

Висновки. Перспективи театрів малих форм в умовах соціокультурних реалій сьогодення багато в чому залежать від правильно обраної спрямованості репертуарної політики, здатності адаптуватись до змін та затребуваності у різних верств населення. Керівники театрів малих форм української традиції повинні бути гнучкими та враховувати запити сучасного глядача, зберігаючи при цьому свою культурну ідентичність та традиції.

Список використаної літератури та джерел

1. Веселовська, Г. І., 2010. Український музичний театр «малих форм» першої половини ХХ століття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 89, сс.110–125.
2. Войтович, В. М., 2002. *Українська міфологія*. Київ: Либідь.
3. Воропай, О. І., 1958. *Звичай нашого народу: етнографічний нарис*. У 2 т. Т. 1. Мюнхен: Українське видавництво.
4. Гунчик, І. В., 2005. *Український okazіонально-обрядовий фольклор: структурно-функціональний аспект*: Автореф. дис. канд. філол. наук. Львівський національний університет імені Івана Франка.
5. Ігнатенко, І. В., 2016. *Етнологія для народу. Свята, традиції, звичаї, обряди, прикмети, вірування українців*. Харків: Клуб сімейного дозвілля.
6. Поріцька, О. А., 1998. *Українська народна демонологія у загальнослов'янському контексті (19– поч. 20 ст.)*. Автореф. дис. канд. іст. наук.
7. Співаковський, О. В., 2020. Українські постановки малих музично-театральних форм доби 2000-х років. *Українське музикознавство*, 46, сс.75–85.
8. Тиховська, О. М., 2015. Персоніфікація архетипу тіні у міфологічному світогляді українців. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*, 20, сс.130–135.
9. Голошніак, Н. А., 1991. *Українська камерна опера (до проблеми еволюції жанру)*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського.
10. Мальовій, 2023. *Український бестіарій*. Київ: Мальопус.
11. Чечель, Н. П., 2005. *Дискурс стилю в ретроспективі української видовищної і драматичної культури*. Автореф. дис. д-ра філософ. наук. Київський національний університет імені Тараса Шевченка.

ОЛЕНА МАРКОВА

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4711-9538>

доктор мистецтвознавства, професор,
заслужений працівник культури України,
завідувачка кафедри теоретичної та прикладної культурології
Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової
(Одеса, Україна)

©Маркова О., 2024.

ХОРОВІ ТА КОМПОЗИТОРСЬКІ ПЕРЕХРЕСТЯ

КИЇВСЬКОЇ ТА ОДЕСЬКОЇ МУЗИЧНО-ТВОРЧИХ ШКІЛ

Київська музична академія – імені П.І. Чайковського, Одеська музична академія – імені А.В. Нежданової. Обидві відзначені іменами, які Україні

зобов'язані витоками натхнення, суттєвим значенням їх місцеперебування у творчості та виявленням смислів творчої спадщини. І для Чайковського, і для Нежданової Україна визначила не тільки суттєву сторону географічного перебування і призначення родинних зв'язків, але й певний ідеологічний чинник, що спрямував сукупну спадщину обох названих майстрів.

Таким спільним показником виступає зверненість до православ'я саме могилянської вченої традиції, що заохочувало єднання для П. Чайковського з прогаліканськими установами його сім'ї по матері (що знайшло відображення у темах опер – усі за російськими й українськими сюжетами, але дві («Орлеанська діва», «Іоланта») за французькими, одна («Ундіна») за твором німецького, французького походження композитора Фр. де ля Мотт Фуке. Нагадуємо про французьку галіканську основу реформаторських установлень Петра Могили (про це – у магістерській А.Кантемирової-Соловей), що є недооціненим у прийнятих характеристиках цього величного керівника духовно-державного статусу України.

Церковно-православний саме київського зразка ґрунт освіти А. Нежданової, що вийшла з учительського сільського середовища, доказів спеціальних не потребує за самоочевидністю біографічних фактів. Найкраще свідоцтво того церковно-українського походження та атрибуції – спів, фактично безвіратного наповнення, за церковними заставами, порівняний хіба що з голосом Н. Матвієнко, народно-церковний смисл якого також не потребує аргументації за наочністю представництва в тому співі православних українських традицій.

Той церковно-український «заряд» співу А. Нежданової зумовив переважання в її репертуарі ролей «жінок-дівчат» типу Снігуроньки (хіба що не краща в її поданні) із однойменної опери М. Римського-Корсакова, новгородське походження якого явно просунуло його на контактність і з українським (опери «Ніч перед Різдвом», «Майська ніч» за повістями М. Гоголя), і з польським («Пан Воевода», присвячена пам'яті Шопена) національними надбаннями. Крім того, численними є партії у Нежданової із французької ліричної опери (за творами Л. Деліба, А. Тома), італійськими проекціями останньої («Богема», «Мадам

Баттерфляй» Дж. Пуччіні), в яких процерковна мораль вивела у перший ряд сприйняття сумирну і дитячо-грайливу вдачу, відсторонюючи силово-вольові промаскулінні характери героїнь романтичної та реалістичної опер.

Виконувані Неждановою ролі не потребували почуттєво-пристрасного наповнення. Українсько-російський сплав склав історичну відзнаку Одеси – саме в Одесі жив і працював український і російський композитор П. Сокальський, якого неспроста назвала «попередником М. Лисенка» С. Мірошніченко [с. 18].

Широта залучання українського фольклору в музиці Чайковського є відомою, звертаємо увагу тільки на один яскравий факт: композиція «Думка» для фортепіано. Цей жанр непоказовий для східноєвропейського фольклорного вжитку, але поширений в Україні та у західних слов'ян – чехів і поляків. Не забуваємо, що західні слов'яни хрещені були у православ'ї (чехи св. Мефодієм у IX столітті, поляки за часів першого князя Мєшка Пяста у X ст., на 30 років раніше Київської Русі). Це зближувало культурні установа українства і західного слов'янства із православними засадами Галліканства Франції (що історично підкріплене щільними контактами королівського двору Польщі, Запорозької Січі, гуситського лицарства з королівськими колами Франції, свідомство останнього – Реймське Євангеліє). П.І. Чайковський явно ці історично-віросповідальні пересічення тонко усвідомлював, виходячи з біографії його сім'ї, сім'ї Давидових, чоловіка сестри Петра Ілліча, у яких в маєтку під Києвом, а особливо на дачі в Одесі, він часто бував і там створював свої знамениті твори.

Не прийнято було акцентувати зв'язки П.І. Чайковського через Давидових із українсько-польськими родами Одеси, зокрема, то клан Пшебишевських, потомки яких і сьогодні мешкають у Південній Пальмірі, зберегли свій склеп на Другому міському кладовищі із католицькими похованнями. Через Пшебишевських прослідковується спорідненість із Корвін-Шимановськими, зокрема, на рівні троюрідного братерства – із К. Шимановським. Саме ця спорідненість зумовила перебування К. Шимановського і його двоюрідного брата Я. Івашкевича, видатного польського письменника і поета, на дачі Давидова у місяці написання єдиної у своєму роді опери «Король Рогер» (1918 рік, складена «під шум Чорного

моря» [с. 91]. Глибинність українсько-польських коренів П.І. Чайковського ще потребує допрацювань, як і уявлення про українство у О.О. Потебні як переплетіння (через полян і куявів) давньоруського і польського етносів.

Першими ректорами обох вишів, Києва й Одеси були видатні особистості – Володимир В'ячеславович (Вацлавович) Пухальський і Вітольд Йосипович Малішевський, обидва із польськими-українськими коренями. З них перший представляв блискучого піаніста-виконавця, благословенного самим С. Монюшко на творчу путь, і талановитого композитора, тоді як другий, В. Малішевський, визначився як диригент міжнародного розмаху ще з 1900-х років, тоді як сяйво слави до нього прийшло через композиторське та організаційно-адміністративне визнання у ті ж 1900-ті роки. І якщо за кривною відзнакою Пухальський виділений польсько-білоруським, литовсько-польським походженням, при тому що всім своїм життям і творчістю ствердився в українстві, то Малішевський, народжений в Україні (у Могильові, дитинство – у Житомирі), виріс, сформувався як особистість в Україні, вчився в Росії, отримав визнання і службове зростання в Україні, в Одесі.

Батько Малішевського – поляк-шляхтич, що зробив кар'єру банківського службовця в Житомирі, укорінився в Україні, дав блискучу освіту двом своїм синам. Старший син, Вітольд Малішевський, закінчивши консерваторію та університет (математичне відділення), Воєнно-хірургічну академію (як втілення новітніх наукових методологій), з 1890-х років публікувався від Беляєвського товариства, був прийнятий як перспективний композитор, після одруження на представниці музично-хормейстерських кіл Одеси (Наталії Макаревич) у 1901 році, отримує ряд престижних премій за свої твори і стає директором музичного училища (1908), згодом ректором щойно відкритої консерваторії (1913).

Так що через сім'ю дружини, коханої ним представниці аристократичних кіл Одеси, Малішевський увійшов у контакт із хорових діл майстрами, що дало можливість запросити на хорове відділення «церковника» Константина Пігрова. Однак революційна влада 1918-1920-го років налаштувалася нищівно щодо консерваторії третього міста імперії. Малішевського зняли з поста ректора, вбили

«випадково», прямо на вулиці його заступника, прекрасного музиканта-кларнетиста Фіделя, у паралель до цього закладу відкрили Народну консерваторію, а першу перейменували у Музично-драматичний інститут імені Л. Бетховена. Малішевський, рятуючи сім'ю (російськомовну), переїжджає до Польщі у 1921 році та тут працює 18 останніх років до 1939.

Малішевський з його симфонічним багажем став затребуваним у Польщі, в якій симфонізм тільки встановлювався («Литовська рапсодія» М. Карловича, загиблого у 1909 році, складала майже одиничне звернення до оркестрового жанру – хіба ще юнацькі Перша та Друга симфонії К. Шимановського, тоді як Третя, вокальна симфонія на вірші Румі, складена в Одесі та тут знайшла визнання у 1911 році). Однак Шимановський у Польщі опинився також на початку 1920-х, так що повнота зрілого симфонічного надбання Малішевського стала «подарунком долі» для польських музичних кіл – і Малішевський включився у ствердження свого інструментального здобутку у концертному житті Польщі.

Не забуваємо, що Польща 1920-х – то Польща Пілсудського, з офіційно піднятим на щит ягеллонством, тобто слов'янського об'єднання перед лицем тевтонсько-германського наступу в Першій світовій. Польща прийняла значний обсяг білоеміграції, зокрема через входження в її ряди армії гетьмана Скоропадського, що представляв Україну, але не відмежовувався від денікінівців та інших антирадянськи налаштованих росіян. У Польщі Пілсудського Малішевський написав опери-балети на казкові сюжети, а також єдину у своєму роді «Куявську фантазію» для фортепіано і оркестру (з авторським перекладенням для двох фортепіано). Про цей твір будуть доповідати наші колеги, піаністи з Одеси Дарія Андросова і Ольга Рижова, у репертуарі яких з 2007 року є цей твір, виконання якого незмінно приносить успіх у публіки для тих виконавиць.

Одеса уславилася від початків своєї музичної налаштованості вагомістю в ній салонних зібрань, що зумовило вихід тут на світовий рівень та визнання багатьох представників модерну-авангарду (від Михайла Врубеля, згодом киянина, а потім вже розгортання у столиці на Сході, – до Василя Кандинського, який саме з Одеси вийшов на Відень і контакт з головою Нововіденців Арнольдом

Шенбергом, і в Одесі вперше в Росії були надруковані твори А. Шенберга через салон братів Іздебських).

Та салонна основа культури Одеси споріднювала її із салонністю музичного мистецького життя України у цілому – це салонна польсько-українська, з базуванням у Києві та Львові, творчість Мішеля Завадського, це салонний вихід з Харкова блискучого піанізму Миколи Лисенка, це салонний же принцип мистецтва М. Косенка, Б. Лятошинського у Житомирі, Володимира Пухальського у Києві – у його контактах із педагогом-піаністкою з Одеси номер один Марією Рибицькою (випускницею Пухальського по Київському училищу та А. Єсипової по консерваторії у Північній Пальмірі). Саме салонній культурі зобов'язаний своїм становленням О. Скрыбін, мистецтво якого стало знаковим для Одеси та України у цілому.

Салонний тип піанізму утримував чітко Львів, де ректорство учня Ф. Шопена Кароля Мікулі з його додержанням застав «легкого» салонного піанізму, що надало колориту стильовій манері фортепіанних композицій Василя Барвінського, уродженого в Тернополі. Єдиний у своєму роді універсалізм Олександра Козаренка також став у піаністичній складовій його музикантського дару (ще й композитора, музикознавця) продовженням салонної культури гри і мислення. І вихідними показниками творчості салонність визначила творчий почерк Мирослава Скорика, уславлену «Мелодію» якого зробила всеприйнятною саме салонна манера виконання цієї «пісні-арії без слів».

Саме через артистичні кола-зібрання, що замінили в радянській Україні ідеологічно неприйнятний за його аристократизм салонний вжиток, формували «нову фольклорну хвилю», пробартіківський «неофольклоризм», в яку блискуче вписався київський спадкоємець салонного мистецького надбання львівської школи Адама Солтиса – Мирослав Михайлович Скорик. Його творчий внесок в українську музику є монументальним і значущим, таким, який надихнув національним служінням його безпосередніх вихованців-композиторів, а також потужну армію виконавського загалу України. Особлива роль Мирослава Скорика – у поєднанні інструментальних надбань України ХХ століття із традицією

вокальності, що була відтісненою «інструментальним наступом» школи Лятошинського, але через монументальний Мойсеївський образ Скорика знов засвітилася хорова слава України.

Духовний стрижень хорової творчості, з якою асоціюється історично діяльність Олега Семеновича Тимошенка, має пряму аналогію в одеській хоровій школі К. Пігрова, «церковників», за фаховим сленгом музикантів-спеціалістів. У ряду ректорів Одеської консерваторії певну пам'ять по собі залишив представник хорового класу – Василій Іванович Шип, син якого, Сергій Васильович, не успадкував професію та організаційні здібності батька, хоча і виріс у помітного музикознавця, доктора наук, якого привітає Київська музична академія. І якщо Олег Семенович Тимошенко не передав сину своєї професії, то любов до музикантської діяльності та здібності до адміністративної роботи, безумовно, стали надбанням Максима Олеговича Тимошенка. І представники найрізноманітніших музичних кваліфікацій усвідомили його підтримку і заохочення в руслі сукупних діл вокалістів-хоровиків та інструменталістів різних рангів.

Таким чином, династична спадкоємність відбулася і складає фундамент подальшого стрімкого розвитку музичного закладу – на шляху до наступного щаблю організаційно-творчого сходження в бутті Національної музичної академії України імені Петра Ілліча Чайковського.

АННА ЛЕВЧЕНКО

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5046-3087>

аспірантка кафедри теорії музики

*Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського,
(Харків, Україна)*

©Левченко А., 2024.

РОЛЬ ПОЛІФОНІЇ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ХАРКОВА ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Харківська композиторська школа, за більше ніж 100 років свого існування, завжди знаходилася у руслі нових музичних тенденцій. Одним із таких проявів стала поліфонічна традиція як фундамент для новаторських