

**Цитування:**

Іванова Л. О. Фортепіанне мистецтво композиторської школи Одеси: передумови і реалії (від XIX до XX століття). *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. Вип. 37. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 129-133.

Ivanova L. (2020). Piano art of composer schools of the Odessa: premises and reality (from XIX to XX century). *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 37, 129-133 [in Ukrainian].

*Іванова Людмила Олександрівна,  
викладач кафедри загального та  
спеціалізованого фортепіано Одеської  
національної музичної академії  
імені А. В. Нежданової  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5363-0685>  
Luda93603@gmail.com*

## **ФОРТЕПІАННЕ МИСТЕЦТВО КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ ОДЕСИ: ПЕРЕДУМОВИ І РЕАЛІЇ (ВІД XIX – ДО XX СТОЛІТТЯ)**

**Мета** роботи – зазначити стильову домінанту одеського композиторського творчого співтовариства на основі аналізу фортепіанних творів значимих для цього міста творчих особистостей від XIX до XX ст. **Методологічна база** дослідження – у руслі інтонаційного підходу, тобто через уявлення про єдність процесуальних показників музики і мовлення, як то заповідано у працях Б.Асаф'єва і його нащадків в Україні, розгорнуті вказані міждисциплінарні узагальнення, за прикладом текстів книг О.Лосева, Р.Ингардена, Є.Назайкінського, О.Маркової та ін. **Наукова новизна** роботи зумовлена оригінальністю стильової класифікації композиторської регіоналістики Одеси, оскільки даний підхід по відношенню до фортепіанних творів з об'єктивних історичних причин не висувався. **Висновки.** Фортепіанні твори композиторів, що представляли одеську творчу школу цього роду від XIX до XX століття, тобто в пору розквіту Одеси як центра Півдня України і найкрупнішого її міста демонстрували реактивність, по-перше, на віяння модерну-авангарду цього історичного етапу, в деяких випадках випереджаючи творчі відкриття Петербургу й Москви, по-друге, співвідношення українського-російського та інших національних вкраплень складала гармонічну взаємодію і тим відрізнялись від інших крупних центрів України рівня Києва, Львова і перевищуючи активність Харкова на зазначеній часовій ділянці. У цілому ж фортепіанна творчість, як і мистецтво взагалі, надзвичайно органічно рв'язана була з культурною салону як аристократичного культурного здобутку, що визначалося офіційним статусом Одеси – третього міста імперії, інерція положення якого зберігалася аж до початку Другої світової війни.

**Ключові слова:** фортепіанне мистецтво, композиторська школа, регіональна культура Одеси, національний стиль, стиль в музиці.

*Іванова Людмила Александровна, преподаватель кафедры общего и специализированного фортепиано Одесской национальной музыкальной академии имени А.В.Неждановой*

### **Фортепианное искусство композиторской школы Одессы: предпосылки и реалии (от XIX – к XX веку)**

**Цель** работы – обозначить стилевую доминанту одесского композиторского творческого сообщества на основе анализа фортепианных починений значимых для этого города творческих личностей от XIX к XX ст. **Методологическая база** исследования – в русле интонационного подхода, то есть посредством представлений о единстве процессуальных показателей музыки и речи, как это завещано в трудах Б.Асафьева и его последователей в Украине, развернуты указанные междисциплинарные обобщения, по примеру текстов книг А.Лосева, Р.Ингардена, Е.Назайкинкого, Е.Марковой и др. **Научная новизна** работы обусловлена оригинальностью стилевой классификации композиторской регионалистики Одессы, поскольку данный подход по отношению к фортепианным произведениям по объективным историческим причинам не выдвигался. **Выводы.** Фортепианные сочинения композиторов, представлявших одесскую творческую школу от XIX к XX столетию, то есть в пору расцвета Одессы как центра Юга Украины и крупнейшего ее города демонстрировали отзывчивость, во-первых, на веяния модерна-авангарда этого исторического этапа, в некоторых случаях опережая творческие открытия Петербурга и Москвы, во-вторых, соотношения украинского-русского и иных национальных вкраплений составляли гармоническое взаимодействие и этим отличались от других крупных центров Украины уровня Киева, Львова и превышая активность Харькова на означенном временном участке. В целом же фортепианное творчество, как и искусство вообще, чрезвычайно органично связано было с культурой салона как аристократического культурного достояния, что определялось официальным статусом Одессы – третьего города империи, инерция положения которого сохранялась вплоть до начала Второй мировой войны.

**Ключевые слова:** фортепианное искусство, композиторская школа, региональная культура Одессы, национальный стиль, стиль в музыке

*Ivanova Ludmila, lecturer of the pulpit general and specialized piano, Odesa National Music Academy named after A.V. Nezhdanova*

**Piano art of composer schools of the Odessa: premises and reality (from XIX to XX century)**

**The purpose of the article** is to mark the style main position of Odessa composer creative community on the base of the analysis piano works of the significant for this city's creative personalities from XIX to the XX century. **The methodology** of the study is revealed in riverbed intonation approach that is to say by means of beliefs about the unity of process factors in music and speech, as this bequeathing in works of B.Asafiev and his followers in Ukraine, unrolled specified interdisciplinary generalization, on the example textbooks of A.Losev, R.Ingarden, E.Nazaykinkij, E.Markova, and others. **The scientific novelty** of the work is conditioned by originality style categorizations of composer regionalism of the Odessa since the given approach to piano works on objective history reason was not brought forth. **Conclusions.** Piano compositions of composers presented Odesa creative this sort school from XIX to XX century that is to say in time of the bloom of the Odesa as the center of the South of Ukraine and the largest her city demonstrated reaction, first, on winnowing the modernist style-vanguard this history stage, in some cases overtaking creative openings Petersburg and Moscow, secondly, correlations of the Ukrainian-Russian and other national introductions formed the harmonic interaction and this differed from another large center of the Ukraine level Kyiv, Lviv and exceeding activity Harkov on meant temporary area. As a whole piano creative activity, either as art in general, exceedingly harmonious is bound was with culture of the salon as an aristocratic cultural donation that was defined by the official status of the Odessa - the third city to empires, which inertia of the position was saved up to begin Second world war.

**Key words:** piano art, composer school, a regional culture of the Odessa, national style, style in music

Актуальність дослідження визначена необхідністю засвоєння у загальнонаціональному обсязі регіональних особливостей буття національної композиторської школи, яким за своєю суттю являється фортепіанне мистецтво Одеси, визначене у XX столітті достоїнством творчості К. Данькевича, С. Орфєєва и численних учнів останнього аж до сьогодення. У працях педагогів Одеської консерваторії, перш за все, О. Маркової, В. Миронова, С. Мирошніченко, О. Муравської, Р. Розенберг та інших давались характеристики композиторського буття Одеси, однак без спеціальної оцінки унікальності стилістичного вибору регіона у цілому, тим більш у фортепіанному переломленні творчості, хоч виділені феноменологічності фігур П. Сокальського, В. Ребікова, К. Данькевича в культурній аурі Одеси давало виход на регіональний лик композиторів, що представляють дане місто і тип мислення.

Мета роботи – зазначити стильову доміанту одеського композиторського творчого співтовариства на основі аналізу фортепіанних творів значимих для цього міста творчих особистостей від XIX до XX ст. Методологічна база дослідження – у руслі інтонаційного підходу, тобто через уявлення про єдність процесуальних показників музики і мовлення, як то заповідаю у працях Б.Асаф'єва і його нащадків в Україні, розгорнуті вказані міждисциплінарні узагальнення, за прикладом текстів книг О. Лосєва, Р. Ингардена, Є. Назайкінського, О. Маркової та ін. Наукова новизна роботи зумовлена оригінальністю стильової класифікації композиторської регіоналістики Одеси, оскільки даний підхід по відношенню до фортепіанних творів з об'єктивних історичних причин не висувався.

Одеська композиторська школа склалася на перетині етно-культурних установок, зумовлених релігійно-політичною стратегією заснування

Одеси як міста, покликаною стати форпостом наступу християнської Європи на світ Ісламу і відвоювання Константинополя у Стамбула. Тому першонаселенням Одеси стали греки та арнаути, які персоніфікували ідею християнського Воздання за захват Причорномор'я і Криму як земель протослов'янського і руського заселення.

Відповідно, саме в Одесі могла скластися особистість П.Сокальського, композитора і педагога, журналіста і організатора-просвітителя, який переконано відстоював у значущості ґрунтового положення єдність українського й російського національного достоїнства у представництві слов'янської складової обох. У дослідженні С.Мирошніченко проакцентовані особливості проявлення освітньої діяльності П.Сокальського [8, 16-35]: він створив у 1860-ті роки в Одесі музичні класи, вибудувані за принципом європейських консерваторій. І цей заклад, не отримав офіційного статусу консерваторій, до 1880-х років успішно працювало як середня і вища музичні школи на кошти меценатів, які запалив своїм ентузіазмом П.Сокальський.

Купкістські тяжіння П. Сокальського живили його публікації в одеській пресі у підтримку Нової російської школи. Одночасно даний композитор, за вдалим спостереженням С.Мирошніченко, побудував жанрово-стильову стратегію української композиторської школи в особі М.Лисенка, аж до співпадання ідеї опери за повістю «Тарас Бульба» М.Гоголя. А назва опери П.Сокальського «Осада Дубно» передувала принципу переломлення повісті Гоголя в лібрето твору Лисенка: судячи з усього, «поклик часу», порівняно з гоголівськими 1840-ми, вказував на інші гасла. Лисенко зберіг назву, дану письменником («Тарас Бульба»), хоча сутність сюжету із завершенням опери картиною гнівної помсти запорожців польській шляхті замість спокутувальної вогняної смерті Тараса у Гоголя, -

співпадає із подійовим поворотом в лібрето опери за Гоголем у П.Сокальського.

Як бачимо, творчість П.Сокальського засвідчила регіональну специфіку його особистості на Півдні України: єдність українського й російського в національно-стилістичних перевагах автора опери «Осада Дубно». А це принципово відмінне від традицій переплетіння скоріше українського й польського, як то маємо в особі М.Завадського, що символізував ці національні поєднання, показові для Києва й Львова [2, 421-422]

Адже загальна історична обумовленість і архітектури, і культурної генези, й історичного призначення Одеси як нової столиці (що не склалося, але дало почесний титул Третього міста імперії), в цілому наслідуваністю стосовно Петербургу (Південна Пальміра, на відміну від Північної Пальміри другої столиці імперії), - визначили й російськомовність вкрай багатонаціонального складу Одеси і особливе положення в ньому українства як неконфліктного з російським геном показника культурного наповнення міста.

Не можемо не відзначити також тяжіння Одеси до визначеність в ній модерністичного принципу мистецького самоствердження. Досить для цього назвати кілька символічних фігур: початок тут М.Врубеля, органіку «вписаності» в культурну ауру міста В.Ребікова (з 1880-х!) з його «психодрамами», що складають унікальне явище всеросійського і всеукраїнського мистецького простору, вагомість творчих внесків у 1910-ті В.Кандинського і К.Шимановського (фортепіанні «Маски» останнього мали визнання й захоплене прийняття в Одесі задовго до ствердження у Варшаві і у європейському бутті).

У роботі В.Миронова представлена феноменальність ряду музично-історичних фігур Одеси [6], а в їх числі - К.Данькевич, композитор, піаніст, державний діяч як ректор Одеської консерваторії вкрай складних післявоєнних років.

У зв'язку з характерними перетинами української й російської національних ідей у творчості корифеїв мистецької Одеси доречним є спостереження О.Маркової про «неконфліктне з російським культурним ареалом українство Одеси, що солідаризується із православ'ям росіян, греків, арнаутов, українців, болгар, молдаван і ін. у підтримку рівноваги із множинними іншими конфесійно-національними громадами» [3, 114].

З Одесою зв'язана музична шевченкіана П. Ніщинського («Вечорниці» до II дії «Назара Стодолі», 1875 р.). При цьому веристський потенціал шевченківської драми визначений першою російською версією тексту, що планувався для постановки в Александрінському театрі в Петербурзі в 1843 році. З Одесою зв'язана

й опера 'Назар Стодоля', створена К. Данькевичем в в Києві у 1959 році. Тут знов посилаємося на спостереження О.Маркової: «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].

І далі названа дослідниця відзначає «невживання» Данькевича в Києві за об'єктивними причинами – відповідно, формально київська опера «Назар Стодоля» склала органічне продовження одеського періоду 1905-1953 [там же]. Данькевич був прекрасним піаністом, вихованцем професора М.Рибницької, втілюючи просимволістські настанови, закладені і прийняттям саме Одесою «польотного» піанізму О.Скрябіна, і творчістю В.Ребікова, що працював в Одесі з 1880-х, і активністю фортепіанно-салонних виходів В.Малішевського (див.його п'єсу із симптоматичною назвою «В салоні»), українського композитора Б.Пуло (див.про нього в роботі Д.Андросової [1, 26]), нарешті, випускників класу В.Малішевського 1917 р. і з них К.Корчмарьова, який створив чудову фортепіанну «Казку», яка відзначила фортепіанну перлину репертуару талановитого піаніста післявоєнної Одеси Ю.Некрасова.

Проверистські тяжіння К.Данькевича в оперній сфері сумішалися із саме символістськими салонними принципами у піанізмі (про це в роботі Л.Шевченко [9]). Веристський комплекс опер К.Данькевича відзначений був у роботі Е.Маркової [3, 15-18], відповідно, за психологічним принципом єдності прояву особистості в даній конкретній сфері діяльності, веристські показники тією чи іншою мірою виявляються й в інших, крім оперної, жанрових типологіях.

У роботі Лю Кетін, присвяченій регіональній культурі Тайваня в Китаї, яку вона порівнює з регіональними ж знахідками європейського музичного вжитку, приділена увага мистецькій Одесі і виділені влучні характеристики К. Данькевича, які записані були із посиланням на свідцтва її педагогів: «Данькевич був прекрасним піаністом, однак для нього оперна творчість становила зосередження можливостей його композиторського прояву. Звідси – згорнутість фортепіанного внеску у видавані композиції, ... хоча фактурна 'розкиданість' ... вказувала на істотний вплив на нього й оркестральний піанізму Ф. Ліста... І це при тім, що в самій манері звуковидобуття К. Данькевич-піаніст був гідним спадкоємцем завітів його 'музичної мами' професора М.Рибницької, що надзвичайно піклувалася про м'якість і делікатність звуковтілення. І величезний Данькевич – артистично вражав слухачів несподіваною при

його комплекції ніжністю звуковедення, збереженням м'якої «оксамитності» торкань клавіш при всіх грандіозних розмахах його гри на *forte*» [7, 160].

«Поема» К.Данькевича для фортепіано склала чудовий внесок у репертуар піаністів, демонструючи одночасно неабиякі піаністичні можливості композитора, що одержав визнання, насамперед, як виконавець, лауреат Всеукраїнського конкурсу піаністів ще в 1930-е роки. Твір справедливо позначений як Поема, хоча показові від часів Ф.Ліста жанрово-темпові й тональні зміни Данькевич здійснив в досить стислих (пор.із «стислою драматургією» веристських опер-новел) обсягах 46-титактової (!) композиції. Відвертою стилістичною цитатою «з веристів» відзначена головна кульмінація «Поєми» Данькевича в тт. 24-27 з характерними паралелізмами септаккордов на *ff* і з підкресленим пунктиром стрибком.

Фортепіанний модерн відрізняв творчість одеських композиторів 1950-х - 1960-х років, що представлений творчістю вищезгаданого К. Данькевича, а також спадкоємця В. Малішевського, через випускника останнього М. Вілінського, С. Орфеева. І вже наслідування його школи, через Т. Малокову-Сидоренко, ученицю Орфеева, здійснив О. Красотов, виховавши сьогоденного лідера мистецької композиторської Одеси К. Цепколенко. Зовні естетизм-традиціоналізм С. Орфеева вельми дистанційованим є від послідовного «модернізму» його творчого «онука» О. Красотова. Але, як вище вже вказувалося, С. Орфеев наслідував (через М. Вілінського) школу В.Малішевського, який вже у Варшаві, куди змушений був виїхати у 1921 р. (див.про це в статті О.Маркової-Л.Смирнової [7, 17-18]), став вихователем глави польського авангарду – В.Лютославського.

Академізм В. Малішевського не протистояв модерну, але засвоювався «вибірково» - недарма вищезгаданий вихованець Малішевського катеринославський дворянин за походженням К.Корчмарьов став активним діячем футуристського мистецтва, доречі, вельми визнаного в Одесі 1910-х – початку 1920-х років. А у фортепіанному поданні це був послідовний «клавіризм» трактування фортепіано (у термінології Д.Андросової [1]). Останній наслідував С.Орфеев, написавши у 1950-ті роки «Альбом для юнацтва» (присвятив своїм синам – Колі й Вові).

Цей твір, з одної сторони, утворює цикл як би «пісень без слів» у спадок бідермайера Ф.Мендельсона, у якого фактурна спрощеність сполучена із багатозначною символікою музичних архетипових «нагадувань», що надають художньої ємності вираження. І ця наслідуваність бідермайера-романтизму у Орфеева сполучена із демонстраціями посилань на поліфонічні фактурні

прикмети, тобто на церковні символи, надаючи виражені прилучення до спадщини символізму. Таким є «Листок з альбому», що відкриває збірник п'єс: тут має місце і «вальс на 2/4» як розвиток різноритмічної «російської вальсовості» П.Чайковського, і посилання на виписану в басі спадну хроматичну гаму *catabasis*, дану у хроматичній «жорсткості» і тим втілюючи ідею Спокутного страждання (див. тт. 1-7).

І вказаний церковний образ (а Орфеев був з родини священника, про це свідчить і його ім'я Серафим, і «штучність» прізвища, яку надавали вихованцям семінарії старої Росії) рясно «розкиданий» у п'єсах Орфеева. Орфеев був переконаним шанувальником спадку М.Леонтовича (відмітимо, у роки явно стриманого відношення до мініатюризму і «церковщини» генія «українського Веберна»). Автор не наполягав на циклізації п'єс при виконанні, але і не заперечував тлумачення у їх рядоположеності. Тут маємо наслідування принципів французької клавірної традиції, яка багато в чому випередила алеаторичні принципи ХХ сторіччя – і це має місце в ідеї композиції С.Орфеева.

У Орфеева спостерігаємо певну *серіалізацію* фактурного викладення через *терієсву уніфікацію* вертикалі й горизонталі, що нагадує «міні-серійність» К.Дебюссі і визиває в пам'яті «протосерійність» клавесиністів французької школи (що складала свої цикли, виходячи з «риторичної теми» інтервально-фактурного «згустку»). Звертаємо увагу на те, що сама назва № 1 «Листок з альбому» засвідчує спадкоємність до французького аристократизму, що мав продовження в бутті українського й російського салону.

Цю ж лінію спадкоємності до «м'якого символізму» підхопила у своїх фортепіанних творах Т. Малокова-Сидоренко, учениця С. Орфеева по класу композиції (а у роки війни займалася у видатного представника школи С. Танеєва в Одесі, у С. Контратьєва [7, 221-232]). У циклі «4 прелюдії для фортепіано» (Київ, 1959) знов маємо торкання імпресіонізму-символізму і салонності, від яких ніколи не відступав її вчитель С. Орфеев.

І продовженням цієї ж значущої жанрової традиції виступають «Три прелюдії» О. Красотова, але вже з оглядкою не на Дебюссі, але скоріш на П. Хіндеміта й Б. Бартока: у цього автора уніфікуючим викладенням інтервалом виступає квартовість, що є явно більш жорстким, але парадигмально визначеним (за О. Марковою [5, 127]). Напрошується також порівняння цієї квартовості з «Курськими піснями» Г.Свиридова, які стали у 1950-ті знаком «поклику часу» і мали великий вплив на сучасників. О. Красотов, за своїми переконаннями бувший далеким від релігійно-сповідальних настроїв, все ж через вказані парадигмальні ознаки фортепіанного

мислення опинився доторканим і до «неоготичних» вподобань зламу 1950-х – 1960-х років (пор. із п'єсами Б.Шеффера, лідера і визначного теоретика авангарду тих переламних років).

Відзначаємо дещо показове для фортепіанної музики всіх названих композиторів Одеси ХХ сторіччя: суттєвість зв'язку із салонною культурою, уникання прямого фольклоризму (особливо яскраво це проступає у середині ХХ ст. на тлі виявлення «нової фольклорної хвилі», уособлюваної в Україні діяльністю М.Скорика та ін.). При цьому має місце демонстративний просалонний європеїзм мислення – і спирання на *клавіризоване* фортепіано. При схильності до поліфонічних прийомів, одеські композитори явно відстонюються від демонстративного імітаційного поліфонізму київської композиторської школи Б.Лятошинського, тяжіючи до контрастної поліфонії, солідарної з мініатюризмом М.Леонтовича, однак поданому у інструментально-фортепіанному виявленні.

Висновки. Фортепіанні твори композиторів, що представляли одеську творчу школу цього роду від ХІХ до ХХ століття, тобто в пору розквіту Одеси як центра Півдня України і найкрупнішого її міста демонстрували реактивність, по-перше, на віяння модерну-авангарду цього історичного етапу, в деяких випадках випереджаючи творчі відкриття Петербургу й Москви, по-друге, співвідношення українського-російського та інших національних вкраплень складала гармонічну взаємодію і тим відрізнялись від інших крупних центрів України рівня Києва, Львова і перевищуючи активність Харкова на зазначеній часовій ділянці. У цілому ж фортепіанна творчість, як і мистецтво взагалі, надзвичайно органічно рв'язана була з культурою салону як аристократичного культурного здобутку, що визначалося офіційним статусом Одеси – Третього міста імперії, інерція положення якого зберігалася аж до початку Другої світової війни.

#### Література

1. Андросова Д.В. Символизм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве ХХ в. Монография. – Одесса: Астропринт, 2014. – 400 с. С.79-86 Символ. в. фп. Сон. Вагнера.
2. Завадский Михаил Адамович [Сидоренко Н.Н. *Музична енциклопедія в 6-ти томах Гл.ред. Ю. Кельдйш. Т. 2.* Москва, Сов.энциклопедия, 1974. С. 421-422.
3. Каминская-Маркова Е.Н. *Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности Одесса, Астропринт, 2015. 532 с.*
4. Лю Кетин Современная фортепианная школа Тайваня в аналогиях к европейскому искусству ХХ века. Спец. 17.00.03 – муз. искусство. Дисс. ... канд. искусств. Одесса, 2017. 180 с.
5. Маркова Е. Интонационная концепция истории музыки. Доктор. дисс. Киев, 1991. 263 с.

6. Миронов В. В. Малишевский и Л. Огренич как выдающиеся музыкальные пассионарии Одессы. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка.* – Луганськ, 2008. С. 238-247.

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. Одесская консерватория: славные имена, новые страницы. Гл.редактор Н. Огренич, ред.-составитель Е. Маркова. – Одесса: Астропринт, 1998. 333

9. Шевченко Л.М. Одеська фортепіанна школа в українському мистецтві ХХ – ХХІ століть *Вісник Нац. Академії Керівних Кадрів Культури і мистецтв.* Київ, 4'2018. С. 340-346.

#### References

1. Androsova D.V. (2014) Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century. Monograph. Odessa, Astroprint [in Ukrainian].

2. Zavadskiy Mihail Adamovich [Sidorenko N.N. (1974) Music encyclopedia in 6 volumes. Editor-in-chief Yu. Keldysh. V. 2. Moscow, Sov.encyklopediya, 421-422 [in Russian].

3. Kaminskaja-Markova E.N. (2015). The methodology musicology and problems music culturology. To 50 years of pedagogical activity work. Odesa, Astroprint [in Ukrainian]

4. Liu Ke Ting (2017) Modern Taiwan Piano School in analogies to European art of the 20th century. Dissertation for the degree of Ph.D. of Arts by specialty 17.00.03 – Musical Art. Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Odessa. [in Ukraine]

5. Markova E. (1991) Intonation concept to histories of the music. Doctor thesis. Spec.17.00.03 - music art. National academy of the music of the name P.I. Tchaikovsky. Kyiv [in Ukrainian]

6. Mironov V. (2008) V.Malishevskij and N.Ogrenich as prominent musical passionarists of Odessa. *Problems of modernity: culture, art, pedagogy.* Lugansk, 238-247.

7. Odessa conservatoire: vorget namens, new page. (1994) Editor-in-chief and author of introductory article N.Ogrenich, editor-compiler E. Markova. Editor-in-chief and author of introductory article N.Ogrenich, editor of composition E. Markova. OKFA [in Ukraine].

8. Odessa conservatoire: glorious names, new pages (1998). Editor-in-chief N. Ogrenich, editor-compiler E.Markova. Odessa, Astroprint. 333 p. [in Ukrainian].

9. Shevchenko L. Odesa piano school in Ukrainian art XX – XXI centuries, Herald to National academy managing personnel of the culture and art. Kyiv, 4'2018, 340-346.

Стаття надійшла до редакції 13.01.2020

Прийнято до друку 18.02.2020