когда к нам первый раз приехали французы (это было еще до фестиваля, 1991–1992 гг.) – целая делегация композиторов и исполнителей направления конкретной музыки. Были организованы концерты, приглашены представители разных городов Украины, в том числе, работающие в жанрах новой музыки. Как раз после концерта украинских композиторов в Киеве я помню, что мы куда-то шли...на эскалаторе я оказалась последней и случайно услышала слова Даниэля Кензи (это удивительный саксофонист), который говорил Полю Мефано: «Ты знаешь, у них есть хорошая музыка, у них есть музыка!». Т.е. они не ожидали, думали что приедут в какую-то провинцию, что вообще у нас уровень неизвестно какой. Мы об этом моменте говорили с другими украинскими композиторами – с С. Зажитько, Л. Юриной, А. Загайкевич, и для нас было очень важно (тем более, что это нам не было сказано в лицо, это было немножко подслушано), что они почувствовали, что есть в украинской школе композиции серьезные традиции, которые перешли к нам. Сейчас можно с уверенностью говорить о том, что истоки украинской музыкальной культуры создали очень мощное поколение украинских композиторов, которые исполняются наравне с другими композиторами-представителями современных школ на мировом уровне. Вы наверное знаете, есть общество со штаб-квартирой в Амстердаме – International Society for Contemporary Music/ISCM, где Украина является полноправным членом. Каждый год мы отсылаем туда по шесть произведений и обязательно одно или два проходят отбор и исполняются на зарубежных форумах. Одесская школа тоже на уровне, потому что школа европейская (В. Малишевский – основатель консерватории, учитель В. Лютославского, тому еще одно подтверждение), а уже отсюда пошли и Т. Малюкова, и А. Коган, и А. Красотов и другие. У нас корни хорошие, мы этим горды и несем свое европейское знамя.

## **Интервью с Томленовой А. С. от 27.03.2014 г.**

– *Уважаемая Алена Светославовна, изучая вопросы композиторского творчества Одессы, можно наблюдать, что аналитические исследования в этой области проводились фрагментарно. Мне хотелось бы поговорить о Вашем композиторском стиле. В основном, современники его описывают как многоплановый, четко не определяя конкретных стилевых граней. Как Вы можете охарактеризовать Ваш авторский стиль?*

– Вы знаете, я тоже не могу его охарактеризовать. Пишут и неоромантизм, и другое, но, безусловно, это синтез, может быть, стилей близких мне композиторов, формирующих меня изначально, фундаментально в меня заложенных – это А. Брукнер, Д. Шостакович, Л. Бетховен, еще можно добавить Р. Вагнера. Из современных – мои любимые А. Шнитке и В. Сильвестров, хотя у себя я вижу черты скорее музыки А. Шнитке, чем В. Сильвестрова. Поэтому, исходя из концепции моего творчества, можно сделать выводы о каком-то синтезе, тем более что XX век – век многообразия и калейдоскопичности. Это заключено практически в каждом из творящих композиторов, кроме тех, кто пошел по пути конструктивизма – там уже это ограничено. Конструктивизм мне не близок, я этим переболела и этим не занимаюсь. Я считаю, что в музыке приоритетна идея и если она не считывается, если концепция не выстроена, то для меня это не имеет смысла. Это субъективное мое мнение.

– *Скажите, пожалуйста, а как Вы находите эту точку пересечения традиций и новаторства, ведь от Бетховена до Шнитке есть определенный временной разрыв. Это процесс интуитивный?*

– Вы знаете, это же духовные вещи, то о чем С. Губайдулина пишет: «Горизонталь социума и вертикаль духовности», т.е. найти этот стык для каждого автора это самое главное и найти его, конечно, можно только интуитивно. Если говорить о мыслях по этому поводу, о философии этого, мне кажется, что формулировать о творчестве достаточно сложно, т.к. я практик и мне легче это делать, однако есть такой момент, который в любой концепции должен быть заложен, как говорил Сократ: «Душа очищается через катарсис». Мы должны перестрадать, мы должны пройти этот путь – это самое главное. Наверное, не может быть бесконфликтного сочинения, даже в маленьком произведении что-то должно происходить, разрешаться. Это и работает на то, что есть традиции и есть современные средства музыкальной выразительности. Язык он все равно не будет традиционным, нетрадиционные вещи будут использоваться, чтоб подчеркнуть некие мысли и состояния.

– *Если говорить о современной ситуации постмодернизма, в которой мы на данный момент находимся...*

– Мы автоматически в ней прописаны...

– *А Ваши творческие позиции прописаны в этой ситуации или нет?*

– Частично да, частично нет. Вот так глобально я не могу сказать, потому что нет единой формулировки постмодернизма. Я не знаю к какому источнику обратиться за точной расшифровкой этого понятия, поэтому на данном этапе окончательно я не могу решить этот вопрос даже для себя, отношусь ли я к этому или нет.

– *Например, если рассматривать этот вопрос с точки зрения разрыва с устоявшимися канонами, скрецивания различных стилей, эпох...*

– Да, это определенно да, 100%.

– *Если говорить о мировоззренческих установках постмодернизма, интерес к пограничным ситуациям явно просматривается в Вашем камерно-инструментальном сочинении «Шепоты и крики» по И. Бергману.*

– Да, я согласна с этим.

– *Раскрываются ли в Вашем творчестве идеи и состояния утраты собственного «я» и глубины этого «я», на фоне чего может возникать некий момент иронии, пародии, карнавализации? Допускаете ли Вы многовариантность прочтения произведения?*

– В принципе, фрагментарно все Вами перечисленные моменты есть, например, карнавализация и пародия есть во Второй скрипичной сонате. Но это именно моменты, нельзя сказать, что это проявляется всегда и во всем. Это не главное, но какие-то элементы есть и если именно в этом и заключается постмодернизм, то меня можно к нему относить.

– *Определяя черты постмодернизма, И. Хассан оперирует понятием деконструкция, однако мне кажется, что это Вам не характерно. Слушая Ваши произведения, понимаешь, что у Вас совершенно другой творческий посыл, что Вы тяготеете к созиданию, а не к деконструкции.*

– Нет, действительно я этого не делаю. Пусть не мелодия, но тема, как это сейчас принято, это для меня важно, это ядро. И это не только моя творческая установка, так пишут и львовские, и киевские композиторы... Мы должны ведь говорить с миром, это выстрадано должно быть. У меня есть светлые послылы в произведениях, но на ряду есть и много трагизма. Важно понимать, как эти фрагменты выстраиваются в произведениях, ведь у них есть точное место. В этом плане характерна Вторая скрипичная соната, она немаленькая, трехчастная. Есть видео, снятое в мастерской Саши Токарева, где от первой до последней ноты звучит эта соната на фоне показа скульптурных работ мастера. Это символично, так как форма для меня является приоритетной и традиционной,

но в рамках традиционной формы я себе позволяю какие-то отклонения, если это нужно по смыслу. Видеоряд к сочинению «Шепоты и крики» для баяна и фортепиано девочки Т. Хрикадзе и Е. Грищенко (дуэт «Ассоріано») сделали сами, практически со мной не советуясь и впервые целостную композицию я увидела во время премьеры. Понятно, что в основу видео лег бергмановский фильм, но они взяли те фрагменты, которые наиболее подходили к музыкальному ряду. Я, кстати, очень люблю, когда исполнители проявляют такую инициативу и думаю, что этот видеоряд очень хорошо подобран и смонтирован. То же самое Вторая скрипичная соната под мастерство С. Токарева. Эту запись нужно видеть, мне очень нравится, хотя это давно и не нами придумано, но может быть очень удачно сделано. Я считаю, что очень важно, если произведение пошло в жизнь, и какие бы формы не принимало исполнение – это только плюс. Вы знаете у меня алеаторика больше не в произведениях, а в жизни.

*– Алена Светославовна, какой основной импульс Вашего творчества, круг тем, проблематика, которые Вы поднимаете в своих сочинениях?*

– Человек – это главная тема моего творчества. Человек и вселенная, чуть проще – человек и общество. Это пронизывает все творчество, но в симфоническом более четко и рельефно обозначено, чем в камерном. В камерной музыке – это скорее отголоски этих вех. Во мне сильно бьется трагизм бытия человека в любые эпохи, в любые времена – это мне близко, очень для меня остро, хотя я сама человек, производящий внешне другое впечатление, но это все очень глубинные процессы. И еще можно сказать, что тот драматизм, боль и трагизм существования человечества, которое все-таки острее в творчестве А. Шнитке – это мне тоже ближе. Наверное, поэтому «человек духовный», «человек возвышенный» – последняя часть (Седьмая симфония), которую я задумала в своей концепции пенталогии, мне важнее и сложнее осуществить, пока что.

*– Алена Светославовна, скажите, пожалуйста, присутствуют ли в Вашем творчестве народные мотивы, выражающие одну из важнейших сторон бытия человека?*

– Нет, к сожалению, хотя я интересовалась и занималась фольклором. Возможно, случайно и проникали какие-то интонации, но не специально, этого не случилось. Кроме, пожалуй, оперы «Одесская легенда» по рассказам И. Бабеля с камерным оркестром – там да. Это единственный раз, когда в моем творчестве использовались подлинные мотивы, например, танец шер, а также квазифольклорные интонации, ритмы как стилизация еврейских мотивов.

*– Литературное дарование является одной из сторон Вашего творческого портрета (книга лирики «Семь нот в тишине», вокальный цикл «Настроение» на собственные стихи и др.). Не стояли ли Вы когда-либо перед дилеммой: какой путь выбрать литературный или музыкально-композиторский?*

– Было, конечно, в молодости после окончания школы П. С. Столярского в момент поступления, выбора ВУЗа, но все-таки чисто на генетическом уровне сработало то, что я происхожу из большой музыкальной династии. У меня совершенно потрясающие родители, потрясающая семья: мать Нивельт Ольга Альфредовна – профессор консерватории, отец Томлёнов Светослав Львович был пианистом и композитором, тетя Нивельт Майя Альфредовна – пианисткой, бабушка Нивельт Таисия Александровна – арфисткой. В то время у меня было большое количество литературных проб, сейчас я отношусь к этому немножко скептически, а тогда мне казалось, что это хорошо. Но жизнь показала, что если бы я сознательно занималась литературным творчеством, этому бы было продолжение, а поскольку я профессионально этому не обучалась, все как-то само сошло на нет, микшировало.

– *Синтез слова и музыки всегда играл большую роль в искусстве. Используете ли Вы эпиграфы, ремарки, отсылки к конкретной программности в своих композициях?*

– Практически никогда. Возможно, это отголоски «туманной» юности, когда к программной музыке очень иронично относились, высмеивали. Действительно, был такой период в 80-е годы и этот скепсис, наверное, повлиял на то, что названия, преимущественно, давались строго жанровые. Эпиграф был в симфоническом, камерно-оркестровом произведениях. Если говорить узко, только о камерно-инструментальной музыке, то в этих жанрах я почти никогда не использую эпиграфы и любые другие вербальные дополнения. Скрипичная соната № 2 – это единственный случай на данный момент, где есть эпиграф к третьей части: «А бес Харон взывает стаю грешных, вращая взор как уголья в золе и гонит их, и бьет веслом неспешных» – сцена ада из «Божественной комедии» Данте Алигьери. Вся третья часть сонаты, написана в форме рондо (с моей точки зрения, она не может не быть рондо), там есть мотивы квази-Баха, квази-Моцарта, однако это не цитации, а просто как намеки. И, действительно, эпиграф раскрывает концепцию сочинения – человеку предлагается некое решение проблем, божественное приближение, а человек не справляется, происходит крушение и произведение заканчивается трагически. Когда я работаю с музыкантами, я им просто рассказываю концепцию и Ваш вопрос меня наводит на мысль, которая уже где-то витает в моем сознании, что это очень актуально для молодых. Речь идет не о ярко выраженной программности моих сочинений, а о том, что об авторском видении концепции произведения нужно писать, упоминать – это значительно облегчает исполнение и восприятие, потому что сегодня мы живые и здесь, а завтра – нас нет, мы в других городах, странах и граждане мира смогут этим воспользоваться. Хотя, с другой стороны, когда ты озвучиваешь программу, ты уже немножечко ее навязываешь. Я сталкивалась с такими интересными вещами, когда люди подходят после концерта и начинают описывать свои ощущения, свои впечатления, свои картины и это совершенно не совпадает с тем, что я делала, потому что человек может считать какие-то другие вещи, кроме того, очень по-разному может произведение исполняться. Получается, видите, две



стороны медали в этом процессе, с одной стороны, это помогает слушать, с другой – навязывает и человек не может мыслить самостоятельно, а это важно, поэтому я никогда не навязываю.

*– Алена Светославовна, Вы знакомы с большим количеством произведений композиторов-современников. Как Вы считаете, правомерным ли является тезис о «камернизации» композиторского мышления?*

– Такая тенденция есть, но мне кажется, что это не от хорошей жизни, т.к. многие композиторы не пишут крупные сочинения, потому что не могут исполняться. Здесь есть сугубо технический момент – сложить, поднять симфоническое произведение труднее, чем камерное. Возможно, музыковеды просто не понимают, как тяжело сделать большое произведение, как это сложно осуществить и исполнить, поэтому многие композиторы пишут «в стол». Откуда публика знает, может у композитора семь симфоний в столе лежит, а показывает он камерную музыку, и по этому факту делают вывод, что есть стремление к камерным жанрам. Если произведение будет исполняться, у композитора будет стремление к любым жанрам. Другое дело, что очень много сейчас есть тем, например, темы маленького человека и другие, опять же, внутренние вещи, не внешние, которые наиболее адекватно выражаются через жанры камерной музыки.

*– Как бы Вы охарактеризовали иерархию Ваших жанровых приоритетов?*

– На первом месте у меня симфоническая музыка. Оркестр я ощущаю единым и неделимым инструментом (как А. Тартерян и Г. Канчелли об этом писали). Симфонический жанр для меня любимый и более естественный, я чувствую себя в нем как «рыба в воде», а на втором месте стоят все остальные жанры. Но, откровенно говоря, когда произведение пишется, это так не ощущается, я делаю с огромным удовольствием и то и другое, просто есть жанры, к которым я больше тяготею.

*– Как Вы считаете, Ваше дарование как симфониста влияет на Ваше камерно-инструментальное творчество?*

– Вы знаете, раньше мне это немного мешало, несколько трудно было с камерной музыкой, может это были внутренние сомнения. Ассоциативно выражаясь, это сравнимо с тем, когда художник пишет батальные сцены, огромные полотна, то ему очень сложно переключиться и написать небольшую акварель или этюд. Но сейчас я это чувствую совершенно по-другому, даже более того, в Пятую симфонию у меня переключались интонации из «Импровизации» для рояля и ударных.

*– Познакомившись ближе с Вашими сочинениями, еще больше убеждаюсь в том, что масштабные, грандиозные замыслы, философски-глубокие идеи можно выразить и в «камерных» объемах, не только в больших оркестровых произведениях....*

– Вот это на самом деле хорошо, если Вы это услышали, потому что раньше мне так не казалось о самой себе. Сейчас я нашла для себя какой-то путь, появилась некая свобода в ощущении камерной музыки. Я спокойно и с радостью творю в камерных жанрах, открываю для себя те же мысли, чувства, состояния. Возможно, потому что исполнители пошли молодые, я думаю в этом причина, поскольку это уже другое поколение, это мои уже дети по поколению и я чувствую другую вибрацию в отношении с исполнителями. Вначале, у меня были исполнители старше (не как родители, конечно, но примерно с 15-летней разницей в возрасте), потом пошли ровесники, а сейчас уже дети – и это очень интересный, живой процесс. Я сейчас проговариваю и прихожу к выводу, что это точно так, именно поэтому: другие вибрации, другие ощущения, другие реалии и другие люди, поэтому это мне интересно и ново. Я даже по-другому рояль стала ощущать, хотя сама являюсь пианисткой.

– *Я сама заканчивала Одесскую консерваторию как пианистка и очень много внимания уделяла ансамблевому исполнительству. Слушая Ваши камерно-инструментальные произведения, я автоматически выделяла партию фортепиано и почувствовала, что Вы с большой любовью относитесь к этому инструменту.*

– Да, я понимаю, это автоматически происходит и Вы правы, что это заметили, это действительно так. Партии фортепиано у меня очень развитые и это неизбежно, т.к. я пианистка (например, в сонатах другого и не может быть). Вообще во всех камерно-инструментальных произведениях есть фортепиано, за редким исключением (струнный квартет). Даже в Пятой симфонии очень много рояля, партия которого имеет свою роль, функциональность и без него там нельзя. Хотя я не могу назвать рояль любимым инструментом. У меня любимые инструменты – струнно-смычковые, в силу того, что у них нет температуры, а есть вот эти пограничности, четвертьтоновости, вибрация – то, чего в темперированном рояле мы ну никак не можем добиться. Когда рояль поет, он действительно гениален, а новые звучания (что очень важно в нынешней ситуации) – диссонансии, микрохроматика, пограничности, как правило, мы чаще ищем в струнных инструментах.

– *Используете ли Вы в камерно-инструментальной музыке нетрадиционные сочетания инструментов, возможно, экзотические инструменты?*

– У меня были некоторые экзотические мотивы и я использовала такие инструменты как «посох дождя» в альтовой сонате, а также «гром» в произведении «Голоса природы» для тубы и фортепиано. Специально экзотические инструменты (народные либо древние) я не брала и, как раз наоборот, стараюсь в традиционных инструментах найти какие-то новые сочетания. Мне очень близок, кроме сонорности, пуантилизм, который мною используется как прием, помогающий находить новые звучания.

*– Используете ли Вы элементы перформанса, другие нетрадиционные приемы в своих сочинениях?*

– Эпатаж в творчестве – это ответственное и серьезное дело. Я ученикам говорю: «Ты можешь хоть в рояль лечь спать, но мне нужно доказать, зачем?». Если это просто бессмысленно, игра на то, чтобы показать как это эффектно и интересно...? Казалось бы, мне как одесситке в пятом поколении должно быть это близко, но мне это не близко. Мне это близко в жизни, но не близко в творчестве. Чуть ли не единственный раз я использовала масштабно перформанс в сочинении «Deo Volentum 2» («Как захочет Бог» или «По воле Божьей») для баяна и фагота, когда фагот постепенно разбирается на сцене. Концепция произведения черно-белая: Господь – это баян, фагот – дьявол. Тема баяна – мощная, светлая, стилистически однородная, а тема фагота – ироничная, фарсовая, несколько клочковатая. Это очень символично, поскольку процесс развертывания музыкального материала подчинен идейному содержанию, а именно победе светлых сил в финале композиции. В результате происходит постепенное разложение зла, что подчеркнуто не только музыкальными средствами, но и визуально. Фаготист, играя свою партию, разбирает инструмент от целого до трости, посвистывая на этой трости в конце. Это сильно работает на идею, тут по-другому трактовать невозможно. Кстати, подарил эту идею и спровоцировал на ее реализацию мой любимый фаготист Юрий Конрад (Киев), который играл также мой фаготовый концерт с оркестром. Элементы перформанса есть и в других произведениях, например, в Сонате № 2 для скрипки и фортепиано очень много приемов игры по струнам рояля и т.п. подготовленных вещей, опять же, эти вещи работают на идею. В альтовой сонате пианист встает с линейными колокольчиками в конце (или «посохом дождя») и это символизирует то, что уже все сказано, все ушло и остался только этот перезвон. В произведениях «Восхождение» и «Импровизация» (оба для рояля и ударных) заложена идея «Восток–Запад», где противопоставляется урбанистический, жесткий Запад и тонкий, медитирующий Восток. В «Импровизации» карандаши кладутся на струны рояля и когда они перекатываются, звук особый получается, имитирующий ситар. Опять же это работает на идею, все слышно и понятно.

*– А как Вы относитесь к современным технологиям, а именно к экспериментам с электронными инструментами или к трансформациям акустического звучания посредством определенных технических средств?*

– У меня любимые инструменты акустические, поэтому я для себя этот путь не просматриваю, но вообще отношусь очень хорошо. Мне очень нравится то, что делают И. Тараненко, А. Загайкевич, можно сказать, что я в восторге от этого, это прекрасно, но у меня немного другой путь. Например, делают электронику с акустикой, это безумно интересно, но меня это может спровоцировать на совершенно другое.

– Скажите, а как Вы решаете проблему авторской записи, учитывая отсутствие на данном этапе единой устоявшейся концепции записи современной музыки?

– Вы правильно говорите, единых правил нет, современная нотная графика продолжает развиваться. Если я хочу что-то новое ввести, например, в трио «Смятение чувств», я делаю сноску и все досконально, подробнейшим образом описываю, из тех соображений, что это должен исполнитель считать. Вообще, пока считывалось, хотя новаторские приемы не всегда можно точно показать в записи, все равно исполнитель при расшифровке найдет что-то свое. Иногда я использую частичную алеаторику (никогда не бывает полной), однако мне несколько сложна алеаторика. У меня свобода выражается в другом – в трактовке. Пожалуйста, я написала сочинение как ребенка и это уже Ваше дитя, в этом полная алеаторика. А вот запись – она на 90% точна, хотя в фортепианных сочинениях мне легче, когда запись более свободная. На счет проблем с расшифровкой текста, мне очень нравится подход моей новой пианистки Лены Грищенко, которая недавно сказала такую фразу: «Я не буду переслушивать запись, потому что мне все понятно в нотах». Вот то, о чем Вы спрашиваете – если человек в этой реальности пребывает, наступает момент, когда ему все понятно в нотах, тем более что нотная запись максимально конкретизирована не только у меня, но и у многих современных авторов. Если ты вводишь новый знак или придумываешь какую-то графику, пожалуйста, обозначь это. Я считаю, что здесь проблем нет, когда-то все было ново.

– *Каноны классической нотной записи отстаивались годами. Как Вы думаете, придет ли такое время, когда современная запись будет укладываться в определенную стройную систему?*

– Я думаю, что это будет своя ниша, так как не должно отрицаться ни предыдущее, ни возникающее новое – все должно сосуществовать. Подобно конфессиям религиозным, все должно быть. Нельзя говорить, что вот это правильно, а это нет, и что-то отодвигать в прошлое – нет, ни в коем случае. Думаю, что современная запись когда-то сложится в некие схемы, так как практика последних 20–30-ти лет показывает, что есть некоторые вещи (даже элементарные, например, запись квадратами), которые устоялись и выглядят как что-то уже закрепленное и я этим пользуюсь. Естественно, новые возникающие обозначения будут, само собой, либо закрепляться либо отсеиваться.

– *Вы работаете с компьютерной программой при записи нотного текста?*

– Нет, я в этом смысле имею «нехорошую» черту – я работаю руками, хотя я абсолютно открыта для информации, для всего нового и, естественно, понимаю преимущества компьютерного набора текста, но у меня должно быть ощущение бумаги и с этим я не могу ничего поделать, я так привыкла. Музыкальные тексты набираются в компьютерной программе уже после того как сочинение готово и всегда получается так, что делаю это не я, а делает моя подруга – концертмейстер.

тер группы альтов одесского филармонического камерного оркестра Наталья Распопова. Мне легче сделать что-то новое, чем систематизировать старое – это не мое. Поэтому я с удовольствием передаю человеку организованному возможность тексты сочинений набирать, сохранять, собирать и если будет все, дай Бог, нормально, я буду издавать, по крайней мере, симфонические произведения.

*– А как на данный момент идет процесс издания Ваших камерно-инструментальных произведений?*

– Очень сложно. У меня нет изданных произведений никаких вообще, я не издавала ничего. Они все находятся в рукописях и набраны на компьютере (кроме нескольких последних сочинений, которые пока только в рукописях). Когда-то в консерватории, когда издавались сборники «Музична Україна», туда попадали мои сочинения, я не могу вспомнить какие именно. Мои произведения живут своей жизнью на сцене – это замечательно и, конечно, мне важно, чтоб музыканты играли мои сочинения, большие особенно. Я продолжаю развиваться и расти, меня это стимулирует в дальнейшем, т.е. если произведение будут залеживаться я не смогу дальше работать.

*– Скажите, а мнение рецензентов, совпадают ли с Вашей оценкой собственного творчества?*

– В последнее время стали совпадать, все выравнивается. Может быть, об этом много сказано в моих интервью и поэтому меня стали несколько по-другому позиционировать, но, по крайней мере, сейчас нет таких острых тем и расхождений. А раньше много бывало, особенно с журналистами. Музыковеды, как правило, все равно корректней намного, там не может быть глупых ошибок, несовпадений. А вот некоторые журналисты любят писать вообще не в ту сторону совершенно. Бывало, смотришь и поражаешься наивности или по-доброму усмехаешься, однако сейчас этого практически нет.

*– Алена Светославовна, дает ли Вам дополнительные позитивные импульсы процесс пересечения композиторского и исполнительского творчества?*

– Безусловно, да. Практически каждое камерно-инструментальное произведение написано для конкретного человека, за редким исключением, может быть тех пьес, которые давно написаны. Т.е. сочинения либо посвящены конкретным исполнителям, либо памяти – это у меня возникло давно. В. Сильвестров вообще посвящает все абсолютно всем абсолютно, но у меня несколько иной подход – я посвящаю людям, с которыми работаю с 14–15-ти лет. С этого возраста я начала серьезно писать, осознанно работать и произведения посвящала исполнителям – так с детства я была педагогом своим научена. Мы были абсолютно счастливые дети, потому что попали к Я. М. Фрейдлину. Нам была дана колоссальная свобода и нам показывали такие сочинения в советское время, которые никто и никогда не играл – это было великое счастье. Он нам давал исполните-

лей высокого уровня и, естественно, у нас была очень высокая планка. Поэтому у меня так получилось с камерной музыкой и такие отношения сложились с ее исполнителями – теплые, родные. Вообще, мне повезло, мою музыку играют исполнители высочайшего класса, которые могут создавать свою звуковую реальность. Что я имею в виду? Можно представить море как образ. Когда заплываем далеко в море или даже когда мы находимся на морском берегу и огромное количество людей вокруг, мы их как бы не слышим, возникает другая совершенно звуковая реальность, параллельная и отличная от того, что мы имеем в обычной бытовой сфере. И вот в музыке важно даже не то, как произносятся вся интонация, а каждый отдельный звук (от этого отталкивается минимализм, собственно). Вот это любование звучанием каждого звука (кстати, у В. Сильвестрова этого очень много, отсюда космические какие-то выходы его творчества), из которого рождается мотив, фраза, мелодия, периоды и пошло-пошло дальше, все наши формы слагаются – это самое главное для меня, это самая крупная моя позиция. Все великие музыканты создают свой собственный звуковой мир, звуковую реальность – для меня это приоритетно и, в этом плане, повторюсь, мне повезло с моими исполнителями.

*– Можно ли сказать, что коммуникация композитора и исполнителя является одним из важнейших аспектов развития Вашего творчества?*

– Да, у меня да, однозначно. Недавно в Одессе была защищена диссертация К. Майденберг-Тодоровой по сонористике и алеаторике. Автор там много говорила о соучастии, как одном из главных моментов творчества. Однако там это говорилось больше о тексте, а у меня это немножко по-другому – я говорю о соучастии любви, соучастии энергий композитора и исполнителя. Это очень важно, так как в музыке мы говорим еще и о личности этого человека, выраженной в звуке, выраженной в отношении к своему инструменту. Тут очень интересно, потому что абсолютно каждая соната написана для конкретного человека: скрипичная соната – Н. Литвинова, виолончельная – С. Шольц, альтовая – И. Комарова. Я даже сейчас подумала, что сочинения могли бы так и называться, хотя они само собой посвящены этим музыкантам. «Голоса природы» для тубы и фортепиано – это посвящено В. Самойленко, Концертино для контрабаса и симфонического оркестра – В. Чекалюк, Концертино для сопрано-саксофона и камерного оркестра – А. Степанова, «Шепот и крики» – Л. Грищенко и Т. Хрикадзе и так можно долго перечислять. «Смятение чувств», в оригинале альт, альтовая флейта и фортепиано (сейчас будет звучать в новой, квартетной версии для флейты, кларнета, гобоя, фортепиано) – это памяти В. Фрейдмана и Н. Журавской. Вообще, таких сочинений памяти, «сочинений-метогу» у меня три, кроме предыдущего, Симфония № 2 памяти бабушки и «Симфонический эскиз» памяти А. Шнитке. Сейчас я написала новое сочинение, которое еще не исполнялось – «Туман. Одесса» для арфы и фортепиано. Когда была премьера моей Пятой симфонии (13 декабря 2013 года) мы разговаривали с Т. Кравченко и я ей рассказала об очень интересном московском концерте, где звучали произведения для арфы соло, арфы и голоса. И вот как бы и

не заказ, но в процессе общения стало понятно, что это нужно сделать. Так родилось это сочинение, которое будут исполнять Татьяна Кравченко и арфистка Ольга Яковлева. Кстати, с Ольгой Яковлевой у меня очень душевная связь. Моя дочка занималась у нее на арфе и еще, удивительным совпадением, которое нас еще больше сблизило, стало то, что ее зовут точно так же, как мою прабабушку: Ольга Яковлева. Еще одно новое произведение для валторны и фортепиано – «Сумрачный свет» будет исполняться на XX фестивале «Два дня и две ночи новой музыки». История его возникновения связана с В. Бондарчуком, концертмейстером валторн нашего одесского филармонического оркестра, который сказал мне, что у него учиться гений – Дмитрий Таран (киевлянин, приезжающий в Одессу на уроки к своему мастеру), и я пошутила: «Хорошо, я напишу концерт для гения с оркестром и так и назову», мы тогда посмеялись. А теперь я думаю, что концерт будет попозже, но пьесу для валторны и фортепиано я уже написала, премьера будет на фестивале. Т.е. такие вещи меня провоцируют.

– *Учитывая тесное сотрудничество с исполнителями, очевидно, что практически все Ваши камерно-инструментальные сочинения введены в исполнительскую практику...*

– Да, практически все исполняется. У меня есть такая смешная примета – я отдаю ноты исполнителям и потом их не забираю, т.е. эти произведения как бы подарены, подарены от души и они так и идут в жизнь. Например, Концертино для контрабаса и симфонического оркестра В. Чекалюком было специально заказано и уже не только в Одессе прозвучало, но и в Харькове. А это симфонический оркестр, это не просто исполнить, организовать. Но В. Чекалюк настолько этого хотел, что даже меня заставил написать переложение для контрабаса и фортепиано, хотя я этого очень не люблю делать, мне кажется, что совсем другое произведение получается. Кстати, фаготовый концерт со струнным оркестром (1990 г.) я до сих пор не переложила для фагота и фортепиано. Дело в том, что есть такие моменты оркестровые, например, звучат флажолеты и больше ничего или что-то ударное, когда я не понимаю, как я должна это переложить, наверное, должна быть совершенно другая музыка, другие пласты, ведь на рояле этого не сыграешь. А с контрабасовым – получилось. Эти произведения не могут не исполняться, потому что музыканты их хотят изначально. Я для них это хочу создать, а они хотят играть мою музыку – это потрясающе, потому что сочинения в общей любви рождаются. Так же вышло и с мессой, когда у меня была написана только одна часть «Kyrie eleison» (а она семичастная вообще), И. Шаврук мне сказал: «В декабре играем, поем премьеру в филармонии». В таких случаях я очень интенсивно начинаю работать, могу сочинить за короткий срок. Например, я Первую симфонию написала за полтора месяца, как это ни удивительно, потому что была тоже такая провокация: «В июне играем». Или вот такого рода заказы – поздно вечером звонит Сергей Павлович Шольц и говорит: «У меня есть "замануха" на произведение для тубы и квартета, приезжает Сергиус Кирсенко из Литвы и надо сделать хорошее сочинение». Таким

образом, появилось «Deo Volentum» для тубы и струнного квартета. Начало творчества я ощущаю изнутри, физически. У меня начинается такая дрожь, пульсация внутренняя. Я вибрирую как струна и когда эта вибрация появляется – значит все будет хорошо. Это как аппетит, когда хочется кушать. Это момент не вдохновения, а знаете, вхождения, мы же входим в поток какой-то... и вот это я считываю, как вход в поток, мы ведь композиторы являемся передатчиками. Ян Михайлович Фрейдлин нам говорил: «Вы с абсолютным слухом вообще можете гулять», а люди из других областей говорят: «Ну, все это само у вас происходит» и я в таких случаях объясняю, что нет, не совсем само. С одной стороны, это Богом дано, а с другой – тут очень много головы, мы 16 лет учимся, т.е. все знания и, так сказать, техническая головная работа тоже участвуют в этом потоке.

– *Вы доверяете молодым исполнителям?*

– Более чем! Сейчас молодежь активнее, интенсивнее занимается камерно-инструментальной музыкой. Однако многие годы партию фортепиано я играла только сама и не давала никому ее исполнять, потому что, у меня не было ощущения, что я смогу объяснить. В работу зрелых музыкантов, таких как Н. Бузанова (фортепиано), которая играла Сонату № 2 вместе с Н. Литвиновой (скрипка) я особо не вмешивалась, но у меня не было ощущения, что я могу довериться молодому музыканту. И вдруг появилась изумительная совершенно девочка Лена Грищенко и с первых минут я поняла, что это моя пианистка. Я проанализировала и хочу отметить, что молодые исполнители часто имеют «синдром ученика», даже самые талантливые, а я хочу, чтоб они показали результат. Если что-то не так я подкорректирую или, может, я получу совершенно неожиданный результат, но это будет здорово. Например, Сонату исполнители много раз переигрывали и я сама ее играла до того момента, когда она ушла к студентам. Так вот, зрелые музыканты ее играли по-разному, наши студенты тоже по-разному играют, а уже, когда ее взяли китайцы, так это уже просто фантастика – это вообще стало другим сочинением! Вот именно это и интересно, поэтому сейчас молодежи я доверяю на 100%! Для меня основное – творческие находки, это главная ценность в исполнении. Если человек одаренный, он это сделает, тем более что в нотах все, в принципе, написано.

– *Скажите, а какие бы у Вас были пожелания к молодым исполнителям-студентам?*

– Студенты играют только традицию и это, в общем, беда. Даже в школах-десятилетках, которые считаются «продвинутыми», не успевают уделить внимание современной музыке. Я знаю изнутри этот процесс, они не доходят ни до анализа теоретико-музыковедческого, ни до исполнения этих сочинений и это, очевидно, связано с учебной программой. Когда они видят впервые ноты с современной нотной графикой, многие не адаптированы к этому, но когда музыкант уже в этом существует – это становится абсолютным нормативом. Мы в советское время не имели этого совершенно, хотя некоторым повезло с учите-



лями (одесскими, киевскими), например, мне очень много давали современной музыки, но это было невероятно сложно. А сейчас это все есть, пожалуйста, играй, пожалуйста, находи, ноты есть, обращай к живым композиторам. Поэтому, пожелание одно: исполнителям и музыковедам нужно больше играть и изучать музыку XX – начала XXI века, т.к. новое очень развивает, расширяет сознание. Конечно, меняться должны и учебные программы – это то, о чем мы говорим без конца в одесской консерватории и в национальном университете им. И. И. Мечникова. Там это также большой пробел у культурологов и философов, которые не знают многого просто в силу того, что у них нет возможности это изучать. Им раз в неделю дают час на музыкальную литературу в университете – этого недостаточно и педагоги используют любую дополнительную возможность детей раскрыть, например, меня приглашают почитать лекции. Недавно я дважды встречалась со студентами философами и культурологами университета им. И. И. Мечникова и даже приводила на лекции своего ученика, духовного сына Андрея Малинича (он сейчас на 3 курсе). Я хочу, чтоб студенты общались больше со своими ровесниками, которые находятся в творческом поиске, чтоб молодые общались с молодыми на одном языке, так как меня студенты все равно сканируют как преподавателя, хотя у меня другие формы работы с детьми – коллегиальные. Конечно, и от самих студентов многое зависит. Они же могут ходить на концерты, например, нашего камерного оркестра, который играет очень много современной музыки (в частности, музыку В. Сильвестрова они переиграли как никто) или на концерты тех же «Гармоний мира», которые сделали более 100 мировых премьер. Т.е. это уже чисто человеческий фактор и нужно провоцировать молодежь, по крайней мере на то, чтобы они хотели это узнавать. Поэтому, я желаю, чтобы люди менялись и чтобы менялись программы.

*– Скажите, на данный момент, какие из Ваших произведений введены в педагогическую практику?*

– Постоянно берут Скрипичную сонату № 2 и трио «Смятение чувств». Виолончельную и альтовую сонаты, струнный квартет хотят играть, но они сложны больше не технически, а потому что это «взрослые» сочинения, которые требуют зрелости, чего у студента может не хватать (хотя их пробовали играть, но они не идут именно по этой причине). Я сделала переложение для кларнета и фортепиано Концертино для сопрано-саксофона и камерного оркестра, также переложено для контрабаса и фортепиано Концертино для контрабаса и симфонического оркестра. Данные произведения вполне могут быть использованы в учебной программе, потому что это достаточно сложные произведения, которые будут полезны исполнителям не только в профессионально-техническом плане, но и в плане духовного роста.

*– Какие Вы видите дополнительные возможности популяризации композиторского творчества?*

– Я участвую в различных фестивалях, проектах, но скорее не для популяризации моего творчества, а для расширения моего информационного поля. Это является стимулом моего творчества, мне важна эта провокация для дальнейшего развития, мне важна информация: что в этой области сейчас делается. Научные конференции – это форма общения нескольких ученых, а фестивали – это форма общения композиторов, исполнителей... Мы можем пить чай на кухне, а можем общаться на своих концертах и фестивалях, вот и все. Скорее именно для этого я участвую в фестивалях, чем для собственной популяризации, для меня вот этот приоритет есть.

– *Какую роль играет процесс международного общения в Вашем творчестве, ведь Вы сейчас живете, по сути, между Одессой и Москвой?*

– Опять же, это расширение сознания, знакомство с чем-то новым, прикосновение к каким-то другим граням творчества. По сути, я параллельно живу на две страны. Я нахожусь в Москве на творческой работе, там у меня есть больше возможности работать и, можно сказать, что нет друзей. А в Одессе у меня все – друзья и семья, поэтому я больше отвлекаюсь. Как место работы Москва мне больше подходит, а как место жизни – мне больше подходит Одесса. У меня бывают моменты полного счастья, а бывают моменты, что не хватает того, что есть здесь или того, что есть там. Поэтому я всегда говорила, что я, наверное, счастлива бываю в самолете (как маленький принц сказал, что нет в мире совершенства). Абсолютно четко понятно – совпасть это не может, потому что какие-то ментальные вещи 100% здесь, это даже не обсуждается, даже не сравнивается, а творческие возможности, возможности информационные, конечно там. Получилось так, что полтора года в Москве я просто не выходила, писала очень много, поэтому я всю палитру не могу комментировать, но такие личности, как: Андрей Попов, Лида Юсупова, Михаил Броннер и Михаил Подгайц – эти четыре автора, активно работающие и в камерных, и театральных жанрах, мне очень интересны. В Москве есть много такого, тех же театров, чего к сожалению, у нас нет. Но на сегодняшний день в Одессе есть очень сильный филармонический оркестр «хобартовский», а также камерный оркестр И. Шаврука, которые действительно поражают и не только москвичей. Наши оркестры – прекрасные, конкурентные коллективы. Я слушала российские оркестры и могу сказать, что мне не стыдно, я очень порадовалась за наши оркестры, однако у нас их только два, их мало, вот и все.

– *Презентовали ли Вы свои сочинения в Москве?*

– Нет, еще нет, но им нравится то, что я делаю, они меня знают лично, просто у них тоже очень маленькие возможности. Большие сочинения никто не исполняет практически, а с камерной музыкой – это несложно, я могу участвовать в их проектах. Однако такие концерты происходят, как правило, в гостиниой Юргенсона, она крошечная, или в каких-то библиотеках, где тоже небольшие залы. Сейчас, я полностью в Шестой симфонии, я не могу от этого оторваться, отвлекаться, поэтому пока что не участвую в московских проектах со своей музыкой.

– *Вы можете сравнить одесскую композиторскую школу и московскую?*

– Конечно, я полную оценку не могу дать, но, по моему мнению, одесская композиторская школа более духовна. Украина вообще более духовна и эту тенденцию я четко просматриваю – наполнение другое. А там, мне показалось очень узко это, много конструктивизма. Это сравнение я провожу по консерватории, т.е. по композиторской молодежи. Да, мне кажется, что у нас более духовные ребята и не только одесские, а вообще украинские, особенно Киев, Львов. Еще раз подчеркну, что я очень люблю композиторов киевских и львовских, и молодых, и совсем молодых, в том числе. Я была на концерте в Московской консерватории, где были представлены произведения студентов-композиторов от 1 курса и до аспирантов, и я поняла, что их в очень жестких содержат рамках, я бы сказала, что у них вообще нет лица, т.е. никак нельзя себя проявить. В Питере я слышала другие вещи. Не знаю как на сегодняшний день, но там раньше было так, что студентам-композиторам разрешали брать любые составы в период обучения: квинтеты, квартеты, септеты, октеты и прочее, в то время как в Одессе это не разрешалось. В Москве тоже не разрешалось и не разрешается по сегодняшний день, как я поняла по тем сочинениям, которые исполнялись. Два года назад я была последний раз на концерте Сергея Михайловича Слонимского и это было творчество в каждой ноте, это была музыка абсолютно с человеческим лицом. Понятно, что он зрелый композитор, блестящий мастер. Он пишет таким языком, что просто фантастика: очень интересно, доступно, не примитивно и не банально. У него мастерская оркестровка, мастерски подобраный инструментарий и его сочетание – это вызывает живую реакцию на музыку. Т.е. я хочу сказать, что в Питере немного другие тенденции, хотя московская и питерская школы абсолютно похожи. Между прочим, киевская и питерская композиторские школы также похожи. Московская школа немножко пошла сейчас, как мне кажется, по другому пути, многое потеряно именно из-за вот этой общей депрессии, я это считываю. Думаю, что это не внешние вещи, а это более глубокие, сложные вещи. В Москве работать легче, естественно работать на себя. А преподавать легче в Одессе, потому что дети у нас интереснее, ярче, лучше, живее, они эмоциональные, открытые, внутренне свободные. У тех – внутренняя несвободность, унылость, антигедонизм. Мне это непонятно, почему мы не можем улыбаться, почему мы не можем радоваться, почему им запретили это делать? Это не позиционируется, но это есть. Эти две вещи: уныние и депрессивность – это общая тенденция, которая абсолютно точно и четко прослеживается. Я знаю, улыбок там нет. Мне это трудно всегда, я не могу в Москве отдыхать, только работаю.

## Интервью с Гомельской Ю. А. от 28.03.2014 г.

– Уважаемая, Юлия Александровна, Вас характеризуют как постмодерниста. Интересно, как Вы сами оцениваете свой эстетико-стилевой базис?

– Я отвечу, но сначала у меня есть встречный вопрос: что Вы вкладываете в понятие постмодернизм?

– Действительно одного определения этого понятия нет, т.к. в него вкладывают все многообразие различных стилевых течений, некую их эклектическую сумму и очевидно, что каждый отдельный композитор работает в том или ином направлении или направлениях. Кроме этого, постмодернизм включает в себя мировоззренческие установки, круг определенной тематики...

– Безусловно, постмодернизм, если его рассматривать как понятие, мне кажется все время мутирует, это понятие очень свободное, оно не зафиксированное, не устоявшееся. И я могу говорить и судить об этом только с сегодняшней точки зрения. По-видимому, если пройдет 20 лет, 50, а может и 100, совершенно по-другому будет оцениваться и понятие, и другой, возможно, в него будет вложен смысл. Но если рассматривать постмодернизм с той позиции, о которой Вы говорите, как я поняла – сочетания различных музыкальных стилей и жанров, их пересечений, то в принципе, в какой-то степени я могу себя частично к этому отнести. Мне кажется, что мое творчество и, в принципе, творчество любого современного композитора, все равно в той или иной степени находится на каком-то пересечении, скрещивании, совмещении различных и тем, и сюжетов, и жанров, и стилистики. XX век столько всего многого открыл в области музыкального искусства и не только XX, а вообще, последние века внесли большое многообразие различных стилистических направлений в музыкальную культуру. Безусловно, мы композиторы тем или иным образом, в той или иной степени чувствуем, ощущаем, через себя пропускаем этот обширный стилиевой пласт. Что такое современный композитор? Это композитор, который живет и творит сегодня, но, безусловно, впитывая и по-своему транслируя все то, что уже существовало раньше. И в этом смысле у меня, я уверена, есть какие-то черты. Например, в «Concerto Grosso» (2009) для скрипки и струнного оркестра есть явные аллюзии к барочной стилистике. Я достаточно часто обращаюсь к фольклорной музыке, в том числе, украинскому фольклору, не беру его прямые цитаты, а в опосредованной форме передаю, пропускаю через себя. В результате у меня появились такие сочинения, как: «Гуцулка-dance» для фортепиано и перкуссиониста, «До сонця. Весняний ритуал» для двух фортепиано, «Фониум-Фольк» для флейты, скрипки, виолончели и фортепиано, «Крылья восточного ветра» для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано. Например, в «Крыльях восточного ветра» отражено мое понимание восточной культуры. Я не говорю конкретно о персидской, арабской культуре, а передаю именно мое ощущение культуры Востока, восточной музыки. Насколько я по-настоящему

постмодернист, об этом должен судить слушатель, если он это понимает, и музыкальный критик. Я об этом не задумываюсь, я не пытаюсь «втиснуться» в какие-то определенные рамки или соответствовать им, это для меня не важно, я работаю так, как я работаю, так как мне интересно и увлекательно это делать.

*– Очевидно, что современный композитор, обобщая опыт предыдущих эпох, собирая весь этот «багаж», накладывает современный язык и особенности своего личного восприятия и таким образом рождается новая «смесь»...*

– Да, это синтез, некое смешение, непрерывно обновляющееся в тех или иных аспектах. Можно сказать, что свой творческий метод я бы определила как смешанная техника композиции, что подразумевает различные типы взаимодействия как тональных так и внетональных типов музыкального мышления. Это и то, и другое. Безусловно, сегодня любой композитор комбинирует, синтезирует, микширует разнообразные, разнонаправленные авангардные, поставангардные, любые современные технико-композиционные методы, объединяя их с традициями, с традиционными системами музыкального мышления. Это синтез, сочетание, объединение – путь к универсальности. Это то, что может быть донесено до слушателя и может быть понятно ему. Потому что построить что-то совершенно новое, оторванное от традиций – это нереально, невозможно и неинтересно. Думаю, что на самом деле не получится по-настоящему творческого результата, такой «продукт» не будет доходить до слушателя на важном – эмоциональном, энергетическом уровне.

*– Можно ли сказать, что этот синтез, это и есть та точка пересечения традиций и новаторства, которая становится дальнейшим пунктом некоего отсчета развития для последующих творческих поколений?*

– Да, я в самом начале сказала, что это пересечение, скрещивание всего – традиций и новаторства. Однако возникает вопрос: что мы в это вкладываем? Сегодня – это одно, завтра – совсем другое. Будут новые традиции и новое новаторство, неоноваторство на новом уровне, на новом витке развития. Мы же знаем, что все периодически повторяется, все идет по восходящей, потом по убывающей и опять по восходящей, по кругу, по спирали. Да, возможно, это и есть некая точка отсчета, мы можем ее обозначить, она всегда будет, но каждый раз она будет сдвигаться, мутировать, меняться немного в зависимости от конкретного взгляда на проблему, вектора направленности: с этой позиции это одна точка, если смотришь с несколько другой позиции – другая.

*– Вы сейчас нарисовали, спрогнозировали картину будущего развития музыки, сейчас ведь многие задумываются об этом. Ваш взгляд очень ценен и интересен, так как композитор это чувствует изнутри и является проводником искусства в этом мире.*

– Да, и композитор всегда должен быть немного впереди своего времени, он не всегда бывает понят, многое в этом смысле зависит от того, в каком русле и в каком стиле он работает.

– *Юлия Александровна, какие композиторы в Вашей музыкальной биографии являются авторитетами?*

– Я не могу конкретно назвать, выделить какого-то одного автора, потому что творчество любого композитора неоднородно, всегда есть что-то очень яркое и что-то более второстепенное, как таковых кумиров у меня нет. Однако были и есть авторитетные для меня сочинения абсолютно разных, иногда диаметрально противоположных композиторов, которые я услышала на определенном этапе (в основном, в пору становления) и которые произвели на меня сильное впечатление, став для меня ценными образцами. В свое время меня поразила музыка Б. Бартока, потом на меня, как и на многих других, произвел впечатление «Трен» К. Пендерецкого («Плач по жертвам Хиросимы»), но это такая музыка, которую не будешь все время слушать, это достаточно один раз услышать и это производит очень серьезное, глубокое впечатление. Ярчайшим открытием для меня была «Весна священная» И. Стравинского, некоторые произведения Д. Лигети и К. Штокхаузена, Р. Щедрин с его «Озорными частушками», мы слушали этот Концерт для оркестра, когда я была студенткой, – это потрясающая работа с фольклорным материалом. Во время учебы в Лондоне на меня произвело впечатление масштабное оркестровое сочинение Л. Берио (название не помню). Это был один из его последних авторских концертов в Барбиканхолле (Barbican) в Лондоне, посвященный его юбилею. Л. Берио сам дирижировал. Его личность, харизма, его сочинение, где были задействованы в огромном составе 16 валторн и 4 арфы – то, что редко можно увидеть в обычном оркестре (просто нереально собрать такой коллектив), вот такая масштабность и яркая интересная музыка, интересная для меня с точки зрения объемного «инструментала», раскрытия богатых оркестровых возможностей произвели на меня большое впечатление. Также могу отметить знаменитый фортепианный концерт А. Шнитке – это тоже было некое откровение, открытие. Симфонические сочинения В. Лютославского и, конечно, многие сочинения С. Губайдулиной, например, «Offertorium» («Жертвоприношение») для скрипки и симфонического оркестра. Из наших украинских композиторов – Е. Станкович, я считаю, что это великий мастер, он очень много умеет, он работает в разных сферах и везде он очень ярок и выразителен и в камерном, и симфоническом жанрах, есть у него и фольклорная музыка – это всегда очень интересно и мастерски сделано.

– *Юлия Александровна, расскажите, пожалуйста, о Ваших педагогах.*

– Мой любимый педагог Александр Александрович Красотов, я о нем говорю в каждом интервью. Я считаю, что это гениальный педагог и то, что он давал студентам – это дорогого стоит. Он потрясающий профессионал, не только му-

зыканти, но вообще человек, знающий много в разных областях жизни, например, прекрасно разбиравшийся в живописи. Он очень много вкладывал в студентов, давал много с точки зрения техники, сначала учил нас ремеслу, если так можно сказать, и мы, получая от него профессиональный багаж знаний и умений, шли по пути, постепенно поднимаясь от ремесла к мастерству. Он был по-настоящему очень ярким педагогом – это проявлялось во всем: в отношении к уроку, в отношении к студенту, в знании колоссального пласта разнообразной музыки, которую он мог сыграть, т.к. он был блестящим пианистом. Он закончил три факультета: теоретический, композиторский и фортепианный. Мне очень повезло, потому что я в течение пяти лет работала в его классе как ассистент – это тоже была школа, только педагогического мастерства. Это если вкратце о нем. И, конечно, Роберт Сакстон, мой британский педагог, у которого я училась в аспирантуре в Гилдхоллской школе музыки и драмы в Лондоне. У него была немного другая задача, на тот момент я уже многое умела и могла как профессионал, и, как мне говорили, была уже состоявшимся композитором. Р. Сакстон много мне дал в плане «полировки» моего композиторского дарования.

*– Скажите пожалуйста, насколько опыт международного обучения, погружение в иную культурную среду расширяет диапазон знаний и общий кругозор?*

– Это дало мне больше возможностей познакомиться с музыкой, в частности, музыкой британских композиторов, узнать систему композиторского образования в Британии и много-много других разных вещей, возможность общаться с коллегами-композиторами и исполнителями из разных стран, участвовать в разнообразных проектах, посещать концерты, библиотеки, фонотеки и т.д. В то время, когда я училась в Великобритании, у нас в Украине еще не было такого доступа к мировой музыкальной литературе. Мы немного были «закрыты», не всегда попадала к нам новая музыка, попадала запись, но не было партитур или попадала партитура, но не было записи. Когда ты слышал что-то новое, страшно хотелось увидеть, а как же это записано, как это выглядит в партитуре. В Британии у меня появилась возможность приходить в библиотеку, брать с полки любую книгу или партитуру, тут же по интернет-каталогу, а там в 90-е годы это все уже работало, находить, смотреть и слушать записи, выбирать для прослушивания любые компакт-диски. Много было общения с моими коллегами, с которыми я училась, и с музыкантами, которые являлись моими исполнителями. Это общение дало заряд на всю жизнь, я с этими людьми общаюсь и по сей день. Совместно было сделано немало интересных проектов, мы постоянно друг друга поддерживаем в творчестве.

*– Вы можете назвать наиболее ярких, по Вашему мнению, интерпретаторов Вашего творчества?*

– Я очень люблю ярких, харизматичных исполнителей, которые являются не только исполнителями, а еще и актерами, которым можно поручить не только, в первую очередь, музыкальный текст, но еще и актерский текст, какие-то актер-

ские детали. Современный композитор очень часто внедряет в свое сочинение такие детали для того, чтобы оно было интереснее, сочнее, не только в чистом виде – музыкально, а еще и сценично, театрально. Вообще это свойственно нашей эпохе, потому что сейчас происходит постепенный синтез, объединение различных видов искусства. Среди исполнителей моей музыки были и есть яркие исполнители, не хочу никого обидеть. Я очень долго работала с нашим одесским коллективом «Гармонии мира» – потрясающим ансамблем, для которого написаны квартет, трио, дуэт, квинтет. Этот коллектив очень долгое время был проводником моей музыки, исполняя мои сочинения в Одессе, в Украине, за рубежом, я им очень благодарна, они буквально меня пропагандировали. Сергей Шольц – о нем только самые мои теплые слова, это человек, который буквально может заглянуть в замысел композитора, внедриться в него, увидеть это сочинение изнутри, почувствовать. Ведь это очень важно для композитора, когда у исполнителя есть желание и умение заглянуть вовнутрь и «прожить» сочинение вместе с композитором, только тогда получается на выходе по-настоящему творческий результат. Именно синтез композиторского и исполнительского импульсов и дает такой крупный творческий итог. Очень долго я работала со швейцарским ансамблем камерной музыки «Amaltea», с которым регулярно, через год, через два были совместные проекты. Для этого ансамбля написано пять сочинений, в первую очередь, сочинения камерно-вокальные (для сопрано, флейты, фортепиано и виолончели), но и камерно-инструментальные тоже. Сейчас я работаю с прекрасным австрийским бас-баритоном, солистом австрийской Новой оперы Рупертом Бергманом, который очень много поет современной вокальной музыки, для него я специально написала моно-оперу «Отблески утомленного поп-стара». Еще одно новое сочинение, посвященное Р. Бергману, называется «Есенин-пастели». Оно интересно тем, что написано на стихи С. Есенина в замечательном художественном переводе на немецкий язык. Мне было важно, чтобы произведение звучало не на русском языке, поскольку это несколько ограничивает возможности его исполнения, поэтому я использовала немецкий перевод поэзии Есенина. Хотя, в принципе, можно было подстрочник сделать и русский, однако я использовала такой прием, когда в важные для меня смысловые моменты некоторые слова и фразы в качестве драматургического контраста звучат на русском – в этом моя идея. В инструментальный состав сочинения входит баян и фортепиано – очень необычный состав, очень своеобразный. Фортепиано, в данном случае, символизирует связь с русской музыкой, а баян-аккордеон – с немецкой музыкой и с немецким переводом поэзии С. Есенина. Тут много символов внутри, я часто использую разнообразные многозначные символы и смыслы в своей музыке.

*– Такая интенсивная коммуникация исполнителей и композиторов намечает определенный путь развития и популяризации творчества, ведь очень важно для творца, когда его произведения исполняются, когда они «живут». Насколько быстро Ваши произведения входят в исполнительскую практику?*



– Вы знаете, я вообще в этом смысле счастливый человек, я много лет подряд пишу музыку на заказ. Слава Богу, всегда находятся прекрасные исполнители, которых я встречаю на том или ином фестивале, с которыми у меня завязываются отношения и они заказывают мне музыку. Я прекрасно отношусь к творческим заказам, это общепринятая европейская и мировая практика. Мало того, это для меня не какая-то рутинная и «подневольная» работа, в которую мне приходится с усилиями внедряться, а наоборот, это меня нисколько не сковывает, это для меня – некий творческий вызов. Идее заказа я подчиняю всю свою креативную «лабораторию», весь арсенал своих творческих возможностей и начинаю будоражить свою фантазию. Это очень увлекательная работа, это для меня, повторюсь, определенный вызов как для композитора. Я ловлю какие-то определенные импульсы, начинаю «разминать» музыкальный материал, постепенно выстраивается сочинение. По поводу исполнителей хочу отметить, что в Украине, в силу может быть сложившейся практики, многие музыканты работают по инерции, к сожалению. У нас очень много ярких интересных музыкантов, однако, часто так случается, что некоторые исполнители из года в год играют одну и ту же программу и им немного страшно втиснуться во что-то новое, непривычное. Мне кажется, что иностранные исполнители более открыты ко всему новому и с удовольствием, с интересом работают над современной музыкой, они пытаются ее прожить, им интересно работать над новым репертуаром. Возможно, это я встречаю именно таких заинтересованных людей на зарубежных фестивалях и форумах, мы каким-то образом находим друг друга. Вообще, каждый уважающий себя зарубежный исполнитель считает своим долгом каждый год хотя бы одно-два сочинения заказать композитору.

– *Юлия Александровна, как на сегодняшний день идет процесс издания Ваших произведений?*

– К сожалению, сейчас никак, это называется «самиздат». В Украине это очень сложно и даже за рубежом это достаточно непросто, многое «заморожено». Но дело в том, может быть это и не так страшно, потому что сегодня, в век технического прогресса, появились очень широкие возможности популяризировать и тиражировать свое сочинение благодаря интернет-общению, музыкальным интернет-сайтам. Исполнители находят в этом пространстве музыку разных композиторов и если эта музыка им нравится, то они зачастую могут к этим композиторам обратиться напрямую. А у композитора есть великолепная возможность практически мгновенно переслать свой нотный текст тому или иному музыканту. Безусловно, издание музыки – это сейчас проблема, только единицам действительно удается издаваться. Мои сочинения в свое время издало небольшое швейцарское издательство «Sordino Edizioni Musicalas», а также «Micropress» (Великобритания), но это было достаточно давно. Издательствам вообще сегодня очень сложно существовать, для этого нужны немалые деньги.

– *Издавались ли за границей Ваши камерно-инструментальные произведения?*

– Да, издавались в Гилдхоллской школе музыки и драмы небольшие камерные сочинения – дуэт для валторны и фортепиано, а также для фагота и фортепиано (имеются ввиду «Багатель» и «Сентиментальная серенада»). Кстати, эти два сочинения являются обязательными «тестами» для исполнения при поступлении на исполнительские факультеты Гилдхоллской школы музыки и драмы. Т.е. эти сочинения издавались как учебные, хотя в них есть что поиграть, что как раз дает возможность проверить насколько молодой музыкант может справиться с определенными исполнительскими задачами.

– *Насколько сейчас активно идет процесс внедрения в педагогическую практику современных сочинений? В частности, Ваши сочинения играют студенты Одесской национальной музыкальной академии?*

– Стали играть и гораздо интенсивнее брать в репертуар. У нас в Одессе недавно прошли крупные юбилеи – 75-летие Одесской организации НСКУ и 100-летие Одесской академии и, в связи с этим, наблюдалась новая волна интереса к сочинениям одесских авторов. Поются мои хоровые сочинения студенческим хором и одесским женским хором «Ориана». Камерно-инструментальные сочинения постоянно берутся для исполнения на экзаменационных выступлениях и гораздо чаще звучат в концертах нашей музыкальной академии. В принципе появился интерес к творчеству одесских композиторов, наверное, мы не зря все эти годы над этим работали – капля камень точит и постепенно-постепенно процесс пошел. Думаю, что его можно охарактеризовать как достаточно активный, но хотелось бы больше, ведь композитору всегда хочется, чтобы чаще звучала его музыка. Но это не так просто, потому что не каждый музыкант с этим справляется, т.к. интерпретировать современную музыку достаточно сложно. Одно дело, когда репертуар – знакомый, т.е. мотивчик на слуху, а другое – когда надо все заново «поднимать», выстраивая свою исполнительскую концепцию, предлагая свое видение, а это действительно сложно и не каждому дано. Также по этому поводу могу добавить, что достаточно недавно мною было написано сочинение «Trace of trumpet» («След трубы») для трубы и фортепиано для Тернопольского международного конкурса трубачей как обязательное сочинение второго тура для старшей группы. Я выслушала 20 конкурсных исполнений этого сочинения и у меня остались записи с этими очень разными интерпретациями, что весьма интересно, и я думаю, что конкурсанты-исполнители, приехавшие из разных стран мира – Украины, России, Польши и других стран, сыграли это сочинение уже не один раз. Думаю, это тоже фактор популяризации и внедрения в педагогическую и исполнительскую практику сочинений современных композиторов.

– *Вы написали две версии для разных составов этого сочинения «Trace of...» и ряда других пьес. Вы любите делать авторские переложения?*

– Нет, я не люблю делать версии, это просто следствие жизненной необходимости. Иногда я делаю версии, не меняя практически ни одной ноты и таких версий не так много, они появились в последнее время, так как ко мне стали обращаться музыканты-исполнители: «Ой, нам так нравится это сочинение, а напишите нам такое же!». Я отвечаю, что мне не интересно такое же писать, я не могу себя намеренно «повторять» и не люблю ни переделывать, ни повторно обращаться к своим сочинениям. Поэтому иногда появляются версии. Я, безусловно, как композитор себя повторяю, что проявляется в стилистике языка, творческой манере, но я это называю не повторением, а скорее продолжением развития идеи, но уже на другом уровне, в других условиях. Я считаю, что законченное произведение живет уже своей самостоятельной жизнью и его лучше не переделывать, даже если что-то в нем, на мой взгляд, не очень удалось. Вообще, для меня важен, в первую очередь, ход создания сочинения, процесс его выстраивания, вот это очень увлекательно. Я просто «впадаю», «вхожу» в этот процесс с головой и не могу из него «выпрыгнуть» пока не закончу. Гораздо меньше мне интересен процесс концертного исполнения. Результат этот, конечно, здорово и приятно услышать, но все равно, увлекательнее для меня как для творческого человека, когда я над сочинением работаю. Когда сочинение закончено, то на какое-то время теряешь к нему интерес, а затем позже к нему обращаешься снова и вот тут происходит проверка – насколько оно интересно или нет, т.е. смотришь на сочинение свежим глазом и оно начинает высвечиваться по-другому. Это происходит потому что все меняется и мы, и мир вокруг нас, и музыкальная культура.

– Скажите, а правильно ли я понимаю, что произведения «ДиаДема» для разных инструментальных составов это не версии, а совершенно разные произведения?

– Абсолютно. Это не версии, это разные сочинения, с разным музыкальным материалом и даже в стилевом отношении они отличаются. Все «ДиаДемы» – это дуэты с моим авторским названием, где заложено три смысла. Во-первых, диадема – это женское украшение, во-вторых, Диа – это «два», Демо – «demonstration», демонстрировать, то есть, «демонстрация двух», «демонстрация дуэта», фактически. А также Диа и Демо – это некий дуализм, противопоставление, как святой и дьявол, как свет и тьма, день и ночь.

– Определенно, название играет большое значение в судьбе произведения, возможно, одно и то же произведение, но с разными названиями могло бы по-разному восприниматься. Вы практически не называете свои камерно-инструментальные произведения по жанровому признаку – соната, трио и т.д., а превалируют программные, концептуальные названия. Многовариантность трактовки самого названия произведения, тот прием, который Вы используете в сочинении «ДиаДема» дает дополнительные «обертонны» самому произведению.

– Вы правильно затронули тему, для меня вообще название – это часть моего сочинения, часть моего творчества, самый первый импульс, толчок, с которого начинается процесс. Название является, как правило, основной идеей моего будущего сочинения. Не то чтобы я специально его придумываю, идеи приходят по-разному: в процессе вбирания знаний или эмоционального восприятия, в процессе общения, но когда это происходит – я начинаю «разминать» идею, обдумывать ее, появляется музыкальный материал, над которым я работаю, выстраивая постепенно всю концепцию. Всегда стремлюсь первоначальное название сочинения оставить, потому что я думаю, что оно мне «дано», оно мне как бы послано, и я ни в коей мере, ни в коем случае не могу его менять, оно содержит некую загадку, некий ключ, в нем могут быть очень важные вторые, третьи смыслы. Я люблю неоднозначные, смысловые, символические названия, двухзначные, трехзначные. Это дает возможность слушателю каждый раз по-разному воспринимать сочинение, и это хорошо, поскольку дает посыл, стимул додумывать что-то дальше. У меня был случай и не один раз, когда ко мне подходили и говорили: «Вот Вы назвали так, а что имеется в виду?». Я спрашиваю: «А как вы думаете?», мне отвечают: «Нам показалось то-то и то-то», и я говорю: «Да, конечно, именно так и есть», хотя это может быть не совсем так. Однако человек на своем уровне восприятия и понимания подошел к этому вопросу, он задумался, ему было интересно слушать, додумать и придумать для себя какую-то свою концепцию – это самое главное. Конечно, сочинение могло бы называться жанрово: соната, дуэт, но может быть, это не так интересно, потому что когда дается некий «ключ» к пониманию, символ – это важно, это помогает понять слушателю музыку и я стараюсь посредством названия быть ближе к слушателю.

– Скажите, а Вы используете в текстах камерно-инструментальных сочинений ремарки, эпиграфы, другие вербальные ряды?

– Эпиграфы, ремарки, словесные дополнения – нет, никогда. Мне кажется, что у меня достаточно емкие смысловые названия, поэтому эпиграф уже будет лишним, это будет еще один дополнительный смысл. Я закладываю все в названии, хотя это достаточно лаконично, но я предлагаю додумывать слушателю самому эти смысловые ряды, а если это вокальная музыка – так она сама за себя говорит. В инструментальной, в камерно-инструментальной музыке никогда не использую дополнительные вербальные ряды, стараюсь «уложить» весь смысл в название.

– Какое место занимает камерно-инструментальная музыка в Вашем творчестве и как Вы чувствуете особенность своего музыкального дарования?

– Камерная музыка очень востребована на концертах, конкурсах, фестивалях, проектах, в которых я принимала участие. Я начинала мой творческий путь с каме-

рной музыки. Если Вы имеете в виду есть ли у меня определенные предпочтения, я скажу, что это периодический процесс. Последнее время я работаю активно и в симфонической, и в камерной сфере, причем я люблю это делать параллельно, я люблю некие такие модуляции, повороты – это интересно и даже помогает, стимулирует работу. Три работы одновременно – это сложно, а две работы – стимулируют друг друга. Я, например, подхожу к какому-то моменту в творчестве и понимаю, что не могу пока дальше двигаться в этой работе и переключаюсь на другую. Для меня это как некий такой «свежий ветер», новое восприятие, новые ощущения, я по-другому начинаю работать. Сейчас я много работаю над симфонической музыкой, может быть, сейчас мне это ближе, я хотела бы высказывать более глобальные, крупномасштабные идеи, а это, как правило, сложно выразить средствами камерной музыки. Все-таки камерная музыка – это нечто субъективное, лирическое, интимное, потаенное, внутреннее для меня лично. А симфоническая музыка – более объективная, масштабная, объемная, там другой ресурс – оркестровый ресурс, больше оркестрово-инструментальных возможностей. Однако камерно-инструментальная музыка – это, безусловно, объемная часть моего творчества, содержащая разнообразные инструментальные составы.

*– В списке Ваших камерно-инструментальных сочинений на данный момент около 40 произведений, без учета версий для разных составов некоторыхopusов. Исходя только из этого можно сделать вывод, что камерно-инструментальная музыка одна из важных сфер Вашего творчества. Однако, я понимаю, что композитору сложно выстроить иерархию своих жанровый предпочтений, ведь Вы работаете и в сфере симфонической, оперной, хоровой, балетной музыки.*

– Вы нашли, что у меня достаточно много камерно-инструментальной музыки и да, это важная для меня сфера. Не так много симфонической музыки мною написано, однако, у меня все-таки соблюдается паритет. Я, наверное, в камерно-инструментальной музыке себя больше проявила на данный момент в силу жизненных обстоятельств, в силу своего творческого пути, творческих возможностей и контактов. Это совсем не значит, что это моя излюбленная сфера, не могу это утверждать однозначно, но действительно камерно-инструментальная музыка одна из важных частей моего творчества. Хотя мы можем судить только применительно к сегодняшнему дню, конкретно, чуть ли не этого десятилетия, а может быть даже и меньше. Мы не знаем, что будет дальше, может композитор остановится и больше никогда ничего не напишет, а может он будет настолько продуктивно работать в следующий период и тогда эти 40 камерных сочинений будут оцениваться совершенно по-другому, их может быть много, а может быть и мало.

*– Юлия Александровна, кроме того, что Вы композитор, Вы еще и пианистка, скажите, есть ли у Вас любимые инструменты, которые Вы, возможно, чаще вводите в ткань своих музыкальных произведений?*

– Наверное не могу так сказать, нет любимых инструментов, не могу отдать предпочтение какому-либо из них. Да, я пианистка, я всегда играла, но писать для фортепиано мне было менее интересно, хотелось пробовать другие инструменты, хотя, безусловно, фортепиано участвует во многих моих сочинениях, но вот чисто фортепианной музыки – мало. У меня есть только один цикл для фортепиано соло, написанный по заказу швейцарской пианистки Франциски Ридер. Мне как раз интересен не один инструмент, а синтез-сочетание двух, трех, группы инструментов. Струнные несколько богаче в смысле возможностей, потому что можно извлекать больше разнообразных специфических звуков-тембров, связанных со смычком, струнами, декой, с постукиваниями, ударами и т.д. В меньшей степени это можно найти на духовых инструментах, но тоже возможно, как и на фортепиано.

– *Давайте поговорим о том, насколько Вы часто экспериментируете, используете разнообразные нетрадиционные приемы, современные технологии, связанные с компьютерными, мультимедийными эффектами, электронной музыкой?*

– Электронной музыки у меня как раз немного, буквально два таких сочинения. Я считаю, чтобы по-настоящему этим заниматься, нужно быть человеком грамотным с точки зрения музыкально-компьютерных технологий, а также иметь хорошую студию, это большой объем работы, в свое время я этим переболела. Для себя я эту сферу открыла в Англии, когда работала над проектом в рамках аспирантского курса и должна была написать сочинение для акустического инструмента и электроники. Кстати, на тот момент у нас в Украине еще совсем не было подобных студий. Таким образом, появилось сочинение «Флейтовые верс-инверсии» (1996) для флейты и магнитной пленки и, кстати, достаточно удачное, хотя это первый опыт. И второе сочинение – «Заклик самотньої жарптиці або добре діджітована бандура» для бандуры и электроники (2008). Для меня эксперименты с электроникой были очень интересны в свое время, когда мы только открыли для себя безграничную сферу компьютерной музыки, но она, тем не менее, оказалась несколько «граничной». С одной стороны, она позволяет композитору делать так много всего разного, а с другой стороны – это не очень интересно с точки зрения композиторской идеи. На мой взгляд, чтобы сделать что-то по-настоящему интересное, нужно сознательно себя несколько ограничить, установить определенные рамки, этого требует художественная, композиторская задача, которая ставится в том или ином сочинении. Поэтому просто поиск «привлекательных» тембров не очень интересен, да, возможен, только для чего? Всегда должна быть определенная идея. Электронное звучание – это достаточно сильнодействующее средство, но, мне кажется, достаточно простое, в том смысле простое, что гораздо сложнее тоже самое воспроизвести акустическими инструментами, понимаете? Сам по себе электронный звук несколько завораживает и отвлекает. Очень важно, насколько мастерски композитор может выстроить, «сконструировать» свое сочинение, а не просто любоваться найденными электрон-

ными тембрами, что, в конце концов, становится скучным и малоинтересным. Одним словом я нечасто использую электронику, это не лежит в сфере моих первоочередных интересов. Иногда, когда как я уже говорила, я делаю какие-то переключения, и мне хочется повернуться и работать абсолютно над чем-то другим, в другом формате, вот тогда я могу «развернуться», например, в сторону сферы электронной музыки.

*– Если управление электроникой осуществляется в режиме он-лайн, как такие новаторские произведения трактуются с точки зрения состава? На Ваш взгляд, можно ли это сочинение назвать дуэтным?*

– Я как-то не задумывалась об этом. Если присутствует запись, то как трактовать состав: дуэт или соло? Когда непосредственно на концерте с уже подготовленными файлами-сэмплами, вживую, вместе с акустическим инструментом звучит так называемая «live electronics» – «живая электроника», безусловно, это дуэт. Однако не всегда есть такие прекрасные технические возможности, когда на сцене можно собрать мини-студию: клавиши, компьютер, микрофоны, педаль и т.д., это очень большой арсенал необходимой аппаратуры. В этом случае возможно использовать и другой вариант – живую, но уже записанную на носитель электронику. Это дает больше возможностей для исполнения в разных условиях, можно использовать эту запись в любых практически залах и для этого не нужно будет устанавливать большой массив аппаратуры. Но все равно, исполнитель, который играет на акустическом инструменте, должен все время прислушиваться к записи, таким образом, он работает все равно не один, а в некоем дуэте, своеобразном варианте дуэта, нетрадиционном дуэте. Он не может далеко выйти за определенные, например, временные или динамические рамки, как это можно сделать при исполнении соло, в таком случае он может потерять важную нить и, вообще, может изменить замысел композитора, «расплескаться» его. Инструменталист, безусловно, должен работать в контексте и в той указанной заданности, которую обозначил в партитуре композитор, и слушать, взаимодействовать с живой электроникой, но уже в записи. Все равно это дуэт, мы никуда не денемся от этого.

*– А как Вы планировали произведение «Жар-птица» для исполнения, с живой электроникой или с ее записью? Это произведение возможно исполнять дуэтно?*

– Его можно исполнять и в том, и в другом варианте. Однако, сразу мною была сделана фиксированная запись в студии, и потом это сочинение исполнялось уже только в таком варианте. Если представить возможным собрать весь арсенал технических средств для исполнения электроники вживую, наверное, только я смогу это исполнить. В варианте с записью это произведение можно также рассматривать как дуэтное, на мой взгляд. Хотя запись стабильная, неизменяемая, однако исполнители на акустическом инструменте по-разному ощущают

время, чувствуют музыку, поэтому каждое исполнение все равно будет отличаться от другого. На «выходе» каждый раз будет несколько другой результат, другие штриховые, динамические градации, импульсы от разных исполнителей будут разные, т.е. каждый раз дуэт будет звучать несколько иначе. Пожалуй, это единственное сочинение в Украине, которое написано для бандуры и электроники. Я думаю, что я в этом смысле первая и на данный момент единственная использовала такой нетрадиционный состав: бандуру, на которой в основном исполняют фольклорную музыку, плюс электронные технологии – это не каждый день встречающееся сочетание. В этом сочинении есть подспудные интонации фольклора, это мое ощущение и понимание фольклора как такового – украинского, русского, а некоторые слушатели улавливают и что-то восточное, поскольку жар-птица – это яркий, диковинный, необычный, сказочный восточный персонаж.

*– А в случае «Флейтовых верс-инверсий» для флейты и магнитной пленки, как Вы думаете, это дуэт или соло?*

– То же самое, я думаю, это все равно дуэт, это не соло. Прослушав разные версии этого сочинения, я поняла, что каждый исполнитель трактует его по-разному, по-своему, несмотря на стабильность записи. Дело в том, что музыкант обязан знать определенные точки в партии электроники, когда ему надо, допустим, «попасть» в кульминацию, а в других моментах формы пьесы он чувствует себя более свободным, свободно распоряжается временем. Т.е. во временном отношении запись электроники четко фиксированная, а исполнитель – достаточно свободный в этом смысле, но должен всегда вслушиваться в запись и взаимодействовать с ней. Также, если сделать запись немного тише или немного громче, опять же, исполнитель должен обязательно реагировать на это, потому что в таком случае меняется общий звуковой баланс и, в конечном итоге, несколько меняется спектр красок совместного звукового потока, поэтому – это дуэт. Если бы это было соло, такой бы проблемы не возникало. «Флейтовые верс-инверсии» – счастливое сочинение, у него счастливая судьба, оно звучало много раз в разных странах. У меня есть несколько его записей, например, в исполнении Карин Левайн (Германия), Джулии Стюарт (Великобритания) и эти музыканты совершенно по-разному исполняют это сочинение.

*– У Вас есть сочинение «Es Horn» для валторниста и фортепиано. В этом случае валторнист одновременно является исполнителем и на фортепиано?*

– Это так называемое «подготовленное» фортепиано – у него просто нажата постоянно правая педаль, которая открывает демпферы, и возникает сонорный, «фонический купол» запедалированного звука. Валторнист в определенных фрагментах сочинения играет независимо, в обычной манере, а в некоторых моментах он разворачивается к роялю и играет в струны инструмента. А постольку педаль нажата, то рождается новый, огромный тембральный спектр обер-



тонов струн. Валторна, играя соло, при развороте к роялю тут же сама себе продуцирует, производит своеобразный аккомпанемент-фон, создавая сонорный шлейф, целый оркестр звуков. Представляете какой эффект? Обычно свои находки я стараюсь не дублировать в других сочинениях, в этом нет смысла, стараюсь найти что-то новое. Хотя нового уже очень мало, все давно уже было использовано кем-то и когда-то. Я часто вспоминаю, как Кшиштоф Пендерецкий сказал о себе и своих современниках-композиторах, что на самом деле это мы, имея в виду себя, были авангардистами, мы придумали весь этот новый арсенал, которым все теперь пользуются. Я не дословно цитирую, но смысл передаю, и он абсолютно прав. А наша задача как композиторов, за плечами которых уже немало стилистических эпох и разнообразных жанров быть некими «аккумуляторами»-собирателями.

*– Вы ранее говорили, что для Вас важно, чтоб исполнитель был не только музыкантом, но и обладал актерским дарованием. Используете ли Вы театральные находки в камерно-инструментальном творчестве?*

– Конечно, использую такие вещи. И вообще стараюсь исполнителя по максимуму «использовать». Исполнитель – это мой соучастник, сотворец. Прежде чем писать для кого-то, я всегда стараюсь по возможности послушать его записи, как исполнитель доносит ту или иную музыку, для меня это очень важно. Когда пишу для конкретного исполнителя, я даже представляю этого музыканта на сцене, как это будет выглядеть в концертной обстановке, это также является частью моего композиторского замысла, все работает в комплексе. В камерно-инструментальной музыке я часто использую человеческий голос, говор, крик, особенно шепот, именно как краску, как тембр, как инструмент. Например, у меня есть сочинение «Бунт» для духового симфонического бэнда, в котором звучание музыкальных инструментов и говор, шепот, крики исполнителей увязаны в определенный оркестровый план, что создает новую дополнительную краску. В сочинении «Гуцулка-dance» – открытой по энергетике пьесе, есть такой момент, когда во время игры литаврист кричит. В «Триумфе адреналина» для тромбона и перкуссии также используется человеческий крик как тембр, это эмоциональное для исполнителя произведение, где само название выражает его тонус. Конечно, для того чтобы «убедительно» кричать нужны определенные актерские данные. В сочинении «Фониум-Фольк» есть момент, где сначала пианист, а затем и остальные музыканты не только играют, но и напевают короткие попевоочки – квазифольклорные украинские темы. В «ДиаДеме» для бандуры и баяна бандуристка поет, что свойственно бандуристкам, они в основном все поющие, но в этой пьесе пение возникает неожиданно, потому что этот дуэт представлен как сугубо инструментальный, но вдруг в кульминации бандуристка начинает петь, и это воспринимается как дополнительный сильнодействующий красочный прием. Кстати, в вокальной музыке у меня много приемов, когда исполнитель-инструменталисты говорят, шепчут, вторят что-то за вокалистом, получается некая такая вербальная полифония. Плюс у меня в сочинениях бывают разные шу-

мовые эффекты – удары, пощелкивание пальцами, хлопки рук, стуки ног. В этом случае от исполнителя также требуется определенная актерская пластичность и гибкость.

– *В Ваших произведениях зачастую подчеркивается ритмическая составляющая, в том числе, за счет джазовых ритмов. Расскажите, пожалуйста, об этих импульсах в Вашем творчестве.*

– Да, у меня есть сочинение «Jab-Jazz», оно писалось для молодых исполнителей из Германии – ансамбля «Les eclats du son», им хотелось что-то сыграть на стыке авангарда и джаза. Мне было интересно в таком ключе поработать, ведь сейчас современный джаз обращается к стилистике разных музыкальных направлений, в том числе, и к авангарду. Я прекрасно отношусь к джазу, но мне было важно, «поймав» эту волну, лишь ассоциативно намекнуть и сразу «уйти», в этом сочинении фактически нет джаза как такового, но там присутствуют ударные, которые дают такой джазовый ритм, драйв. Если посмотреть по годам, то это произведение было написано в 2008 году вместе с такими сочинениями как «Trace of trumpet» для трубы и фортепиано и «Плач одинокой жарптицы» для бандуры и электроники. Это диаметрально противоположные произведения, это как три разные волны в моем творчестве, они вообще никак не соприкасаются на видимом уровне друг с другом, только на глубинном слое, хотя хронологически они появились последовательно в одном году. «ДиаДема» № 3 для бандуры и фортепиано и «Крылья восточного ветра» для квинтета, написанные в 2010 году, тоже чрезвычайно разноплановы. Возвращаясь к заданному вопросу, отмечу, что джазовые элементы у меня есть в некоторых вокальных сочинениях, например, в моно-опере «Отблески утомленного поп-стара», которая начинается с квази-джазовой темы-намек. В сольном произведении для скрипки «Dabuba-Pa» (2000 г.) также есть джазовые отголоски-ассоциации, там исполнитель не только играет, а проговаривает, шепчет ярко ритмизированную «закличку», немного с таким джазовым оттенком. Даже в «Гуцулке-dance» есть намеки на джазовость, но там это минимально. Я никогда не делаю это откровенно, открыто, мне интересно работать на каких-то полутонах, намеках, чтоб лишь слегка угадывалось, но не пересекало эту грань, стараюсь избегать лобовых решений, чтоб не попасть ни в коем случае в «плакатность». А если я хочу действительно плакатно отобразить идею, то так и называю сочинение – «Jab-Jazz», хотя по музыке оно далеко не такое откровенно джазовое, поскольку в процессе развития пьесы я ухожу в авангардные, далекие от джаза вещи.

– *Еще у Вас есть раннее сочинение с джазовыми посылами Фантазия на темы оперы Гершвина «Порги и Бесс».*

– Да, оно написано в 1989 году для скрипки, виолончели и фортепиано, когда я еще была студенткой. Это весьма симпатичное сочинение, его много играют, но

это была еще не я, это был еще поиск моего стиля. В этом сочинении я обыграла темы Гершвина, которые выстроились в определенную структурную композицию.

– *А как Вы относитесь к конструктивизму как к технике?*

– Сейчас все композиторы в той или иной степени конструктивисты, без этого современная музыка не может существовать, хотя есть и, так называемая, новая простота, «неопростота». Я работаю на стыке, смешении разных техник, тональных и внетональных связей, но при этом я считаю, что любая новая отдельно взятая техника совершенно мертва и ничего не дает, если ты просто пытаешься намеренно внедрить, «приспособить» ее. Музыка, как искусство, должна, в первую очередь, доходить до слушателя, восприниматься на эмоционально-энергетическом уровне. Если она на этом уровне не ловится, если она сугубо умозрительно-конструктивная, к ней очень быстро теряешь интерес. «Лаборатория» творчества у каждого композитора своя, это наши секреты и наше внутреннее дело, это не нужно перед всеми раскрывать и показывать. Конечно, обязательны конструктивные элементы, особенно если пишешь крупномасштабные, развернутые сочинения, например, симфонию, концерт. Композитор обязан продумывать, как будет развиваться музыкальный материал, что будет происходить в кульминационных точках, чем заканчивать и т.д. – это структурирование целостной композиции сочинения. Но все это должно быть подчинено определенной значительной идее. Что такое вообще композиторское творчество? Своим студентам я все время напоминаю, что это взвешенная мера двух начал, двух источников – эмоцио и рацию, интуиции и логики. Композитор не будет композитором, если он не обладает интуитивным источником, данным природой, Творцом. Но при этом он должен знать разнообразные техники и всю жизнь повышать свой профессиональный уровень. Совершенно необязательно все это применять, но какие-то элементы присутствуют в музыке и постоянно используются. Также считаю, что музыка интересна тогда, когда есть контрасты на разных уровнях-параметрах – мелодики, ритмики, гармонического языка, фактуры, тембрики, инструментовки. Использование элементов разных композиторских техник: мотивно-модальной, алеаторики, сонористики можно рассматривать как конструктив. Любой творец – музыкант, скульптор, художник без технико-конструктивных аспектов не обходится, выстраивая свою композицию. Важно, когда поток интуитивно-энергетический координируется и направляется логическим компонентом, они соподчиняются друг другу и вместе двигаются к конечной цели. «Я верую в это» – и есть конечный результат.

## **Интервью с Азаровой С. А. от 30.04.2014 г.**

– *Уважаемая, Светлана Анатольевна! Скажите, пожалуйста, какие стилевые направления, отражаются в Вашем творчестве? Относите ли Вы себя к постмодернистам?*

– В своих композициях я использую модульную и модальную техники. Что касается стилистики – когда училась в консерватории, то были элементы подражания, что естественно, но затем постепенно выработался свой стиль/свой звук и т.д. Постмодернист?. Не знаю, лейбов не люблю. Пусть музыковеды определяют :)

– *Расскажите, пожалуйста, о Ваших педагогах, оказавших наибольшее влияние на формирование Вашего творческого портрета? Какую роль в этом процессе сыграл опыт международного общения?*

– В Одесской консерватории я училась у Александра Красотова и Кармеллы Цепколенко, которые дали мне хорошую базу, а мастера композиции я заканчивала в Амстердамской консерватории у Theo Loevendie. Кроме того, я прошла множество мастер-классов у таких композиторов, как: Boguslaw Schaeffer, Dr. Richard Boulanger, Krzysztof Meyer, Marek Kopelent, Paul Mefano, Jean-Yves Bosseur, Zygmunt Krauze и т.д. Каждый по-своему открывал какие-то новые грани, заставлял задуматься... Все это общие слова, до тех пор, пока сам не пройдешь этот путь. Путешествия, общение, обучение у разных педагогов – это все то, что развивает и помогает формироваться как человек и композитор. И вообще, путешествовать просто необходимо любому человеку!

– *Вы можете сравнить украинскую (в частности, одесскую) и нидерландскую школу композиции?*

– Сравнить сложно и, думаю, не стоит сравнивать, так как это две абсолютно разные страны, разный менталитет, разные подходы. Просто, какие-то вещи нужно воспринимать как данность, не анализируя. Единственное что можно сказать это то, что Одесская консерватория отличается более классическим и консервативным подходом в вопросах образования и воспитания музыкантов, композиторов, а Амстердамская – более демократическая.

– *Каковы основные жанровые приоритеты Вашего творчества? Какое место в них занимает музыка для камерно-инструментальных ансамблей?*

– Жанровых приоритетов как таковых у меня нет – все зависит от ситуации и желания. Например, сейчас у меня заказ на оркестровое произведение – значит я пишу оркестровое, завтра у меня есть «свободное время» и желание поработать над дуэтом. Много зависит от того, что заказывают, но главное, что я работаю с удовольствием во всех практически жанрах. Камерно-инструментальной музыки у меня написано достаточно много и я всегда возвращаюсь к написанию камерной музыки.

– *Светлана Анатольевна, согласны ли Вы с тезисом о том, что в музыкальном искусстве на современном этапе доминирует тенденция «камернизации» композиторского мышления?*

– Сама постановка проблемы – «камернизация композиторского мышления» – звучит как-то неуклюже, как диагноз :) Я считаю, что все зависит от личности и уровня композитора, например, произведение для соло инструмента/ансамбля может звучать как оркестр. Думаю, обобщать нельзя, потому что лет двадцать назад можно было говорить, что в этой стране такие музыкальные течения, тут – такие тенденции, а «сегодня» – это время индивидуалистов и говорить нужно конкретно о том или ином композиторе и не обобщать.

– *Какова специфика (основные импульсы, тематические предпочтения) Вашего камерно-инструментального творчества?*

– Скажу так, в музыке (как, собственно, и в жизни) все меняется и изменяется. То, что мы делаем в обычной жизни значительно влияет и на творческую жизнь, т.е. в данный период я в таком настроении/читаю то-то/... и визии этого настроения задают «тон» этого произведения, в последующие периоды – это все может поменяться...

– *Находят ли в Вашем творчестве отражение фольклорные, архаичные, мифологические, духовно-религиозные мотивы?*

– С 12 до 27 лет я пела в церковном хоре и хорошо знакома с этим репертуаром и церковно-славянской культурой. Однако, в творчестве у меня есть некоторые вещи духовные, которые я никогда не выставляю напоказ (например, не ставлю в названиях произведений). Но если я не использую «церковные»/духовные названия – это не значит, что в самом произведении этого нет, понимаете? Когда я пишу музыку, я же не отделяю свой духовный мир от музыкального :) Что касается цитат, то напрямую цитаты духовно-религиозной музыки, архаики – нет, не было. Есть свои духовно-закамуфлированные интонации, но эти интонации в моем слышании, в моей собственной настроенности... Фольклор люблю, но не использую в своей музыке. Духовность – это одна из составляющих человека и она, как правило, проявляется во многом ☺

– *Расскажите, пожалуйста, о концепции произведения «West–East».*

– Сочинение «West–East» для флейты, кларнета, перкуссии, аккордеона, фортепиано и виолончели – это был заказ Дрезденского фестиваля (2003 год) и идея проекта была направлена на отражение проблемы восток-запад... визы, границы. В этом произведении даны два контрастных материала – «восток» и «запад», которые где-то переплетаются, где-то отдаляются, как два разных мира, являющиеся в то же время где-то похожими. Т.е. все как и в жизни.

– *Давайте поговорим об «экспериментальной» стороне Вашего музыкального творчества. Вы нередко вводите в ткань своих композиций вербальные ряды (например, в сочинениях «Asiopo», «Sounds from the Yellow Planet»), какие задачи при этом Вы ставите?*

– В каждом произведении есть свои задачи. Конечно, в Вами указанных и некоторых других композициях вербальный ряд (разговор, выкрики, шепот, пение, вздох) помогает достигнуть того или иного эмоционального «ряда»/эмоциональной визии, выстроить сюжетную линию, вести слушателя в нужном композитору направлении.

– *Какие специфические находки (возможно, элементы перформанса, нетрадиционные исполнительские приемы, дополнительные аксессуары) Вы применяете в своем камерно-инструментальном творчестве?*

– Дополнительные аксессуары не использую – это уже все было в 60–80-х годах прошлого столетия. Вербальные моменты есть, о которых мы говорили раньше, а вот аксессуары, на мой взгляд – это лишнее. Содержание музыки и ее наполненность мне более интересна, чем внешняя форма.

– *Используете ли Вы в своих произведениях современные технологии, связанные с электронной музыкой, мультимедийными и т.д. эффектами?*

– К произведениям «West–East», «Asiopo», которые исполнялись на фестивале в Дрездене, был создан мультимедийный ряд. Электронную музыку я не использую, т.к. мне значительно интереснее работать с живым звуком.

– *Какое место занимает в Вашем камерно-инструментальном творчестве процесс коммуникации с исполнительскими коллективами? Назовите, пожалуйста, наиболее ярких, по Вашему мнению, интерпретаторов Вашей камерно-инструментальной музыки?*

– Общение с исполнителями – это всегда хорошо. Я всегда открыта к новым интерпретациям, например, мои кларнетовые произведения исполнялись очень много раз и во многих странах, причем разные исполнители играли по-своему и все варианты мне нравятся :) Кого-то отдельно, честно говоря, мне выделить сложно.

– *Светлана Анатольевна, как на современном этапе осуществляется процесс публикации Ваших произведений, насколько он интенсивен?*

– На данный момент достаточно много камерных произведений изданы голландским издательством *Donemus* (около 10 камерных произведений).

– *Входят ли Ваши камерно-инструментальные произведения в музыкально-педагогическую практику?*

– Знаю, что в Краковской и Амстердамской консерваториях некоторые мои камерно-инструментальные пьесы (не могу вспомнить точно какие именно) отобрали для изучения студентами в классе камерного ансамбля. Может еще где-то играют студенты мои сочинения, но я это специально не отслеживала ☺)

– *Расскажите, пожалуйста, об основных направлениях работы организации Talent-aid International, где Вы являетесь художественным директором.*

– Фактически с прошлого года я уже этим не занимаюсь, так как нет времени, да и организация, к большому сожалению, сейчас приостановила свою работу... так что, наверное, нет смысла сейчас об этом говорить...

– *Совпадают ли мысли рецензентов (музыкальных критиков, музыковедов) с Вашей собственной трактовкой авторского стиля, тех или иных вопросов анализа Ваших произведений?*

– Если честно, специально рецензии не отслеживаю, как правило, оцениваю их положительно ☺

## Интервью с Майденберг-Тодоровой К. И. 03.05.2014 г.

– *Какие стилевые направления, отражаются в Вашем творчестве?*

– Предпочитаю использовать все существующие творческие наработки – от гармонической вертикали до конкретной музыки, в зависимости от художественно-смысловой задачи.

– *Относите ли Вы себя к постмодернистам, если да, то каким конкретно его течениям Вы отдаете предпочтение?*

– Не отношу, по конкретной идейно-творческой позиции, считаю себя вполне традиционалистским композитором, но не отвергаю все новые течения, стараюсь им следовать. Пока еще говорить об окончательно сложившейся творческой позиции слишком рано – я начинаю новый творческий период, самостоятельное плавание.

– *Каковы основные жанровые приоритеты Вашего творчества?*

– Камерная музыка и именно музыка для камерно-инструментальных ансамблей занимает основное место

– *Согласны ли Вы с тезисом о том, что в музыкальном искусстве на современном этапе доминирует тенденция «камернизации» композиторского мышления?*

– Абсолютно.

– *Какова специфика Вашего камерно-инструментального творчества?*

– Думаю, что театрализованность.

– *Каковы основные импульсы Вы испытываете к созданию камерно-инструментальных произведений?*

– Не разделяю импульсы, распространяющиеся на камерную музыку и на оркестровую, хоровую и прочую. Эти импульсы общие.

– *Используете ли Вы в камерно-инструментальных произведениях современные технологии, связанные с мультимедийными эффектами?*

– Пока что не использовала.

– *Какое место играют в Вашем камерно-инструментальном творчестве контакты и совместная работа с ансамблевыми коллективами?*

– Часто становятся причиной написания того или иного произведения. Регулярно сотрудничаю с Одесским коллективом «Senza Sforzando» и киевским «Nostris Temporis».

– *Назовите, пожалуйста, наиболее ярких, по Вашему мнению, интерпретаторов Вашей музыки?*

– Золтан Алмаши, «Nostris Temporis» (Украина), «Le Balkon» (Франция).

– *Насколько интенсивно Ваши камерно-инструментальные произведения входят в исполнительскую практику?*

– Пока в рамках концертно-фестивального движения Украины.

– *Какие пути популяризации Вашего камерно-инструментального творчества Вы видите?*

– Фестивальное движение, студенческо-педагогический репертуар.

– *Какую роль оказывает в этом процессе опыт международного общения (работа, обучение, стажировки, зарубежные фестивали, конкурсы, контакты с иностранными коллегами)?*

– Расширение границ композиторского мышления, кругозора, обмен опытом, общение, новые знакомства и контакты – прежде всего это толчок к саморазвитию.

– *Каким образом на современном этапе осуществляется процесс публикации Ваших произведений?*

– Есть публикации, но не камерных произведений. Это хоровые и фортепианные пьесы для детей.

– *Каковы Ваши пожелания в вопросе использования Ваших камерно-инструментальных произведений в классе камерного ансамбля?*

– Не бояться их изучать. К сожалению, состав моих камерных произведений неоднороден и нетипичен для учебного репертуара, а потому они не исполнялись студентами на данный момент. Однако были несостоявшиеся попытки исполнения «Триптиха».

– *Совпадают ли мысли рецензентов с авторской трактовкой вопросов собственного эстетико-стилевого базиса, идейно-образного содержания Ваших камерно-инструментальных произведений?*

– В целом пока совпадали. Иногда даже наталкивают на интересные мысли, о которых я не думала, но с которыми соглашаюсь.



Наукове видання

**Кравченко Анастасія Ігорівна**

**КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИМІРИ  
КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ОДЕСИ  
(КІНЕЦЬ ХХ – ПОЧАТОК ХХІ СТОЛІТЬ)**

Монографія

*Художній твір на обкладинці:*

***Ольга Котова: «Дует “Віолончелліссімо”»***

*(написано під враженням концерту Ольги Веселіної, Вадима Ларчікова  
(Дует «Віолончелліссімо») та Ольги Єфремової (орган),  
Велика зала ОНМА ім. А. В. Нежданової, Одеса, 2004 р.).*

Друкується в авторській редакції

Комп'ютерна верстка С. І. Супруненко

Підп. до друку 07.09.2015. Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Папір др. апарат.

Друк офсетний. Умовн. друк. арк. 12,55.

Облік.-вид. арк. 13,57. Зам. 201. Наклад 100 прим.

---

Видавець і виготовлювач

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9.

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи

ДК № 3953 від 12.01.2011.

**ISBN 966452191-4**



**9 789664 521915**