

Шевченко Лілія Михайлівна  
кандидат педагогічних наук, доцент  
Одеської національної музичної академії  
ім. А.В.Нежданової  
ORCID: 0000-0001-8602-9573  
[lilia.my.forte@gmail.com](mailto:lilia.my.forte@gmail.com)

## АЛЬТЕРНАТИВИ БЕТХОВЕНІАНСТВА – МОЦАРТІАНСТВА В ПІАНІСТИЧНИХ ПЕРЕВАГАХ ХІХ – ХХ СТОЛІТЬ

**Метою** цього дослідження є прослідкування взаємодії стилевих піаністичних настанов Одеси, скрябінізму й бетховеніанства як специфічного для Південної Пальміри творчого втілення альтернатив моцартіанства – бетховеніанства, які позначили світовий розклад піаністики від ХІХ до ХХІ століття. **Методологічною** основою роботи є культурологічний принцип лінгвізованого музикознавства Б.Асаф'єва і його послідовників в Україні, а також культурологічні засади розуміння традиції й новаційності, як вони формувалися в працях О.Лосева, І.Ляшенка та інших авторів, для яких стильовий компаратив і загальнонауковий аналітичний принцип знаменують базисні позиції наукової розвідки. **Наукова новизна** дослідження визначена теоретичною оригінальністю зіставлень моцартіанство – бетховеніанство у світовій фортепіанній музиці зі стильовою двоєдністю скрябінізм – бетховеніанство, що має під собою історично-соціально й культурно закладену якість мистецького вираження Одеси. Вперше в Україні в заявленому ракурсі подаються матеріали діяльності С.Прокоф'єва, В.Малишевського, В.Ребікова, К.Шимановського та інших визначних представників одеського артистичного світу. **Висновки.** Модерністично-проавангардні тенденції виявлення мистецьких завоювань Одеси на початку ХХ сторіччя складають всеохопну щодо різних видів мистецтва стильову парадигму, яку ми знаходимо від зображальної сфери й кінематографа до музичних виявлень, що формувалися навколо культури салонних зібрань. Новаційні піаністичні напрацювання композиторської й виконавської творчості відсторонювалися від традиційного фортепіанно-оркестрального виявлення, яке стало показником академічного стилю гри у ХХ столітті; складала з останніми неоднозначні й творчо цікаві переплетіння, які мають продовження аж до сьогодення. Усвідомлення діалектичного принципу співіснування в одеському фортепіанному мистецтві просалонного скрябінізму й академічної фортепіанної оркестральності, відтворюючи світові альтернативи схильня до спадщини модерну чи проромантичного традиціоналізму, дозволяє виділити в указаній двоєдності скрябінізму – бетховеніанства *оригінальний для даного міста поворот* саме у вказаній персоналізації стилевих ліній салонності – оркестральності. З них перший (скрябінізм) засвідчує опертя для міста культури «золотого віку Одеси» кінця ХІХ – початку ХХ сторіччя, тоді як другий (бетховеніанство) знаменує реалії радянського переломлення мистецьких засад у художньому бутті міста, сукупні впливи яких у мистецькому насиченні складних буттєво-соціальних перипетій дозволили зберегти високий артистичний статус Південної Пальміри й сподіватися на збереження й просування тих художніх накопичень у майбуття.

**Ключові слова:** бетховеніанство, моцартіанство, скрябінізм, стиль в музиці, піаністичні переваги ХІХ-ХХ століть.

*Шевченко Лилия Михайловна, кандидат педагогических наук, доцент Одесской национальной музыкальной академии имени А.В.Неждановой*

**Альтернативы бетховенианства - моцартианства в пианистических предпочтениях ХІХ - ХХ столетий**

**Целью** данного очерка является прослеживание взаимодействия стилиевых пианистических установлений Одессы, скрябинизма и бетховенианства как специфического для Южной Пальмиры творческого воплощения альтернатив моцартианства – бетховенианства, которые отметили мировой расклад пианистики от ХІХ к ХХІ столетию. **Методологической** основой работы является культурологический принцип лингвизированного музыковедения Б.Асафьева и его последователей в Украине, а также культурологические основы понимания традиции и новационности, как они сложились в работах А.Лосева, И.Ляшенко и других авторов, для которых стилиевой компаратив и общенаучный аналитический принцип знаменуют базисные позиции научного поиска. **Научная новизна** исследования определена теоретической оригинальностью сопоставлений моцартианство – бетховенианство в мировой фортепианной музыке со стилиевым двуединством скрябинизм – бетховенианство, что имеет под собой исторически-социально и культурно заложенное качество художественного обнаружения Одессы. Впервые в Украине в заявленном ракурсе подаются материалы деятельности С.Прокофьева, В.Малишевского, В.Ребикова, К.Шимановского и др. выдающихся представителей одесского артистичного мира. **Выводы.** Модернистические-проавангардные тенденции выявления художественных завоеваний Одессы в начале ХХ века составляют всеохватывающую относительно разных видов искусства стилиевую парадигму, которую мы находим от изобразительной сферы и кинематографа до музыкальных выявлений, которые формировались вокруг культуры салонных собраний. Новационные пианистические наработки композиторского и

исполнительского творчества отстранялись от традиционного фортепианно-оркестрального выявления, которые стали показателями академического стиля игры в XX столетии, образовывали с последними неоднозначные и творчески интересные переплетения, которые имеют продолжение вплоть до сегодняшнего дня. Осознание диалектического принципа сосуществования в одесском фортепианном искусстве просалонного скрябинизма и академической фортепианной оркестральности, воссоздавая мировые альтернативы склонностей к наследованию модерна или проромантического традиционализма, разрешает выделить в указанном двуединстве скрябинизма – бетховенианства *оригинальный для данного города поворот* именно в указанной персонализации стилиевых линий салонности – оркестральности. Из них первый (скрябинизм) удостоверяет опорность для города культуры «золотого века Одессы» конца XIX - начала XX века, тогда как второй (бетховенианство) знаменует реалии советского преломления художественных основ в артистическом бытии города, совокупные влияния которых в художественном насыщении сложных бытийно-социальных перипетий разрешили сохранить высокий творческий статус Южной Пальмиры и предоставить надежды в сохранении и продвижении этих художественных накоплений в будущее.

**Ключевые слова:** бетховенианство, моцартианство, скрябинизм, стиль в музыке, пианистические предпочтения XIX-XX столетий.

*Shevchenko Lilia, candidate of the pedagogical sciences, assistant professor Odessa Nezhdanova National Music Academy*

#### **Alternatives of Beethoven style type - Mozart style type in piano art preferences of XIX - XX century**

**The purpose** of the given essay is to trace the interaction of the style piano determinations of Odessa, Skrjabin style type and Beethoven as specific for South Palmyra creative embodiment of the alternatives of Beethoven style type - Mozart style type, which have noted the world apportionment in piano art from XIX to XXI century. **The methodological** base of the work is culturology principle of linguistic musicology of B.Asafiev and his followers in Ukraine, as well as culturological bases in the understanding to traditions and innovations, as they are formed in the works of A.Losjjev, I.Ljashenko and the other authors, for whom style comparison and generally scientific analytical principle signify the base positions of scientific search. **Scientific novelty** of the study is determined by theoretical originality of the collations of Mozart style type - Beethoven style type in world piano music with style duality Skrjabin style type - Beethoven style type that has in its base historically-social and cultural quality of the artistic finding of Odessa. For the first time in Ukraine in the declared perspective there are given materials about the activity of S.Prokofiev, W.Malishevski, V.Rebikov, K.Szymanovski and other prominent representatives of Odessa artistic world. **Conclusions.** Modernistic pro-avant-garde trends of the revealing of the artistic achievements of Odessa at the beginning of XX century form all-embracing relatively to different art types art style paradigm, which we find from fine arts and cinema to music findings, which were formed around culture of the salon meetings. Innovation piano practices of composer and performance creative activity moved away from traditional piano-orchestra findings, which became a factor of academic style of playing in XX century, formed with the last ambiguous and creative interesting entanglements, which have continuation up to present day. The realization of the dialectical principle of the coexistence in Odessa piano art of pro-salon Skrjabin style type and academic piano orchestra style, reconstructing the world alternatives of the aptitudes to inheritance of the modernist style or proromantic traditional style, allows to emphasize in the specified duality of Skrjabin style type - Beethoven style type original for the given city turn exactly in specified personalization of style line of salon – orchestra art. The first of them (Skrjabin style type) certifies the base for the city of the culture of the "gilded age of Odessa" of the end of XIX – beginning of XX century, while the second (Beethoven style type) signifies reality of soviet refraction of artistic bases in art being of the city, total influences of which in artistic saturation of complex being-social vicissitudes have allowed to save the high creative status of South Palmyra and give hopes for conservation and advancement of these artistic accumulations in future.

**Keywords:** Beethoven style type, Mozart style type, Skrjabin style type, style in music, the piano preferences of XIX-XX centuries.

Актуальність теми дослідження визначена мистецьким буттям України, в якій традиції українського Центру, Заходу, Сходу, Півдня мають реальні культурно-соціальні відмінності, що народжують сукупно розмаїття й яскравість художньо-культурного виявлення Вітчизни на просторі світових зіставлень творчо-мистецьких надбань. Одеса як історично вибудований осередок Півдня, що отримала при заснуванні в кінці XVIII сторіччя горде найменування Південної Пальмири, демонструвала й демонструє європейські ознаки свого культурного принципу, з яких однією з найбільш показових виступає артистичний імідж *фортепіанного* мистецького втілення вказаних високих заявлень її культурної генези.

Вивчення внутрішніх стимулів мистецького буття Одеси становить невід’ємну складову національного визначення України. І хоча в працях Е.Дагілайської, в статтях збірників, які видавалися в Одеській консерваторії, а згодом – в Одеській національній академії, є чимало сторінок, присвячених фортепіанному мистецтву міста, та все ж через об’єктивні історичні причини недооціненим постає аспект спрямованості Одеси до мистецького модерну, відповідно, усвідомлення фортепіанного скря-

бінізму як альтернативи академізованому бетховеніанству. Останнє для Одеси наповнене офіційним радянським вторгненням в мистецькі уподобання музикантів міста.

Метою цього дослідження є відстеження взаємодії стильових піаністичних настанов Одеси, скрябінізму й бетховеніанства як специфічного для Південної Пальміри творчого втілення альтернатив моцартіанства – бетховеніанства, які позначили світовий розклад піаністики від ХІХ до ХХІ століття. Методологічною основою роботи є культурологічний принцип лінгвізованого музикознавства Б.Асаф'єва і його послідовників в Україні, а також культурологічні засади розуміння традиції й новачності, як вони склалися в працях О. Лосева, І. Ляшенка та інших авторів, для яких стильовий компаратив і загальнонауковий аналітичний принцип знаменують базисні позиції наукової розвідки.

Спеціальні корективи академічної фортепіанної творчості реалізують репертуарні опори на творчість В.Моцарта й Л.Бетховена. Із музикою В.Моцарта пов'язана послідовність продовження «клавесинності у фортепіано» в феномені «легких» фортепіано, блискучим втіленням мистецтва гри на яких постав геній Дж.Фільда і Ф.Шопена, а згодом – уся французька школа, натхнена творчістю К.Дебюссі і М.Равеля, російська школа в особі О.Скрябіна, згодом – Е.Денисова, українця В.Сильвестрова, Нововіденська школа у фортепіанному виявленні А.Шенберга і А.Веберна й їхніх численних різнонаціональних послідовників, зокрема Л. Беріо в Італії, Л.Грабовського, О.Козаренка в Україні та ін.

Лінія наслідування Л. Бетховена зазначена «рояльною оркестралізацією» фортепіано, здійсненою Ф.Лістом й усією післялістівською філармонічно-фортепіанною театралізацією (на відміну від салонності Моцарта-Шопена-Скрябіна), ентузіазмістично втіленою Ан.Рубінштейном-піаністом, М.Балакиревим-композитором, Е.Грігом, К.Шимановським з його спиранням на лістіанство Ар.Рубінштейна, врешті, всією академічною піаністичною спільнотою першої половини ХХ сторіччя. Альтернатива Моцарт - Бетховен визначила багато чого в світобаченні романтизму, заклавши основи фортепіанної виразності творчості в протиспрямованостях філармонічного театралізованого оркестрального піанізму й салонно-камерного одухотвореного космізму клавіризованої фортепіанної «легкої» гри.

Не забуваємо, що специфікою виконавства Ф. Шопена була гра на «легких» («флейтових» за тембровими даностями) фортепіано, що відтворювали почасти жіночну манеру старовинної клавесинової музики типу звучання «вірджинало» (див. роботу О. Чумаченко [157]). Однак за законами парціальної психології (див. у М. Блінової [18]) стилістичний прояв Шопена-композитора й Шопена-піаніста не збігалися – і в особі засновника композиторської школи в Україні М.Лисенка ми знов мали «поєднання протилежностей»: блискучий, «прошопенівський» *салонний* піанізм творця «Тараса Бульби» - і «прокупкістський» *театрально-картинний симфонізований тип мислення*, що так оригінально поєдналися в Рапсодіях композитора, особливо в Другій «Думці-шумці», яку так полюбили виконавці.

Невипадково геній польської музики, не виконуючи ніяких інших, окрім своїх, творів, не перечував і навіть дорожив тим, що його композиції виносив на публіку Ф. Ліст, який грав на “тугій” клавіатурі рояля, демонструючи оркестральну “змагальність” фортепіано з оркестром і культивування силовій (“котлетної” – за зневажливим зауваженням М. Глінки) манери гри. Власне, від Ліста й склалася традиція грати в Україні, зокрема Ф. Шопена, - «по-лістівськи», з упором на широко розставлені руки з опущеними кистями, як це робив за життя Ліста його послідовник у Росії М. Балакірев. Це Балакіреву належать саркастичні слова про гру «консерваторських учениць» Шопена в душі «нервової дами в мереживах».

Однак саме виконавство в манері “нервової дами” запам'яталося тим, хто чув живі виступи Шопена, зокрема “замальовку з натури” в “Карнавалі” Р. Шумана. Тут п'єса з ім'ям великого національного польського композитора (французького, до речі, по батькові й за місцем постійного проживання в Парижі й усвідомлюваного в цій якості у французькій пресі – на політичній хвилі солідаризації польської еміграції із Францією!) вирішена...у характері ноктюрна. А цей останній, уведений у романтичний побут «московським ірландцем» Дж. Фільдом, відтворював в умовах клавірної “домашності” («англійський бідермайер»?) ранньохриянську, часів Короля Артура, заутреню типу “трипсалмія” [142, 50], яка була “арією без слів” у тім споконвічному змісті арії, буквально “пісні”, що вирізняв її серйозним церковним змістом, який породжував риторичні “прикраси” в мелодії.

Так чи інакше, “ноктюрновість” Шопена як героя п'єси в шуманівському “Карнавалі” портретувала його, однак цілком ігноруючи національну ідею творчості цього автора як композитора й реагуючи на суть його ж виконавської манери – “флейтове *perle*”, близьке тому, що культивував Фільд-педагог. Останній передав своєму учневі М. Глінці навички м'якої “перлинно-брильянтової” гри, що категорично не збігалася з упором на “велику техніку” й “громові *martelato*” Ф.Ліста. Підкре-

слимо також органічні виступи Ліста, в яких він демонстрував своє *монументальне*, просимфонічне бачення І.С.Баха, що стало нормативним у розумінні величю німецького Майстра в романтичне століття, хоча, як показали вже розклади ХХ століття, цей підхід ігнорував саме релігійні внутрішньо-конфесійні показники стильових настанов творця «Мистецтва фуґи».

Крім того, романтичний ноктюрн Фільда став знаком складової романтичної антитези – як «спокійного-ідеального» («евзебієвого» в Р.Шумана) – на протигагу демонізму оркестральності сольних-туттійних виходів «маскулінної» силової гри. Цю останню уособлював Ліст, що знайшов свій, говорячи сучасною мовою, артистичний імідж у наслідуванні Н. Паганіні. Саме геній скрипкової віртуозності склав альтернативу «Шопену» з циклу «Карнавалу» Р.Шумана, явно демонструючи «флорестанівський» комплекс уявлень останнього щодо антитези «евзебієвській ноктюрновості».

Зазначимо те, що реальність шопенівських композицій у жанрі ноктюрна ігнорує «аріозність» Дж. Фільда, оскільки вона насичена баладно-драматичним пафосом, спорідненим з поемами Ф. Ліста. І таке перетворення ноктюрнів фільдівської традиції також не утворює оригінального відкриття Шопена: його попередниця в польській культурі М. Шимановська зовсім однозначно вирішувала в баладно-поемному дусі концепцію фортепіанного ноктюрна, хоча саме виконавський стиль подання фортепіано польської віртуозки повністю був детермінований фільдівським «легким» фортепіанним принципом.

Все вищевикладене свідчить, що в «Карнавалі» Шумана Шопен, представлений звучанням ноктюрна, відбиває не національну ідею (хоча саме Мазурки Шопена захопили творця «Нової музичної газети», викликавши знаменитий вигук наприкінці нарису «Ор. 2»: «Шапки геть, добродію, перед вами – геній!»...), не сутність композиційних поемно-баладних новацій, які Шумана аж ніяк не захоплювали (див. його знамениту “розгромну” критику Третьої сонати Шопена як ...”невдалої” і “слабкої” [169, 205-206]), вражала музично-критичні інтенції автора «Карнавалу».

Р. Шуман продемонстрував у вищезазваному знаменитому циклі живий тип “звучачого” Ф. Шопена, Шопена-піаніста, що зачаровував слухачів ніжним розсипом пасажів, віддалених від його ж композиційних установок, які, судячи з усього, він вважав такими, що їх прекрасно реалізовував у своїй грі друг-суперник Ф. Ліст. Зазначимо й те, що образ Ліста-віртуоза, який вражає, Шуман у своїй «карнавальній презентації» сучасного йому артистизму не розмістив, підкресливши стилістичну генезу його «демонічної» вдачі у виступах Паганіні-виконавця.

Отже, як перший підсумок проробленого огляду, встановлюємо для фортепіанної творчості принцип романтичної подвійності в трактуванні гри – як втілення романтичної антиномічності вираження в звучанні “легких” і “тугих” фортепіано. З них перші демонстрували жіночо-сольну якість, “флейтовий” колорит мелодійної орнаментальності, у розвиток “фортепіанної клавесинності” Моцарта й у дусі “інструментальної аріозності” фільдівських Ноктюрнів. А другі гіпертрофували бетховенську оркестральність, бахіанську органно-фактурну перевантаженість, підкреслюючи фортепіанну специфіку як здатність цього інструмента “замінити оркестр”, зокрема, за допомогою гучнісного нагнітання звучності.

До початку ХХ століття такі піаністичні альтернативи наочно запам'яталися в «двобої» юного С. Прокоф'єва й Н. Голубовської, з яких перший втілював у фортепіанному мистецтві модерністське переломлення «чоловічого» пролістівського «силового» піанізму, асоційованого з бетховеніанством, тоді як друга відверто відображала ідеали модерністськи вибудованого моцартіанства, що допускав жіночу «легкість» і салонну («прошопенівську-продебюссістську-проскрябінівську») стриманість динамічно-емоційного прояву.

Історичний перебіг показав, що «сталевий», «чоловічий» тип прокоф'євського піанізму все ж таки великою мірою живився моцартіанською базою, закладеною А.Єсиповою у піаністичні вміння С.Прокоф'єва (див. про це у І. Нестьєва [111, 47-49]). Однак у процедурі випускного іспиту Петербурзької консерваторії, представленого в «поєдинку» Прокоф'єв - Голубовська як модерністська проєкція альтернативи бетховеніанства – моцартіанства, що йде від ХІХ сторіччя лінією, що «перемогла», усвідомлювалася перша, котра, дійсно у вітчизняних умовах і в світі академічної фортепіанної гри виявилася провідною.

І все ж таки значеннєвий «поліфонізм» ХХ століття, що постав в історичному розвороті як соціальна боротьба й співіснування двох систем, а в художній сфері як боротьба естетичних альтернативних полюсів і складних взаємодій «мистецтва для нас - мистецтва для мас», у науці відкриттям глибинності людської психології як антагонізму свідомості й підсвідомості й інше, – у фортепіанному виконавстві неоднозначно й непросто, але послідовно реалізовувався в паралелях академічного збереження «рояльного» бетховеніанства й у принципових «сучасницьких» демонстраціях (від А.Скрябіна до Г.Гульда) моцартіанської просалонної клавірності.

Одеська фортепіанна школа складалася в умовах переплетіння впливів Петербурга й Москви, що обумовлено історичною долею буття Третього міста імперії (такий офіційний статус Одеси від заснування в 1790-х до 1917 року) й провідним показником наступності саме від Петербурга, що дало історично вистражане містом ім'я «Південної Пальміри». Однак Одеса в культурному вираженні мала спеціальне призначення, що йде скоріше від зв'язку з Першою столицею: активність салонної традиції й особливого роду чутливість до модерністських ліній мистецтва.

Не забуваємо, що географічний та історично-фактичний європеїзм Петербурга не створив умов для формування тут першої ланки російського модерну: саме «патріархальна» Москва реалізувала в художньому житті «грунтівництво» (рос. «почвенничество») Ф.Достоевського, саме московський модерн 1880-х років, у центрі якого постав живопис М.Врубеля й театри С. Мамонтова й С. Зиміна, випередив у цьому петербуржців, що висунули «Світ мистецтва» на десятиліття пізніше. Саме москвич О.Скрябін постав як епіцентр світового музичного модерну, про що з повагою повідомляв Г.Еймерт у середині 1950-х років [31, 97].

В Одесі починав свій творчий шлях М.Врубель, в Одесі був у 1898 р. старт О.Скрябіна, піаніста й композитора, що визначив його перший вихід у Париж і визнання його генія; в Одесу з Москви у 1886 р. переїхав і не поривав з нею зв'язків аж до початку революційних гонінь В. Ребіков, значимість імені якого тільки в останні десятиліття освоюється в повноті визнання його історичної місії як представника модерну й провідника на півдні країни «пом'якшеного» скрябінізму. В.Ребіков став єдиним в українському і російському музичних світах виразником поезії «дворянського гнізда» – його «психодрамам», написаним за творами Ю. Лермонтова, І. Тургенєва, Л. Андрєєва та ін., немає аналогій в російській музиці ні Петербурга, ні Москви, а в Україні певною паралеллю виступає недооцінений у своїй м'яко-модерністській іпостасі «Ноктюрн» М. Лисенка.

В Одесі заявив свою позицію творець авангарду першої хвилі В.Кандинський, тут же, завдяки підтримці Кандинського, вперше в Росії були надруковані твори А.Шенберга (див. докладніше в статті О.Ровенка й О.Маркової [155, 73-74]). Так само з Одесою пов'язана підтримка новацій І.Стравінського: в особі Б. Тюнеєва, єдиного не-петербуржця в редакції «Російської музичної газети», що виходила в Петербурзі, Стравінський знайшов переконаного шанувальника його атрадиціоналізму, на відміну від підтримки Б.Асаф'єва, який з міркувань популяризації імені символу російського музичного модерну виводив ті новації із традицій М. Римського-Корсакова.

Одеса ж була місцем особливої уваги до творчості Г.Адлера, творця нової концепції історії музики як історії стилів епох: в Одеському (Новоросійському на початку ХХ сторіччя) університеті й в Одеській консерваторії в 1910-ті роки працював один із найвідоміших розроблювачів адлеріанства в історичній науці К. Кузнецов (після 1921 року – професор в Московській консерваторії). Заслугою Адлера є висування ще на початку ХХ століття російської музики як лідерської школи й підкреслення виняткових заслуг не тільки кучкістів, але й модернізму П.Чайковського (якому не прийнято було приділяти увагу в вітчизняних музикознавчих колах) у становленні європейського й світового модерну.

В Одесі відбулося висування на світову арену російського – за визначенням в Одесі у 1910-ті, польського – згодом, українського – за місцем народження й виховання композитора К.Шимановського (до речі, через Пшебишевську родича сім'ї Давидових-Чайковських). Двоюрідний брат К. Шимановського, організатор польського літературного символізму Я. Івашкевич працював в Одесі – «у місті біля моря» була написана Шимановським на лібрето Івашкевича послідовно модерна опера «Король Рогер», у якій видимі зв'язки і з містеріальністю О.Скрябіна, і зі східними екзотизмами О.Бородіна.

Сказане свідчить про історичні підстави схильності культури Одеси до новаційних обривів мистецтва, що й стало передумовою існування з початку 1990-х єдиного в Україні фестивалю авангардного мистецтва «Два дні й дві ночі Нової музики». Назва фестивалю, який влаштовується разом із митцями міста Фрайбург, вказує на історичну наслідуваність стосовно А.Шенберга, творця Нової музики, живописний дар якого у свій час зблизив і здружив його до кінця днів з В.Кандинським, який взяв в Одесі творчий старт.

Зазначена історично вибудована тенденція розгорнення до модерну-авангарду простежується й за біографією великого уродженця Одеси – піаніста С. Ріхтера, представника академічної творчості й, одночасно, дивовижного інтерпретатора імпресіоніста-символіста К.Дебюссі, й Україною народженого С.Прокоф'єва. І цей дар чути *нову* музику (в ширшому значенні як музику модерну в цілому) закладений Т.Ріхтером, батьком великого піаніста, який був другом й однокурсником по Віденській консерваторії Ф.Шрекера. Останній на початку 1910-х за свою оперу «Далекий дзвін» був оголоше-

ний генієм німецького модерну (а потім «випадково» вбитий на вулиці Берліна в 1934 році, на 7 років раніше Т.Ріхтера, що загинув в 1941 від рук служителів радянської Феміди).

Цю *модерністську одесіану* можна розвернути й убік кінематографа, оскільки студія Ханженкова, що створила всеросійське і європейське визнання Віри Холодної, яка емігрувала в 1918 у Францію, де І.Мозжухін, партнер названої знаменитої акторки, став організатором, режисером і виконавцем головних ролей у єдиному в світі *символістському* кінематографі [129, 191-193]. У цьому дослідженні хотілося підкреслити з посиланням на історичні факти значимість Одеси як європейського осередку модерну-авангарду на початку ХХ століття, що створив для наступних поколінь «культурний генокод», що живить новаційними устремліннями представників художнього світу аж до теперішнього часу.

Повертаючись до проблеми розгортання модерністського – проавангардистського мистецтва в Одесі, наголошуємо на особливості проявлення його у фортепіанній сфері. Зв'язок цього першого через відверте моцартіанство, схильність до салонного виявлення піаністичних надбань – і саме вказану якість заявляє фортепіанна музика А.Шенберга 1910-х років, відколи *вперше в Росії, а саме в Одесі* й були надруковані п'єси op.19 та ін. Салонний обрис О.Скрябіна-піаніста достатньо виділяється в усіх описах його виступів, врешті-решт є записи його виконання, що постають як переконливі свідчення його стильової належності до моцартіанської-прошопенівської лінії французького, за генезою, піаністичного принципу. Салонна музика сформувала фортепіанні п'єси першого ректора Одеської консерваторії В.Малішевського, згодом – видатного композитора й громадського діяча Польщі; направила стильові переваги знаменитої «Казки» К.Корчмарьова, згодом вельми відомого музиканта, випускника першої когорти вихованців Малішевського в Одесі, яких соціальні пристрасті примусили полишити це місто на початку 1920-х.

Не забуваємо, що пробетховенська одеська піаністична епопея, представлена у світовому масштабі значною мірою С.Ріхтером, а також творчістю високоталановитого одеського композитора й піаніста, ректора післявоєнного п'ятиліття К.Данькевича, заявлена була революційними гаслами 1920-х, коли Одеська консерваторія була реорганізована в музично-драматичний інститут імені – Л.Бетховена Відтоді офіційне академічне бетховеніанство, що спиралося на соціально-політичні переваги радянської державності, стало усталеною ознакою й репертуарних, і стильових уподобань піаністів-одеситів, перш за все, в навчальному репертуарі, а також стимулом для концертних виступів.

І все ж, у грі талановитих піаністок України, професора Л.Гінзбург, її вихованки – народної артистки Л.Марцевич пізнаємо виражені просалонні штрихи і в постановці рук (див.фотографії Л.Гінзбург), і в шопенівському безумовному нахилі широкого кола репертуарного запасу Марцевич.

Наукова новизна дослідження визначена теоретичною оригінальністю зіставлень *моцартіанство – бетховеніанство* у світовій фортепіанній музиці зі стильовою двоєдністю *скрябінізм – бетховеніанство*, що має під собою історично, соціально й культурно закладену якість мистецького вираження Одеси. Вперше в Україні в заявленому ракурсі подаються матеріали біографії С.Прокоф'єва, В.Малішевського, В.Рєбікова, К.Шимановського та інших визначних представників одеського артистичного світу.

Висновки. Підведення підсумків буття моцартівсько-бетховеніанських ліній в піаністичній палітрі Одеси являє такі позиції:

- модерністичні-проавангардні тенденції виявлення мистецьких завоювань Одеси на початку ХХ сторіччя становлять всеохопну щодо різних видів мистецтва стильову парадигму, яку ми знаходимо від зображальної сфери й кінематографа до музичних виявлень, що ґрунтувалися навколо культури салонних зібрань;

- новаційні музичні явища, піаністичні напрацювання композиторської й виконавської творчості відсторонювалися від традиційного фортепіанно-оркестрального виявлення, яке стало показником академічного стилю гри в ХХ столітті; складала з останніми неоднозначні й творчо цікаві переплетіння, які мають продовження аж до сьогодення, коли традиції скрябінівської салонності стали відновлюватися в сучасних пошуках «перлинної гри» учасників Конкурсів імені Е.Гіллєльса, тоді як академічною основою є бетховеніанська-лістівська оркестральність, яка плідно направляє фахові навички на користь клавірно-фортепіанних завоювань майбуття;

- усвідомлення діалектичного принципу співіснування в одеському фортепіанному мистецтві просалонного скрябінізму й академічної фортепіанної оркестральності, відтворюючи світові альтернативи схилянь до спадщини модерну чи проромантичного традиціоналізму, дозволяє виділити у вказаній двоєдності скрябінізму – бетховеніанства *оригінальний для даного міста поворот* саме у вказаній персоналізації стильових ліній салонності – оркестральності;

- з них перший (скрябінізм) засвідчує опертя для міста культури «золотого віку Одеси» кінця XIX – початку XX сторіччя, тоді як другий (бетховеніанство) знаменує реалії радянського переломлення мистецьких засад в художньому бутті міста, сукупні впливи яких в мистецькому насиченні складних буттєво-соціальних перипетій дозволили зберегти високий артистичний статус Південної Пальміри й спонукати до збереження й просування тих художніх накопичень у майбуття.

#### *Література*

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград, Музыка, 1971. 379 с.
2. Блинова М. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. Ленинград. 1974. 144 с.
3. Гойови Д. Е. Голышев и дада-сериализм. Трансформація музичної освіти: культура та сучасність. Одеса, 1998. С. 96-101.
4. Лосев А. Философия, мифология, культура. Москва: Издат.полит.лит. 1991. С.524.
5. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ: Наукова думка, 1991. 269 с.
6. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. Москва: Сов.композитор, 1973. 662 с.
7. Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы. Гл.ред.и автор вступ.статьи Н. Огренич, ред.-составитель Е. Маркова. Одесса: ОКФА, 1994. 248 с.
8. Ровенко А., Маркова Е. Век новой музыки. Черный квадрат на Черном море. Материалы к истории авангардного искусства Одессы XX в.(Сб.) Одес.гос.науч.библ.им. М.Горького; Состави.: С.М. Голубавский, Ф.Д. Кохрихт, Т.В. Щурова; Отв.ред. О.Ф. Ботушанская. Одесса: Друк, 2001. с.230-236
9. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т.4 (первый полутом): Европа после первой мировой войны. Пер.с фр. Москва: Искусство, 1982. 528 с., 32 л. ил.Рус.кин. 191-193.
10. Уилсон-Диксон Э. История Христианской музыки: Пер.с англ. Ч.І-ІV. С.Петербург: Мирт, 2003. 428 с. (Энцикл. христианства).
11. Чумаченко Е. Исполнительский стиль. Магистер.раб. Библ.Одесской конс. – Одесса, 2000. – 52 с.
12. Kämper D. Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrrjabin. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. 292 S.

#### *References*

1. Asafiev B. (1971) Music form as process. Moscow-Leningrad: Muzyka [in Russian]
2. Blinova M. (1974) Music creative activity and regularities to high nervous activity. Leningrad [in Russian]
3. Gojowy D. (1998) E.Golyshev and dada-serialism. Transformation of the music formation: culture and contemporaneity. Odessa. P.96-101. [in Ukrainian]
4. Losev A. (1991) Filosofiya, mythology, culture. Moscow, Izdat.polit.luteratury[in Russian]
5. Lashenko I. (1991) National and international in music. Kyiv, Naukova dumka [in Ukrainian]
6. Nestjev I. (1973) The life of Sergey Prokofjev. Moscow, Sov.kompozitor [in Russian]
7. Odessa conservatoire: forgotten name, new pages (1994). Editor-in-chief N. Ogrenich editor-compiler E.Markova. Odessa, OKFA. 248 p. [in Ukrainian]
8. Rovenko A., Markova E. (2001) The age of the new music. Black square on Black sea. The material to histories vanguard art of the Odessa XX cent. (Symposium) Odessa state scientific library name M.Gorkij; The compilers: S.M. Golubovskiy, F.D. Kohriht, T.V. Shchuhrova; The responsible editor O.F. Botushanskaya. Odessa, Druk [in Ukrainian]
9. Sadoul G. (1982) The general history cinema. Vol. 4 (first half-vol.): Europe after the first world war. Transl. with french. Moscow, Iskustvo. [in Russian]
10. Wilson-Dickson A.( 2003) A brief history of Christian music. The transl. with eng. P.I-IV. S.-Peterburg, Mirt,. 428 p. [in Russian]
11. Chumachenko E. (2000) Performance style. Master work. The library Odessa national music academy of the name A.V.Nezhdanova [in Ukrainian]
12. Kämper D. (1987) Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrrjabin. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft [in Germany]

*Стаття надійшла до редакції 13.08.2018 р.*