

Шевченко Лілія Михайлівна  
кандидат педагогічних наук,  
доцент Одеської національної музичної академії  
ім. А.В. Нежданової  
<https://orcid.org/0000-0001-8602-9573>  
lilia.my.forte@gmail.com

## ОДЕСЬКА ФОРТЕПІАННА ШКОЛА В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ – ХХІ СТОЛІТЬ

**Метою** роботи є акцентуація вписаності фортепіанної стилістики піаністів Одеси в музику України, з урахуванням показних відмітних рис культурної типології міста за його роллю в культурному розкладі країни. **Методологічною** основою дослідження виступає інтонаційний музикознавчий підхід школи Б. Асаф'єва [2] в Україні [1; 4], зміст якого визначається лінгвізованим ракурсом трактування музичних значенностей, у тому числі це аналітично-структурний та стильово-порівняльний методи з вираженими герменевтично-інтерпретаційними тяжиннями, що склали предмет спеціальної розробки в концепції Б. Яворського [4]. **Наукова новизна** дослідження визначається опорою на оригінальну теоретичну ідею специфіки культурного Півдня у розкладі українського мистецтва, а також тим, що вперше у вказаному ракурсі аналізуються твори ряду одеських авторів, у тому числі В. Малішевського, К. Корчмарьова, К. Данькевича тощо. **Висновки.** Багатство аристократичної культури Одеси і визнаність її артистичних салонів склали ґрунт піаністичного модерна, який зумовив визнання, випереджаюче європейський і світовий успіх, таких митців як О. Скрябін, композитор і піаніст, а також композитор К. Шимановський. І ця лінія фортепіанного модерну об'єктивно живилася шопеністсько-моцартианським витокком, складаючи стильово-світоглядальну альтернативу академічному мистецтву спадкоємців фортепіанного бетховеніанства. Обидві лінії піаністичного самоствердження Одеси зобов'язані довірі до «вітру змін», які проявлялися театральньо-академічно в дотримуваних академічного рівняння на Бетховена і в проявах захоплення антиакадемічним мистецтвом спадкоємців салонного стилю Скрябіна. Відповідні педагогічні і виконавські вибори композицій названих величких представників новаційного мислення у ХІХ і ХХ сторіччях, Бетховена і Скрябіна, продиктували сторінки аналізів творів названих авторів, наявність композицій яких в піаністичному репертуарі склала ознаку належності до високих традицій мистецтва Південної Пальміри.

**Ключові слова:** одеська фортепіанна школа; регіональна культура; регіональний стильовий зріз в національному мистецтві; українське мистецтво; стиль в музиці.

*Шевченко Лілія Михайлівна, кандидат педагогічних наук, доцент Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової*

### Одесская фортепианная школа в украинском искусстве ХХ – ХХІ столетий

**Целью** работы есть акцентуация вписанности фортепианной стилистики пианистов Одессы в музыку Украины, с учетом показательных отличительных черт культурной типологии города по его роли в культурной диспозиции страны. **Методологической** основой исследования выступает интонационный музыковедческий подход школы Б. Асаф'єва [2] в Украине [1, 4], содержание которого определяется лингвизованным ракурсом трактовки музыкальных значенностей, в том числе это аналитически-структурный и стилистически-сравнительный методы с выраженными герменевтически-интерпретационными тяготениями, что составили предмет специальной разработки в концепции Б. Яворского [4]. **Научная новизна** исследования определяется опорой на оригинальную теоретическую идею специфичности культурного Юга в раскладе украинского искусства, а также тем, что впервые в указанном ракурсе анализируются произведения ряда одесских авторов, в том числе В. Малишевского, К. Корчмарева, К. Данькевича и т.п. **Выводы.** Багатство аристократическої культури Одеси і признаність її артистических салонів склали ґрунт піаністического модерна, котрий обусловил признаніє, опережающее європейський і мировий успіх, таких художників як А. Скрябін, композитор і піаніст, а також композитор К. Шимановський. І эта лінія фортепіанного модерна об'єктивно питалась шопеновско-моцартианским истоком, составляя стилево-мировоззренческую альтернативу академіческому искусству наследников фортепіанного бетховеніанства. Обе лінії піаністического самоутвердження Одессы обяваны доверію к «ветру перемен», которые проявлялись театральньо-академічески в выдерживании академіческого равнения на Бетховена и в проявлениях увлечения антиакадеміческим искусством наследников салонного стилиа Скрябина. Соответствующие педагогические и исполнительские выборы композиций названных величественных представителей новационного мышления в ХІХ и ХХ веках, Бетховена и Скрябина, продиктовали страницы анализов произведений названных авторов, наличие композиций которых в пианістическом репертуаре составило признак принадлежности к высоким традициям искусства Южной Пальмиры.

**Ключевые слова:** одесская фортепианная школа; региональная культура; региональный стилевой срез в национальном искусстве; украинское искусство; стиль в музыке.

*Shevchenko Lilia, candidate of the pedagogical sciences, assistant professor Odessa national music academy of the name A.V. Nezhdanova*

### Odessa piano school in Ukrainian art ХХ – ХХІ century

**The Purpose of the research** is accentuation of particularities relationship and differences to piano style in Odessa in music of the Ukraine, with provision for significant discriminating devil of the cultural typology of the city on his dug in cultural disposition of the country. **The methodological** basis of the research is the intonational musicological approach of the school of B. Asafiev [2] in Ukraine [1, 4], the content of which is determined by the linguistic interpretation of musical meanings, including the analytical-structural and stylistic-comparative methods with pronounced hermeneutical-interpretative weights constituted the subject of special development in the concept of B. Yavorsky [4]. **Scien-**

**tific novelty** of the study is defined by handhold to original theoretical idea of specifics of the cultural South in apportionment of ukrainian art, as well as that that for the first time in specified forshortening are analysed making the row authors in Odessa, including V.Malyszewski, K.Korchmarev, K.Dankevich etc. **Conclusions.** The Wealth of the aristocratic culture of the Odessa and recognition her artistic salon have formed ground an piano modernist style, which has conditioned the confession, overtaking european and world success, such artist as A.Skryabin, composer and pianist, as well as composer K.Szymanowski. And this line in piano modernist style objective ate Chopin-Mozart headwaters, forming style-conceptionto alternative of academic art to legal successor piano Beethoven style. Both lines of piano self-confirmation of Odessa are obliged confidence to "winds of the change", which came to light in observance of the academic alignment on Beethoven and in manifestations of the fascination antiacademic art legal successor salon style of Skryabin. Corresponding to pedagogical and performance election composition named majestic representatives in innovatory thinkings in XIX and XX century, Beethoven and Skryabin, have dictated the pages an analysis making the named authors, presence composition which in piano repertoire has formed the sign an accesories to high tradition art South Palmire.

**Keywords:** Odessa piano school; regional culture; regional style cut in national art; ukrainian art; style in music.

Одеська фортепіанна школа як регіональне надбання українського мистецтва ХХ – ХХІ століть. Актуальність заявленої теми дослідження визначена вагомістю мистецького внеску музичної Одеси у світову скарбницю світової культури, що заохочує дослідження її мистецьких представників з позицій стильових переваг сьогодення. Такого роду творчий підхід закладений сучасним соціальним розкладом культурних надбань, серед яких регіональний принцип культурного вираження, у тому числі в мистецтві, складає органічне виявлення національних здобутків. Відповідно, в публікаціях щодо одеського піанізму, як це зафіксоване в працях Е. Дагілайської, О. Камінської-Маркової [3], Д. Андросової [1], Ю. Руснак ін., вказаний ракурс фортепіанної регіоніки не виділений.

Метою цієї роботи є акцентуація регіонально-культурно автономізованої фортепіанної стилістики піаністів Одеси, з урахуванням показних відмітних рис культурної типології міста за його місцем в культурному розкладі України.

Виклад основного матеріалу. Одеська фортепіанна школа концентрує показники Півдня країни; почесне найменування Одеси Південна Пальміра емблематизує своєрідність її положення в культурному просторі України. Започаткована В. Сапельніковим, протеже Ант. Рубінштейна, формування якого склалося поза діяльності Музичного училища і Одеської консерваторії, вона своїм витоком зобов'язана, як вже відмічалось вище, діяльності представників ІРМТ (рос.ІРМО) в особах викладачів і професорів (спочатку Музичного училища, а згодом Консерваторії), а саме: Д. Климова, М. Дронсейко-Миронович, М. Бібер, ін. А з 1920-х років провідне місце посіли випускниці Петербурзької консерваторії з класів Т. Лешетицького та А. Єсипової – Б. Рейнвальд, М. Старкова і М. Рибицька.

В цілому всі вони представляли академічну лінію «оркестрального» піанізму, хоча М.Рибицька і за статурою, і вимовлюваними нею позиціями наближалася до символістського модерну. Її незмінне виконавське кредо сформулювала її безпосередня вихованка – В.Кузікова: «краще недобрати, ніж перебрати» [7, 55], тим самим спеціально «звужуючи» емоційно-динамічний обсяг виконання в заповітах салонного мистецтва. І хоч найзнаменитішим учнем Рибицької став К. Данькевич, велетень і надзвичайно бурхливо-емоційний в бутті, за фортепіано він завжди демонстрував м'якість і стриманість вираження, - і за ці риси фортепіанного виконавства хочеться назвати піаніста К. Данькевича «українським Дж. Огдоном».

Вказані риси контактності з символістським модерном у Рибицької (творчо-дружні стосунки з Л.Ревуцьким та ін.[7, 56] підкреслені свідоцтвом Б. Яворського, шанувальника О. Скрябіна, піаніста і теоретика, що обґрунтував засади гармонії автора «Поєми екстазу»: в Одесі працює (йдеться про 1920-ті роки) прекрасна піаністка М. Рибицька [4, 47]. Відповідні контакти з модерністичними принципами виконавського мислення знаходимо у Б. Рейнвальд; вона в особі свого найкращого вихованця Е. Гігельса втілила закономірності «легкої» гри, які об'єктивно народжувані салонним мистецтвом і які без термінологічних наголошень вказаного стильового зрізу практично-творчо реалізовувалися у вражаючому «перле» її видатного вихованця. Знаменитий учень М. Старкової Я. Зак демонстрував також певний нахил до символізму-імпресіонізму, оскільки явно виділяв у репертуарі схильність до музики М. Равеля, при тому що в офіційних мистецьких колах до цього французького композитора було величезним стримане відношення.

Вказані тяжиння до символістської піаністичної палітри французької школи в Одесі виявлялися тим більш послідовно, що тут працювала Н. Чегодаєва, учениця О. Скрябіна, а музика останнього мала особливо чужине визнання в Одесі, про що мова йшла вище. І саме для «Южного Одесского вестника» назначені були вимовлювання великого композитора про «подолання драматизму й трагізму» як провідної творчої ідеї останніх років життя і творчості [9] – адже (і про це говорилося вище) Одеса в особі Одеської Публіки прийняла безумовно салонний стиль Скрябіна у філармонічному викладенні, тим самим спрямувавши подальший шлях у світовому визнанні через столицю Франції, бар'ківщину салонного творчого мислення. Як вже відзначалося вище, символістсько-імпресіоністичні засади мислення ствердив у консерваторських колах В. Ребіков – і пам'ять про це проявилася у роки війни, коли в окупованій Одесі новорічною виставою стала «Ялинка» Ребікова, що органічно й оригінально сумістила концепцію його «психодрам» і масштаб дитячої опери.

Із сказаного ясно, що попри офіційної підтримки у Радянському Союзі бетховеніансько-літтанської театралізованої «рояльності» (Одеська консерваторія у 1920-ті – Одеський музично-драматичний інститут імені Л. Бетховена), в Одесі досить послідовно проводилася лінія на збереження фортепіанного скрябінівського аристократизму, що дозволило у 2000-і роки засновникам Конкурсу імені Гілельса і, перш за все, голові організаційного комітету Конкурсу О.В. Соколу заявити емблематичною стильовою ознакою «діамантовою» гру. Вказаний камерно-салонний вимір піаністичної стилістики знаходимо у фортепіанних же виходах фестивалю «Два дні і дві ночі Нової музики», де натхнений А. Шенбергом салонний «відсторонений ліризм» займає почесне місце у виконавських внесках митців.

Свідомо актуальності для музичного життя міста пересічень скрябінівської салонності й інерції оркестральних замахів піаністики Ф. Ліста-Ант.Рубінштейна є скромна п'єса одеського композитора з першого випуску В.Малішевського 1917 року «Казка» К. Корчмарьова, яка зайняла виключно почесне місце у фортепіанному репертуарі Одеси. За матеріалами, зібраними професором Ю. Некрасовим [7, 43-45], який сам був неперевершеним виконавцем цієї композиції (яка не видавалася, але переписувалася і в таких «живих списках» переходила у 1920-ті – 1930-ті від митця до митця), з вікон консерваторії лунала та «Казка» у вигляді певного еталону піаністичної довершеності й натхнення.

Нагадуємо, що автор, Кліментій Корчмарьов, дворянин з Єкатиринославлі (пізніше Дніпропетровськ, зараз Дніпро), був у 1920-ті шанувальником футуристів, переслідування яких після 1923 р.змусили його срочно виїхати з Одеси аж у Туркменістан, там приймати участь у заснуванні туркменської композиторської школи, згодом приїхати до Москви і там закінчити свій творчий шлях, відзначений фахівськими нагородами.

«Казка» Корчмарьова являла собою за фактурою дещо гармонічно «спрощений» скрябінізм, але із збереженням саме скрябінівської «рваної» фактури із «стрибковими» пасажами, що само собою визивало потребу грати «на другій клавіатурі», тобто на високій кисті й темпово стрімким поданням музичних образів-подій.

В основу п'єси покладено, за справедливим спостереженням професора О. Маркової, особливого роду казкове «незвідкілля» вирішення *фактурного осередку*, що, за В. Холоповою [8], нерідко приймає на себе тематичну функцію, особливо у музиці ХХ століття: йдеться про ритмо-фігуру мазурки, але вирішеної у розмірі 4/4 – у паралель до вальсовості П. Чайковського, подаваної ним у найрізноманітніших розмірах. Так відразу заявляється дещо «нетутешнє» у звучанні – й одночасно з чітким «заземленням» у дотичності до прикладної жанрової сфери. Скрябінівський «ген» польотності насичує варіантні подання основної і мелодично малопомітної теми енергією секвентних спрямувань до високих регістрових сягань, стрижневим змістовним показником яких стає символ сходження до Досконалості (принцип *anabasis* у вказаних секвентних підйомах).

Такого роду спрощення скрябінівської екстатки, але із збереженням фактурної стрімкості-легкості у розвитку символічно стислої теми, знаходимо і у Л. Ревуцького, з творчістю якого, через М. Рибицьку в першу чергу, піаністична Одеса мала безпосередній і принциповий зв'язок. Викреслена творча позиція піаністичних виборів серед композиторських пропозицій 1920-х – 1930-х років підкреслювала рівняння на Скрябіна, але з певною традиціоналізацією ламкої експресіоністичності його гармонічної мови.

Викладене дозволяє виділити одеські піаністичні досягнення – у паралель до відповідних тягін у театрі. Це вагнеріанство і модерністські установа Одеської оперної сцени, що визначили присвоєння цьому театру ім'я А. Луначарського, наркома освіти у 1920-ті роки, який був пристрасним шанувальником творчості та культуротворчих ідей Р. Вагнера. І в цьому річищі склалися прем'єри обох опер Е. Кшенека у 1920-ті – «Стрибок через тінь» і «Джоні грає», що наслідували відповідні вистави Відня і Петербургу (тоді Ленінграда). Вагнеріанський «слід» в Одеській опері був настільки ґрунтовним, що названий театр став єдиним в Україні, де була прийнята до постановки і здійснена у виставі опера Б. Лятошинського «Золотий обруч» за І.Франком у 1937 році.

Із сказаного виходить принцип винятковості стильових вподобань Одеси порівняно з Києвом та іншими містами України, відповідно до *регіональних* культурних відмінностей традицій і буття Південної Пальмири. При цьому нагадуємо, що регіоналізм – характерне породження політичного життя світу останнього сторіччя, що утворилося в опозицію тоталітарним системам и в реалізацію демократичних доктрин. В сучасних довідкових виданнях даються наступні пояснення: «Регіоналізм - різні форми соціально-культурної й політичної самоідентифікації територіальних співтовариств, що проявляють себе в ідеях, настроях, спрямованих на збереження самобутності регіону або підвищення його статусу в системі держав і націй. Регіоналізм політичний широко розповсюджений у Європі. На відміну від сепаратизму не ставить метою відділення від країни...» [10]

Наведений опис акцентує соціально-культурний зміст того, що відзначається терміном регіоналізм, справедливо підкреслюючи складність національного життя, що включає поліетнічні утворення й особливий рід їхнього з'єднання в особливих географічних і соціально-політичних умовах. Регіоналізм як явище європейської й світової практики в ХХ в. органічно вписався в контекст позиції «малих країн», що входили або не входили у військово-політичні об'єднання типу НАТО або соціалістичний табір. У ХХІ сторіччі регіоналізм складає певну відмітну рису художнього життя різних

країн світу, у тому числі відзначаючи своєрідність Півдня і Південної Пальміри – Одеси у сукупності творчих стосунків України.

В дисертації Лю Кетін, не так давно захищеної в ОНМА імені А.В. Нежданової, феномен регіоналізму, у тому числі одеського в Україні, дістав серйозне теоретичне навантаження. Дослідниця констатувала: Тільки в Одесі міг скластися феномен П.Сокальського, композитора, що переконано відстоював, як щось ґрунтовне, українське національне достоїнство – і російське, у єдності їх слов'янської складової» [7, 133]. І далі:

«Сказане свідчить регіональну специфіку фігури П. Сокальського на Півдні України, що відмінна від традицій переплетіння скоріше українського й польського... у всеукраїнському охопленні (див.показову фігуру М. Завадського, що фігурує в якості українського й польського композитора ...)» [7, 134]

Історична обумовленість архітектури і культурної генези Одеси наслідуюваністю відносно Петербургу (Південна Пальміра, на відміну від Північної Пальміри другої столиці Імперії) визначила російськомовність вкрай багатонаціонального складу Одеси и особливе положення в ньому українства как принципово неконфліктного показника культурного наповнення міста. В дослідженні В. Миронова виділена феноменальність ряду музично-історичних фігур Одеси [6], у числі яких – К. Данькевич, композитор, піаніст, державний діяч у статусі ректора консерваторії післявоєнної Одеси.

У зв'язку з характерним перетинанням української й російської національних ідей у творчості корифеїв, що представляють Одесу, її культурного світу приводимо спостереження О. Камінської-Маркової:

«Неконфліктне з російським культурним ареалом українство Одеси, що солідаризується із православ'ям росіян, греків, арнаутів, українців, болгар, молдаван та ін. у підтримку рівноваги із множинними іншими конфесіонально-національно вираженими громадами, у тому числі із впливовою єврейською, німецько-польською католицькою, німецькою-лютеранською й т.п. З Одесою зв'язана музична шевченкіана – П. Ніщинського («Вечорниці» до II дії «Назара Стодоля») 1875 р., веристський потенціал шевченківської драми визначений першою російською версією тексту... З Одесою зв'язана й опера «Назар Стодоля», створена К. Данькевичем в 1959 році в Києві. Але киянином Данькевич став тільки в 1953 році й проробив до 1969 р. ледь 16 років, виявившись викинутим з активного творчого життя обставинами особистісного й політико-цивільного порядку (помер в 1984 році) ...» [3, 114].

Блискучим свідченням регіоналізації є історично-етнічно сформована автономія Півдня Італії, що визначило розвиток класики оперного мистецтва (Неаполітанська школа, культура *seria*), а в другій половині XIX сторіччя виявило вкрай впливий художній напрямок веризму, здійснений на основі діалектної літератури. Веризм відзначений багатими аналогіями в національному житті різних країн («чеський веризм» Л. Яначека, діалектний стиль Н. Лескова, П. Бажова, М. Шолохова, музичний веризм С. Рахманінова, нарешті, «література рідних місць» у Китаї, про що розгорнуте представлено в роботі Лю Бінцяна [5]).

Не ідентифікуючи політичний регіоналізм і літературний веризм, указуємо на спорідненість цих проявів у соціально-політичних і художніх установах, змістом яких була увага до «позастолічних» проявів, до того, що внутрішньо відсторонюється від загальнодержавної установки, що нівелює, - у порятунк достойнств «глибинки» і виражається в соціально-моральних проявах позитива національного буття й у перевагах художньо-образного порядку у творчості.

Ґрунтовність веризму для XX століття і Одеси спеціально хтілося б підкреслити: щодо першого, то наскрізний зміст веристського «образу мислення» для вокального виконавства XX сторіччя не потребує особливих пояснень – біографії найвизначніших співаків минулого віку, поряд із спіранням в репертуарі на матеріали творів Дж. Верді, Р. Вагнера та П. Чайковського, базуються на композиціях П. Масканьї, Р. Леонкавалло, Дж. Пуччіні та ін. Для одеських вокалістів були й залишаються у якості репертуарних опірних точок – арії з творів М. Аркаса і К. Данькевича-композитора. Щодо стильових переваг композицій названих авторів – посилаємося на спостереження О. Камінської-Маркової:

«Веристський комплекс склав спеціальну умову успіху українського театру М. Кропивницького – у Москві й у Росії ... Не прем'єра в Україні, але саме в Москві в 1899 українською мовою постановка «Катерини» М. Аркаса склала знаменну подію театрального життя першопрестольної. І, відмітимо, відбулося це на хвилі підкорюючих успіхів постановок «Сільської честі» П. Масканьї й по моделі цієї опери-новели написаного «Алеко» С. Рахманінова у 1890-і.

Шевченкіана Одеси і її веристські складові утворюють особливу сторінку художньої історії нації й ракурси цієї специфіки визначаються неповторним ментальним обличчям названого міста» [3, 113-114]. В концепції викладення «одеського українства» О.Камінською-Марковою подається опис смислу шевченківської опери Данькевича, яка умовами життя митця стала підсумковою по відношенню до творчого шляху високоталановитого музиканта:

«Шевченківська опера Данькевича «Назар Стодоля» сформована психологічними-творчими підвалинами «новоросійського українства» Одеси. Артистичне чуття К. Данькевича підказало йому творчу позицію, що надзвичайно показова для Одеси й одночасно злагоджена із прийнятими художніми нормативами. Мова йде про *веристський* аспект трактування образів і композиторських концепцій, що простежується в його сценічних творах, сумарно визначаних як «романтичних», хоча сама *вторин-*

ність прояву цієї стилістичної якості свідчила про академічно-традиціоналістський ракурс трактування зазначеного напрямку. А безсумнівна талановитість Данькевича визначала здатність чути *свій час* – і в рамках традиціоналізму й офіційного соцреалізму він зумів знайти стилістичні лінії, що надавали неповторний характер свіжості й щирої пафосності його творчим проявам» [3, 114-115].

Нагадуємо, що веристський стильовий комплекс яскраво представляв модерн у кінці XIX - на початку XX ст., згодом увійшов у традиціоналістський комплекс напрямів, залишаючись в числі останніх органічно дотичним до модерністських показників, увібравши примітивістські і символістські-неокласичні риси.

Таким чином, відзначене вище вагнеріанство (аж до сприйняття його відгомину в опері Б.Лятошинського, поставленої вперше в Україні в Одесі у 1937 р.!) Одеської опери, а після Вітчизняної війни веристська репертуарна парадигма і тут, і в оперних класах Одеської консерваторії, визначили регіональні відтінки стильових уподобань міста, що демонструвало вірність промодерністським засадам музичного мислення навіть у найскладніші часи торжества «теорії безконфліктності» і традиціоналістського академізму.

В паралель до вказаних позицій в оперному мистецтві фортепіанні переваги піаністів Одеси виглядали самостійно й органічно, спираючись на специфічно інструментальне тло виявлення чутливості до модерну на базі проскрябінівських ліній піаністично-виконавських рішень. Вказаний напрям фортепіанної творчості підтримав професор Є. Ваулін, що привніс у 1960-ті роки контакт з європейським піаністичним світом і сформував на подальші роки стійке шопеніанство вихованки Одеської консерваторії народної артистки Л. Марцевич, яке органічно в неї сполучилося із творчим служінням фортепіанним композиціям «поміркованого символізму» Л. Ревуцького і послідовного символістського сповідання О. Скрябіна (тут і надалі використані матеріали збірника зі статей викладачів Одеської музичної академії [7]).

Зібрання фортепіанних творів композиторів Одеси, серед яких фігурують композиції У. Молчанова, О. Золотарьова, першого ректора Одеської консерваторії В. Малішевського, його перших випускників М. Вілінського, О. Давиденка, К. Корчмарьова, їх спадкоємців С. Орфєєва, К. Данькевича, Т. Малюкової-Сидоренко, О. Красотова, ін. – це достойне втілення пам'яті про етапи становлення піаністичної літератури в Одесі і переплетіння вищезгадуваних стильових позицій, що живили і надихають сьогоднішній день фортепіанних занять і звершень.

На твори французьких композиторів зверненням був репертуар визначного піаніста Одеси, згодом професора Московської і Брюссельської консерваторій, Є. Могілевського, для якого твори К. Дебюссі склали «стартовий запас» в його піаністичній кар'єрі. Вказані та інші фортепіанні виконавські сили визначили певну легкість входження фестивальної ідеї «Двох днів і двох ночей Нової музики» у вжиток піаністичного академізму, виконавські сили якого значною мірою живилися і живляться вихованцями Одеської національної музичної академії. Тим більш, що головуючою від Одеси в цьому святі мистецтва виступає композитор К. Цепколенко, відзначена неабикою піаністичною обдарованістю, наслідуваною з класу професора Л. Гінзбург, вихованки вищезгаданої М. Старкової.

Пам'ять про емблематичність для Одеси Піаніста з великої літери С. Ріхтера, прихильника творчості «модерніста» С. Прокоф'єва, відзначила програми конкурсу Е. Гілельса, в яких композиції автора «Скіфської сюїти» зайняли почесне місце. Салонний же блиск гри самого Гілельса, іменем якого піаністична Одеса заявила свою присутність у світовому фортепіанному конкурсному обсязі, склав авторитетне втілення провідної ідеї піаністичного мислення XX – XXI століть. В цьому останньому торжествувала ідея *клавірного символізму* (в термінології Д. Андросової [1]), закладена діяльністю О.Скрябіна. А він сконцентрував в своєму фортепіанному мистецтві і в творчості уцілому новаційні установлення, що живлять відкритістю до нових обривів художнього життя і педагогічні підвалини музичного навчання.

Наукова новизна дослідження визначається опорою на оригінальну теоретичну ідею специфіки регіонального ракурсу Півдня у розкладі української культури, а також тим, що вперше у вказаному ракурсі аналізуються твори ряду одеських авторів, у тому числі В. Малішевського, К. Корчмарьова, К. Данькевича тощо.

Висновки. Одеський фортепіанний внесок у мистецькі обрії минулого і минушого віків відзначається рядом ознак. По-перше, регіонально-культурною визначеністю Одеси в успадкуванні мистецько-культурної динаміки як третього міста Імперії, як російськомовної багатонаціональної європеїстськи налаштованої спільноти, відзначеної лідерством російсько-українських контактів на тлі різноманіття релігійних і конфесійних переплетень. По-друге, це історично зумовлена значущість для Одеси веристських стильових і методологічних засад в музичному й, ширше, художньому й інтелектуальному житті міста, доторканого до модерну, який органічно увійшов у творчі підвалини мистецьких переваг міста як центра нового *новаційного проавангардного* пошуку на зорі XX ст. і зберігача тих мислительних і художньо-практичних накопичень в сьогоднішній день. В-третє, виділяються фортепіанна творчість, виконавство і педагогіка Одеси, започатковані новаційними установленнями музичного життя XIX і початку XX століть, в спадкоємності до величких творчих досягнень, здійснених В. Сапельниковим, С. Ріхтером, Е. Гілельсом. Їх постаті персоніфікували оновлюючі принципи мистецтва у відкритості

його до експерименту, перетворень, тобто в достойному втіленні на рівні культурної ідеї сукупних накопичень соціально-організаційного й державно-будівного значення.

Багатство аристократичної культури Одеси і визнаність її артистичних салонів склали ґрунт піаністичного модерна, який зумовив визнання, випереджаюче європейський і світовий успіх, таких митців як О. Скрябін, композитор і піаніст, а також композитор К. Шимановський. І ця лінія фортепіанного модерну об'єктивно живилася шопеністсько-моцартіанським витоком, складаючи стильово-світоглядальну альтернативу академічному мистецтву спадкоємців фортепіанного бетховеніанства.

Обидві лінії піаністичного самоствердження Одеси зобов'язані довірі до «вітру змін», які проявлялися театральньо-академічно в дотримуванні академічного рівняння на Бетховена і демонстрували захоплення антиакадемічним мистецтвом спадкоємців салонного стилю Скрябіна. Відповідні педагогічні і виконавські вибори композицій названих величких представників новаційного мислення у XIX і XX сторіччях, Бетховена і Скрябіна, продиктували сторінки аналізів творів названих авторів, наявність композицій яких в піаністичному репертуарі склала ознаку належності до високих традицій мистецтва Південної Пальміри.

#### **Література**

1. Андросова Д.В. Символизм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград: Музыка, 1971. 379 с.
3. Каминская-Маркова Е.Н. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности. Одесса: Астропринт, 2015. 532 с.
4. Куземина Л. Исполнительская эстетика Б. Яворского. Москва: Композитор, 2000. 111 с.
5. Лю Бинцян. Веризм та його аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю. Автореферат канд.дисертації. Спец. 17.00.03 – муз.мистецт. Одеса, 2006. 16 с.
6. Миронов В. В.Малишевский и Н.Огренич как выдающиеся музыкальные пассионарии Одессы. Проблемы современности: культура, мистецтво, педагогіка. Луганськ, 2008. С. 238-247.
7. Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы. / гл. ред. Н.Огренич, ред-сост. Е. Маркова. Одесса, ОКФА, 1994. 248 с.
8. Холопова В. Музыка как вид искусства. Москва: Научно-творч. центр «Консерватория», 1994. 260 с.
9. Южный музыкальный вестник, 1915, №№ 8-9. – С.3-5 «О Скрябине»
10. Интернет-ресурс URL: Dic.academie.ru / dic.nsf / dic\_new\_philosophy / 647

#### **References**

1. Androscova, D.V. (2014). Symbolism and polyclaviring in piano performance art XX c. Monograph. Astroprint [in Ukrainian].
2. Asafiev, B. (1971). Music form as process. Moscow-Leningrad: Muzyka [in Russian].
3. Kaminskaja-Markova, E.N. (2015). The methodology of musicology and problems music culturology. To fiftieth anniversary of creative activity. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
4. Kuzemina, L. (2000). Performance aesthetics of B. Yavorskij. Moscow: Komposytor [in Russian].
5. Lu Bincjang. (2011). Music-history typologys in art China and Evropy. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
6. Mironov, V. (2008). V.Malishevski and N.Ogrenich as prominent music carriers to passions of Odessa. The Problems to contemporaneity: culture, art, pedagogy. Lugansk, 238-247 [in Ukrainian].
7. Odessa conservatoire: forgotten name, new pages (1994). N. Ogrenich (Ed.), E.Markova (Ed.). Odessa: OKFA [in Ukrainian].
8. Holopova, V. (1994). Music as type art. Moscow: Nauchno-tvorch.centri "Konservatoriya" [in Russian].
9. Iuzhnyi muzykalnyi vestnik (1915). Odessa, 8-9, 3-5 [in Russian].
10. Internet-resource. Retrieved from: Dic. academie.ru / dic.nsf / dic\_new\_philosophy / 647 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 12.07.2018 р.*