

**ФОРТЕПІАННИЙ МОДЕРН У ТВОРЧОСТІ ОДЕСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
1950-х – 1960-х РОКІВ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ К. ДАНЬКЕВИЧА, С. ОРФЄЄВА,
О. КРАСОТОВА)**

У роботі висвітлюються на прикладі творчості талановитих одеських композиторів К. Данькевича, С. Орфєєва та О. Красотова, в аналізі популярних у виконавських і слухачських колах їхніх композицій, стильові шукання, які мали специфічний культурний контекст поєднаності з музичними традиціями Одеси, відзиваючись одночасно на стильову парадигматику українського мистецтва в цілому і на епохальні виклики часу відповідного історично-хронологічного виміру. Виділяється синтаксично опосередкований характер виявлення національно-українського феномена – захисник української ідеї К. Данькевич взагалі не торкається прямих зв'язків з українським фольклором; росіянин С. Орфєєв цитує різнонаціональні фольклорні матеріали, в тому числі український (поряд з російським та молдавським); О. Красотов узагалі не вдається до фольклорних цитат. Названі композитори навмисні в підкреслюванні поліфонічних, контрастно-поліфонічних установок у створенні фактурного наповнення творів. Вони наближені до модерну – помірному типу веристської школи (К. Данькевич), м'якої форми неокласицизму (С. Орфєєв), зближений із київським модерном О. Красотов. Указані одеські композитори схильні до демонстративного європеїзму засобів вираження, що у К. Данькевича вирішується опорою на оперно-театральну естрадну фортепіанність-рояльність щодо подання цілого, тоді як у С. Орфєєва виділена просалонна камерна установка, що заявлена саме програмною назвою видання. Салонна вишуканість притаманна модерну О. Красотова.

Ключові слова: веризм, символізм, фортепіанний стиль виконання, стиль епохи в музиці, музичний жанр.

Лю Кетін, соискатель Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Фортепианный модерн в творчестве одесских композиторов 1950-х – 1960-х годов (на примере произведений К. Данькевича, С. Орфеева, А. Красотова)

В работе освещаются на примерах творчества высокоталантливых одесских композиторов К. Данькевича, С. Орфеева и А. Красотова, в анализе популярных в исполнительских и слушательских кругах их сочинений, стилевые касания, которые имели специальный культурный контекст сопряженности с музыкальными традициями Одессы, откликаясь одновременно на стилевую парадигматику украинского искусства в целом и эпохальные зовы времени соответствующего исторически-хронологического измерения. Выделяется синтаксически опосредованный характер проявления национально-украинского феномена – приверженец украинской идеи К. Данькевич вообще не касается прямых связей с украинским фольклором, русский по корням С. Орфеев цитирует разнонациональные фольклорные материалы, в том числе украинский (наряду с русским и молдавским), избегает фольклорные цитаты А. Красотов. Названные композиторы нарочиты в подчеркивании полифонических, контрастно-полифонических установок в строительстве фактурного облика произведений. Они приближены к модерну – умеренного типа веристской школы (К. Данькевич), мягкой формы неоклассицизма (С. Орфеев), сближен с киевским модерном А. Красотов. Указанным одесским композиторам свойствен уклон в демонстративный европеизм средств выражения, что у Данькевича решается опорой на оперно-театральную эстрадную фортепианность-рояльность подачи целого, тогда как у С. Орфеева выделена просалонная камерная установка, заявляемая самим программным заголовком издания, салонный модернистский искус прочитывается в произведениях А. Красотова.

Ключевые слова: веризм, символізм, фортепіанний стиль исполнення, стиль епохи в музиці, музичний жанр.

Lu Keting, PhD-candidate, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Piano modern style in creative activity of Odessa composers in 1950-1960 years (on example of the works of K. Dankevich, S. Orfjejev, A. Krasotov).

The given article selects value of the compositions K. Dankevich, S. Orfjejev, A. Krasotov, which activity has defined the bloom composer schools of the city at the end XX – the beginning of XXI centuries. The aspect of the realization of importance creative activity of K. Dankevich, S. Orfjejev and A. Krasotov (the last one concerned the author's work in China) as prominent representatives Ukrainian South art. Specifically the interesting regional particularities art of Ukraine is examined. The experience of the finding local-national particularities of the instructive thinking is valued for representatives of multinational China, in which cultural-creative independence separate province and edge, for example, tradition of Taivang in general Chinese incidence forms the special interest. Piano works genre nature defines their obligatory place in repertoire of musician-professional of most different countries of the world. There are the over-national, general-national style factors, including upon their presence in that or other artistic directions.

However, genre factors of piano music clearly also reflect local-style signs, determined by style intersection different from global-planetary and general-national of the artistic preferences.

The categorization of cultural types of Y. Lotman is used in work, clearly delimiting them on "syntax" and "semantic" factors, forming the typology antithesis. The first one cultivates its affectation in behavioural psychology of the inhabitants, but the second one reproduces the natural landmarks in the cultural activity.

He formed in "syntax" town landscape individuals possess some psychological cultural-innate quality, from which stand out – hyper-artistical, brightly expressed autonomy of psychologies creative activity and mode in life, including this concerns the manifestations of national sign, which very are ambiguous realized in activity "syntaxists".

On categorizations, once upon a time formed by V. Mironov, brightly expressed sign Represent-actives of Odessa possessed N.Ogrenich, S.Stolarskij, K.Dankevich and others. Certainly, this list must be continued by S.Orfjejev, which K.Danikevich perceived as successor and on post of the rector of Odessa conservatories (from 1951), and in sphere composer practical persons. As to A.Krasotov, he presented the following generation well-mannered by Orfjejev pupil T.Sidorenko-Malukova, itself being teacher of the most significant composer figures of the Odessa in the end of XX century G.Uspenskij and K.Cepkolenko

In article are illuminated on example of creative activity highly esteemed in Odessa composers K.Dankevich, S.Orfjejev and A.Krasotov, in analysis the most popular in performance and auditors circle their compositions, the style osculation, which had a special cultural context of joint with music tradition of Odessa, responding, simultaneously, on style paradigm of Ukrainian art as a whole and epochal "calls of time" corresponding to historically-chronology of the measurement.

It stands out "syntax" mediated nature of the manifestation national-ukrainian phenomenon – an adherent of Ukrainian idea. K. Dankevich does not concern the feedforwards with Ukrainian Russian folklore on roots of S. Orfjejev quotes and the heterogeneous folklore material, including Ukrainian (alongside with Russian and Moldavian), A.Krasotov avoids the folklore quoting. The named composers deliberate polyphonic, contrasting-polyphonic understanding beside Dankevich and Orfjejev, installations in construction of the invoiced look of the works, all three approximate to modernist style – a moderate type verism schools (K.Dankevich), soft form of the neoclassicism (S.Orfjejev). A. Krasotov is approached with Kyiv modernist style.

The specified Odessa composers characterize gradient in diversionary European style of facilities of the expression dares beside Dankevich on feathered-theatrical vaudeville piano-grand piano presenting integer. Orfjejev is chosen quasisalon chamber installation, he declared program which headlines the Preludes of Krasotov.

Keywords: verism, symbolism, piano style of the performance, style of the epoch in music, music genre.

Актуальність роботи обумовлена значимістю творів К. Данькевича, С. Орфєєва та О. Красотова, діяльність яких визначила розвиток композиторської школи міста наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. Аспект усвідомлення значення творчості К. Данькевича, С. Орфєєва та О. Красотова (в останнього з названих автор навчалася під час його роботи в Китаї) як видатних представників мистецтва українського Півдня, який особливо цікавий у представництві ними регіональних особливостей мистецтва України. Досвід виявлення локально-національних особливостей мислення є повчальним і цінним для представників багатонаціонального Китаю, у якому культурно-творча самостійність окремих провінцій і країв, наприклад, тайваньська традиція в загальнокитайському охопленні, складає спеціальний інтерес. Фортепіанні твори, жанрова природа яких визначає їхню всепроникність щодо репертуару музикантів-фахівців у різних країнах світу, чудово зберігає наднаціональні, загальнонаціональні стильові показники, у тому числі за їхньою вписаністю в ті чи інші художні напрями. Також жанрові типології фортепіанної музики чітко відбивають локально-стильові прикмети, визначені стильовими перетинами, відмінними від глобально-планетарних і загальнонаціональних художніх переваг.

Метою даної роботи є висвітлення у фортепіанній творчості талановитих одеських композиторів К. Данькевича, С. Орфєєва та О. Красотова, на прикладі найбільш популярних у виконавських і слухачських колах їхніх творів, стильових установок, які мали спеціальний культурний контекст щодо поєднаності з музичними традиціями Одеси, відгукуючись, одночасно, на стильову парадигматику українського мистецтва в цілому й епохальні виклики часу відповідного історично-хронологічного виміру.

Конкретні завдання статті передбачають систематизацію відомостей про культурні типології та їхній прояв у культурному суб'єкті Одеси в співвідношенні з загальноукраїнськими художніми позиціями, а також аналіз "Поєми" для фортепіано К. Данькевича, "Альбому для юнацтва" С. Орфєєва та Прелюдій О. Красотова у зв'язках і відмінностях індивідуальних та загальнонаціональних художніх показників.

Методологічна основа роботи – інтонаційний підхід школи Б.Асаф'єва [4] в Україні, у тому числі це праці представників одеської музикознавчої школи [1; 10; 12], включаючи апробацію у зв'язку з китайськими мистецтвознавчими й музикознавчими проєкціями зазначеного підходу [6].

Об'єкт дослідження – національна парадигма музики України ХХ ст., предмет – фортепіанне переломлення зазначених стильових типологічних установок. Наукова новизна роботи полягає у теоретичній самостійності постановки питання про загальнонаціональне й національно-локальне переломлення стильових типологій, що є показовим для певної епохи, адже йдеться про середину ХХ ст. Крім того, новаційним є вихід на апробацію асаф'євської ідеї "інтонаційного словника епохи" з опорою

на матеріал фортепіанної творчості таких досить стилістично відмежованих авторів, як К. Данькевич, С. Орфєєв та О. Красотов.

Практична значимість роботи визначена її зв'язком з потребами виконавської практики піаністів, можливістю використовувати напрацювання для збагачення навчальних курсів теорії й історії виконавства, історії музики на вищому та середньому рівнях музичної школи.

У класифікації Ю. Лотмана [7] культурні типи чітко відмежовуються за синтаксичними і семантичними показниками, утворюють типологічні антитези, з яких перші культивують свою штучність у поведінковій психології, а другі відтворюють природні орієнтири в штучності культурної діяльності. Виховані в синтаксичному міському ландшафті індивіди мають деякі психологічні культурно-природжені якості, з яких виділяються – гіперартистизм, яскраво виражена автономія психології творчості й побуту, у тому числі це стосується прояву національних ознак, які досить неоднозначно реалізуються в діяльності синтаксистів. За класифікацією В. Миронова [12], яскраво вираженими ознаками одеситів володіли К. Данькевич, С. Столярський, М. Огренич й інші. Звичайно, цей перелік повинен бути продовжений С. Орфєєвим, якого К. Данькевич сприймав як спадкоємця й на посаді ректора Одеської консерваторії (від 1951 року), і в сфері композиторської практики. Що стосується О. Красотова, то він персоніфікував наступне покоління, адже був вихований ученицею Орфєєва Т. Сидоренко-Малюковою, сам виявившись педагогом найбільш значних композиторських фігур Одеси кінця ХХ ст. – Г. Успенського й К. Цепколенко.

Стилістично названі музиканти були категорично несхожими. К. Данькевич – спадкоємець позицій переконаного й демонстративного українства, син свого батька, який свідомо й жагуче прийняв Революцію й передчасно загинув під час Громадянської війни. С. Орфєєв, як свідчить його прізвище й ім'я, був з роду священиків. Революція для нього і його родини стала історичною даністю, але не більше, а російське прізвище виключає спеціально українські установки в мисленні й діях. При цьому К. Данькевич, за свідченням педагогів, що особисто спілкувалися з ним, був величезного зросту й тілесної маси в цілому, рухливим і вибухово-емоційним. А С. Орфєєв був невеликого зросту, повільний, особливо у зв'язку з негнучкою після поранення ногою, говорив завжди неголосно і ніби відсторонено. О. Красотов – високий і в лад зі своїм прізвищем гарний, самовпевнений і обдарований.

Утім, їх усіх ріднила відданість ідеї творчого служіння, величезний заряд артистизму в побуті й спілкуванні (перші два – обожнювали розіграші, жарти, гостре й різке слово). Спільним, на жаль, виявився й трагічний відхід із життя, позбавленого кола визнання їхніх об'єктивних заслуг перед Батьківщиною. У власне музично-композиторському відношенні всі три композитори, при очевидних фактурних і змістовно-образних відмінностях їхніх композицій, згодні були у виділенні контрастно-поліфонічних складових, контрапунктуючих ліній, незважаючи на спеціально імітаційно-поліфонічні форми, які вони використовували з обережністю.

"Поєма" К. Данькевича для фортепіано є вагомим внеском у репертуар піаністів, утілюючи одночасно піаністичні можливості композитора, який одержав визнання, насамперед, як виконавець, лауреат Всеукраїнського конкурсу піаністів у 1930 рр. Фактура Поєми, що з першого такту охоплює чотирьохоктавний діапазон, ніби віддзеркалювала фортепіанну поставу самого автора, величезний торе якого вимагав широти відверто поставлених рук. Твір справедливо визначений як Поєма, хоча показові від часів Ф. Ліста жанрово-темпові й тональні зміни здійснилися в досить стислих обсягах 46-такткової композиції. Однак монотематизм (мелодично розвінчений хід на тритон f-ces у першій темі, т.4, d-gis у другій темі, т.15) у єдності з жанровими протиставленнями (вагнерівськи-скрябінівськи зафарбована кантілена першої теми, драматично-ноктюрново подана друга) відповідає поемним вимогам, як і показники тональної динаміки в першому розділі *Andante amoroso Des-b*, а у репрізі *Des-as* (шопенівське обминання експозиційних і репрізних тонально-ладових тяжінь). Однак стислість викладу принципово різних тем-образів (*Andante amoroso – Animato e molto espressivo*) вказує на стилістичне джерело цього драматичного лаконізму: веризм.

Поняття веризму прийнято поєднувати з оперною творчістю італійських композиторів, співвідносних з ними представників інших національних шкіл: "чеський веризм" Л. Яначека [15, 622], веристський аспект творів С. Рахманінова [5, 109] та ін. [8, 143-185]. Веристський комплекс опер К. Данькевича одного разу відзначений був у роботі О. Маркової [10, 15-18]. Відповідно, за психологічним принципом єдності прояву особистості в даній конкретній сфері діяльності, веристські показники тією чи іншою мірою виявляються й в інших, окрім оперної, жанрових типологіях. Веристська стислість драматургії, що породжує особливу вокальну поемність одно- і двохактних опер П. Масканьї, Р. Леонкавалло й ін., має своєрідні проєкції в інструментальну сферу. Відвертою стилістичною цитатою з веристів відзначена головна кульмінація "Поєми" Данькевича в тт. 24-27 з характерними паралелізмами септакордів на ff і пунктиром підкреслений стрибок.

Драматичний конфліктний зміст зіставлення тем заданий коротким, у три такти, вступом, у якому в басі позначений розвінчений жорстким ходом хроматичного "розщеплення" щабля тетра-хорд, утворюючи послідовність *des-c-h-b-(g)-as*, стосовно якого хроматична лінія у верхньому голосі

т. 3 становить вільну канонічно-імітаційну фігуру, тобто риторично збагачує зазначений басовий хід, що фіксує мотив Спокути (на основі поступового викреслення фігури *catabasis*). Полімотивне поєднання фактури всіх тем утворює показову символіку в творчості К. Данькевича і ріднить із С. Орфєєвим, у якого множинними є зазначені полімелодизми.

"Альбом для юнацтва" С. Орфєєва (із присвятою синам – Колі й Вові) утворив цикл, переважно, "пісень без слів" в успадкування бідермайєрівської демонстративної фактурної спрощеності викладу, але відміченого багатозначною символікою музично-архетипових вкраплень, що утворюють художню полісемантику, здавалося б, чітко представлених образів. Таким є "Листок з альбому", що відкриває збірник п'єс і представляє "вальс на 2/4", у розвиток ідей російської вальсовості, заявленої П. Чайковським з опорою на розмаїтість розмірів біритмічної фактури з регулярністю ритміки нижніх голосів і мелодично вільною ритмізацією "ширяючого" верхнього.

Що стосується високої духовної символіки, то вона рясно розкидана у п'єсах С. Орфєєва, у тому числі ретельно виписана в першій, що відкриває "Альбом" п'єсі. Це старанно підкреслена в басі спадна хроматична гама *catabasis*, відзначена хроматичною жорсткістю і значеннєвістю, що від часів стародавньої церковної музики втілювала ідею Спокути – Покаяного страждання: d-cis-c-h-b-a у тт. 1-7. Цей образ-ідея був важливим для композитора, оскільки подібний хід він незмінно ставив майже в кожному п'єсу з названого "Альбому" (завершальний виклад головної теми № 2 у тт. 5-8 і 22-24, хід нижнього голосу в № 3 "Жарт" – правда, без хроматизмів, у центральній темі № 4 "Вальс" і т.д. аж до початку № 10 "Характерна п'єса").

Вважаємо, що потяг до музичного покаянно-спокутного знаку легких творів С. Орфєєва є не випадковим: він чудом уникнув репресій у 1930 рр., маючи очевидний церковний корінь його імені (Серафим) і прізвища Орфєєв – від Орфей, легендарний співак-мученик, що асоціювався від першохристиянських часів з Ісусом Христом [16, 90-91], він пройшов війну в найтяжчих умовах (хоча музикантів його кваліфікації звільняли від фронту). Це – історія країни й людей, які мають багато спільного з історичними шляхами моєї Батьківщини – Китаю – і фахівців-музикантів, що важко проходили до твердження своєї творчості в національному оточенні.

Крім окреслених ліній *catabasis* та інверсії *anabasis* (їх композитор надзвичайно цінував у творах М. Леонтовича, який уніс практику контрапункту в національну українську традицію), останні символізували шлях до досконалості (тематизм № 2 "Канон"), С. Орфєєв виділив і інші високі знаки. Це – мотив Кільця-Кола як символіка Всього, Бога [6, 25-27], що відрізняє вихідний мотив №№ 3, 4, 5, 9. Ці п'єси відзначені несерйозним характером програмного навантаження ("Жарт" №3, "Вальс" № 4, "Прелюд" № 5, "Гра у квача" № 9), однак за легкістю цих образів стоїть цінність юнацтва, ніби благословену композитором, тоді батьком двох дітей, якими дуже пишався й покладав надії в підтримці духовних принципів життя родини.

"Альбом для юнацтва" С. Орфєєва створений у вигляді рекомендаційного циклу, але не обов'язкового для виконання підряд всіх п'єс у виступі. Однак певний сюїтний зміст заданий у композиції за типом сюїт-варіації старовинних клавесинних майстрів, що відкриваються сакрально-значущою у французькій традиції Прелюдією. Такі твори, класичні зразки яких представляють *Pièces* Ф. Куперена, вибудовувалися у варіювання риторичної теми, що запам'ятовується у вигляді значимої інтервальної побудови, похідної від типових мелодій. У розглянутому "Альбомі" С. Орфєєва таким наскрізним, а отже, провідним мотивом-комплексом є хід на терцію (базисність цього терцієвого ходу в його самозначимості в п'єсах №№ 1, 7 "Молдавська колискова пісня"), у вигляді оспівуваних опірностей в №№ 3 ("Жарт"), 4 ("Вальс"), 5 ("Прелюд"), 8 ("Українська народна пісня"), в якості меж мотивів, зібраних у мелодію теми, – №№ 2 ("Канон"), 6 ("Хороводна"), 9 ("Гра в квача"), 10 ("Характерна п'єса").

Терцієвий базис вертикалі, відзначений особливою увагою до однойменно-паралельно-однотерцієвих утворень, створював в єдності з терцієвими орієнтирами мелодійних кроків, тональну мінісерійність С. Орфєєва, що наближала його до спадщини К. Дебюссі й до протосерійності клавесиністів. Французький дух салонної культури (у С. Артамонова [3, 191-193]) композитор чітко усвідомлював, розмістивши на початку циклу "Листок з альбому", п'єсу, в якій сконцентрований салонний принцип прелюдійного викладення. Сама назва № 1 ("Листок з альбому") є символічно-типологічною, вказуючи на зв'язок із культурою артистично-аристократичних салонів, які визначили передумови для становлення національного мистецтва й в Україні, і в Росії (робота О. Андріянової [1]). Визначений зв'язок фактури цього першого – психологічно настановного – номера з образом російської вальсовості, а в останній підкреслена овокаленість мелодійного руху. Однак інструментальні акордові послідовності в мелодії віддаляють інструментальною арпеджованістю безпосереднє моделювання "пісні без слів", що у повноті виявиться в №№ 2, 6, 7, 8, 10.

Гомофонно-гармонічна фактура Прелюдії, крім № 1, проглядається в "Прелюді" № 5. Цей останній відкриває другий "малий цикл" в "Альбомі", тоді як перший "малий цикл" утворюють №№ 1-4, зв'язані спільністю тонової прив'язки мелодій тем: три із чотирьох названих п'єс (№№ 1, 3, 4) віді-

ляють, як мелодійну опору (№№ 1, 4) гармонічної тоніки (№ 3), висотність а (порівняно з опірністю зазначеної висотності в темах "Камаринської" М.Глінки).

Окрім того, перші чотири п'єси "Альбому для юнацтва" С.Орфєєва складають послідовність типу сонати-сюїти старовинного зразка, оскільки наявність поліфонічної п'єси (№ 2 "Канон") знаменувала причетність до церковної серйозності, що підкреслено символікою тональності E-dur, та у традиціях романтизму втілювала тональність ідеального стану (E-dur Другого етюдy op. 10 Ф. Шопена). Показовим є також моделювання бахівської двочастинної форми в № 2, у якому (тт. 1-8 № 2) перша частина є виклад теми, тоді як друга – це її розвиток (тт. 9-21) з репризою-кодою в останніх 4-х тактах (тт. 21-24).

№ 3 "Малий жарт" ("Шуточка") представляє скерцо на 2/4, що підкріплено чіткою репризною тричастинною побудовою. А № 4 "Вальс" має ознаки рондальної структури, показовою для фінальних частин сонатних циклів. Аналогічним порядком – рондально – вибудований № 10 в 6-тичастинному "малому циклі" твору С.Орфєєва: перша тема (тт. 1-16) повторюється 4 рази (тт. 1-16, 29-36, 77-92, 105-112), а у якості епізодів проходять скерцозний фрагмент (тт. 17-28, 93-104) і фрагменти *Poco meno mosso*, *Piu mosso*, тт. 37-76, 114-117.

У межах другого "малого циклу" №№ 6 ("Хороводна") і № 8 ("Українська народна пісня") представляють поліфонізований виклад, заявляючи про серйозність-церковність розглянутої послідовності номерів. Всі інші номери зазначеного 6-тичастинного "малого циклу" вирішені в репризній тричастинній (№№ 5, 7) або репризній двочастинній (№№ 6, 9) і варіаційній (№ 8) формах.

Так, у С. Орфєєва виявляється наближення до бідермайєрівської просимволістської та м'якої неокласичної стилістики, на відміну від визначено-веристського нахилу К. Данькевича, спрямованого до впливу поемності та її темпової трансформації, як це має місце у Б. Бартока, С. Прокоф'єва й ін.

О. Красотов – представник наступного покоління одеської композиторської когорти, який був, як і К. Данькевич, піаністом за базовою виконавською підготовкою (С. Орфєєв мав хорову основу своїх творчих розробок), звернений до більш жорсткого наслідування модерністських принципів. Для О. Красотова стильову модель становив неокласицизм П. Хіндеміта – Б. Бартока, за якою він вишикував власні твори. У репертуарі піаністів Одеси широким визнанням користуються Прелюди О. Красотова, що склали його стартові на композиторському шляху композиції, видані наприкінці 1950 – на початку 1960 рр.

"Три прелюди" О. Красотова, як досить самостійні п'єси для виконання поза циклом, все-таки відзначені ознаками зв'язку-циклізації. Тільки на відміну від терцієвих наскрізних мотивів С. Орфєєва, у О. Красотова навмисно виділені кварта. Кінець 1950 – початок 1960 рр. був часом глибокого захоплення в радянських музичних колах "Курськими піснями" Г. Свиридова, у яких кварта також займали провідне місце. Однак у розглянутому циклі Прелюдів скоріше пізнавані бартоківські зчеплення тритонів-кварт. Показовою є ритмічна установка О. Красотова на універсальність кантово-шансонної ритмоформули $J \frac{3}{4}$, архетип якої менш займав увагу покоління Данькевича-Орфєєва, для яких переважала розмаїтість архетипового пунктирного ритмомотиву. Уява О. Красотова явно живилася символікою псалмодії й чистоти ліній *anabasis-catabasis*, які на рівні культурної символіки (О. Красотов, за спогадами його колег, не був релігійною людиною) ним усіяко виділялися.

Вказане значення вираження сконцентроване у Прелюді-2, яке хочеться назвати неромантичним ноктюрном, оскільки ознаки виділеного жанру навмисно спрощені (за В. Маяковським, "ноктюрн на флейті ринв" [11, 46]): тут ніби механізована ритмічна схема подання зазначеної жанрової типової римоформули. Загальна будова – двофазна строфічність із кодою (скорочена третя строфа). Тип звучання Прелюдії в цілому відзначене оригінальним підходом: відверті алюзії до "Allegro barbaro" Бартока – в авторському (бартоківському, м'яко звучному) виконанні.

Отже, у всіх представлених авторів чітко простежується увага до поліфонізації викладу, з виразним контрастно-поліфонічним типом фактури в К. Данькевича й С. Орфєєва. Якщо два останніх принципово дистанціювалися від українського модерну Б. Лятошинського і його оточення, то у О. Красотова очевидною є схильність до київської школи.

Аналіз відомих творів К. Данькевича, С. Орфєєва й О. Красотова засвідчує:

1) синтаксично опосередкований характер прояву національного українського феномена: прихильник української ідеї К. Данькевич взагалі не стосується прямих зв'язків з українським фольклором, росіянин за корінням С. Орфєєв цитує різнонаціональні фольклорні матеріали, у тому числі український (поряд з російським і молдавським), О. Красотов у симпатіях до фольклористського модерну оточення Б.Лятошинського не звертався до фольклору;

2) композитори навмисно підкреслюють поліфонічні засоби, які спеціально виділені як контрастно-поліфонічні у К. Данькевича й С. Орфєєва з установкою на будівництво відповідного фактурного вигляду творів, вони наближені до помірному модерну веристської школи (К. Данькевич) і м'якої форми неокласицизму (С. Орфєєв), до послідовно усвідомлюваного модернізму у О. Красотова;

3) виділений у дослідженні одеським композитором притаманна схильність у демонстративний європеїзм засобів вираження, що в К. Данькевича вирішується опорою на театральну-естрадную фортепіанність-рояльність щодо подання цілого, в С. Орфеева виділенням просалонної камерної установки, що заявляється програмною назвою видання, салонна модерністська вишуканість прочитується в Прелюдях О. Красотова.

Література

1. Андріянова О. Салонність як основа музичного життя Росії та України XIX ст. / О. Андріянова; автореф. канд. дис. на здобуття наук. ст. 17.00.03. – Одеса, 2007. – 16 с.
2. Ария [И.Ямпольский. Ария] // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти тт. / Гл. ред. Ю. Келдыш. – М.: А-ГОНГ, 1973. – Т. 1. – С. 204 – 207.
3. Артамонов С. История зарубежной литературы XVII – XVIII вв. / С.Артамонов. – М.: Просвещение, 1978. – 608 с.
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – М.-Л.: Музыка, 1971. – 379 с.
5. Брянцева В. С.В.Рахманинов / В.Брянцева. – М.: Советский композитор, 1976. – 645 с.
6. Гудман Ф. Магические символы / Ф. Гудман. – М.: Золотой век, 1995. – 289 с.
7. Лотман Ю. Типология культуры / Ю. Лотман. – Тарту, 1967. – 210 с.
8. Лю Бинцянь. Веризм та його аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю. Автореферат канд.дисертації / Бінцянь Лю. – Одеса, 2006. – 16 с.
9. Ма Вей Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства / Вей Ма; автореф. канд.дис. – Одеса, 2004. – 17 с.
10. Маркова Е. Т.Шевченко и К.Данькевич: стилевые пересечения и альтернативы (на примере анализа оперы "Назар Стодоля") / Е.Маркова // Вісник Львівського університету. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка. – Вип. 15. – С. 12-18.
11. Маяковский В. Сочинения: в 2-х тт. / В.Маяковский; сост. Ад. Михайлова; вступ. ст. А.Метченко; прим. А.Ушакова. – М.: Правда, 1987. – Т. 1. – 768 с.
12. Миронов В. В. Малишевский и Л. Огренич как выдающиеся музыкальные пассионарии Одессы / В. Миронов // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка. – Луганськ, 2008. – С. 238-247.
13. Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы / Гл. ред. и автор вступ. статьи Н. Огренич, ред.-составитель Е. Маркова. – Одесса: ОКФА, 1994. – 248 с.
14. Соната [В.Бобровский. Соната] / Гл. ред. Ю.Келдыш // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти тт. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – Т. 5. – С. 193 – 200.
15. Яначек Леош [Л.В.Полякова. Леош Яначек] / Гл. ред. Ю.Келдыш // Музыкальная энциклопедия в 6-ти тт. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – Т. 6. – С. 621 – 624.
16. Cifka P., Friss G., Kertész I., Tótfalusi I. Képek és jelképek / P.Cifka. – Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1988. – 205 s.

References

1. Andrianova, O. (2007). Salonntesse as base to music life to Russia and Ukraines XIX century. Extended abstract of candidate's thesis. ONMA named A.V. Nezhdanova [in Ukrainian].
2. Aria. Music encyclopedia in 6 volumes. (1973). Yu. Keldysh (Ed.). V.1, А-ГОНГ. Moscow [in Russian].
3. Artamonov, S. (1978). The history of the foreign literature in XVII – XVIII cent. Moscow: Prosveshchenije [in Russian].
4. Asafiev, B. (1971). The music form as process. Moscow-Leningrad: Muzyka [in Russian].
5. Brianceva, V. (1976). S.Rachmaninov. Moscow: Sovietskij kompositor [in Russian].
6. Gudman, F. (1995). The magic symbols. Moscow: publish. "Solotoj viek" [in Russian].
7. Lotman, J. (1967). Typology of the culture. Tartu [in Russian].
8. Lu Bing Ciang. (2006). Verizm and his analogies in music art of the Europe and China. Extended abstract of candidate's thesis, ONMA of A.V. Nezhdanova [in Ukrainian].
9. Ma Vej. (2004). Concept of the form in music of China and Europe: aspects to compositions and art of performance. Extended abstract of candidate's thesis, ONMA of A.V. Nezhdanova [in Ukrainian].
10. Markova, E. T. Shevchenko and K.Dankevich: the style intersection and alternatives (on example of the analysis of the opera "Nazar Stodolya") Visnyk Lviv university. The series Art. The issue 15. Lviv: Lviv national Ivan Franco university, 12-18 [in Ukrainian].
11. Majakovskij, V. (1987). The Compositions in 2 volumes. V. 1. /Writer A.Mihaylova. Moscow: Pravda [in Russian].
12. Mironov, V. (2008). V. Maliszewski and L. Ogrenich as prominent music passionary of Odessa. Problems to contemporaneity: culture, art, pedagogy. – Lugansk, 238-247 [in Russian].
13. Ogrenich, N. & Markova, E. (Eds.). (1994). Odessa conservatory: forgotten name, new pages. Odessa: OKFA [in Ukrainian].
14. Sonata. Music encyclopedia in 6 volumes. (1981). Yu. Keldysh (Ed.). V.5 СИМОН-ХЕЙЛЕР. Moscow: Sov.encyclodedia [in Russian].
15. Janáček Leoš. Music encyclopedia in 6 volumes. (1982). Yu. Keldysh. V. 6 ХЕЙНЦЕ-ЯШУГИН, Dopolnenia А-Я – М Moscow: Sov.encyclodedia [in Russian].
16. Cifka, P., Friss, G., Kertész, I., Tótfalusi, I. (1988). Képek és jelképek /P.Cifka. – Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó [in Hungarian].