

Ельтек И. Эволюция трактовки поэзии Ивана Франко в творчестве Мирослава Скорика: от неофольклоризма к эгалитаризму. Одним из последовательных интерпретаторов поэзии И. Франко является Мирослав Скорик. Диалог художников начался с кантаты «Весна», симфоническо-хореографической поэмы «Каменяри», а кульминационным этапом стала опера «Моисей». Гермenevtический анализ этих опусов позволил обобщить следующие их характеристики: согласование «высокого» и «популярного», «модерна» и «традиции», что характерно для позиций «эгалитарного» искусства; значительное усложнение музыкального языка. Музыкальная франкиана М. Скорика открыла новые тенденции в трактовке философских значений поэзии Франко для будущих поколений композиторов.

Ключевые слова: Иван Франко, эгалитаризм, музыкальная франкиана, Мирослав Скорик.

Eltek I. Evolution of interpretation of Ivan Franko's poetry in Myroslav Skoryk's works: from neofolklorism to egalitarianism. One of the consecutive interpreters of I. Franko's poetry is Myroslav Skoryk. The dialogue between the two artists began with the cantata «Spring», symphonic choreographed poem «Stone Breakers», and the culminating step was the opera «Moses». Hermeneutic analysis of these opuses allowed to compile their following characteristics: harmonization of «high» and «popular», «modern» and «traditional», which is typical for positions of «egalitarian» art; significant complication of musical language. Musical frankiana of Skoryk opened a new trend in rendering philosophical meaning in Franko's poetry for future generations of composers.

Keywords: Ivan Franko, egalitarianism, music frankiana, Miroslav Skoryk.



УДК 78.071.1+786.2

Лю Кетин

ВЕРИЗМ-СИМВОЛИЗМ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ ОДЕССЫ 1950-х — 1960-х ГОДОВ (на примере произведений К. Данькевича и С. Орфеева)

В работе освещаются на примерах творчества высокоталантливых одесских композиторов К. Данькевича и С. Орфеева, в анализе самых популярных в исполнительских и слушательских кругах их сочинений, стиливые касания, которые имели специальный культурный контекст сопряженности с музыкальными традициями Одессы, откликаясь, одновременно, на стиливую 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). Оба композитора нарочиты в подчеркивании контрастно-полифонических установок в строительстве фактурного облика произведений, оба приближены к умеренному модерну веристской школы (К. Данькевич) и мягкой формы неоклассицизма (С. Орфеев).

Ключевые слова: *веризм, символизм, фортепианный стиль исполнения, стиль эпохи в музыке, музыкальный жанр.*

Актуальность работы обусловлена значимостью сочинений К. Данькевича и С. Орфеева в музыкально-творческом наследии Украины XX века, а также объективной задействованностью названных композиций в запечатлении регионального стиливого облика Одессы как крупнейшего музыкального центра Юга Украины. Последний аспект осознания значения творчества Данькевича, Орфеева и других выдающихся представителей искусства украинского Юга особо интересен для автора статьи как музыканта, репрезентующего многонациональный Китай. Здесь значимы не только фигуры всенационального смысла, как его представляют имена Си Синхая, Не Эра, Тан Дуна и других авторов, но и тех, кто запечатлел неповторимый колорит регионов и провинций Китая, например, Шу Лонгма в органической связи с Тайванем как исторически локализованной частью китайского культурно-государственного ареала. Фортепианные произведения, жанровая природа которых определяет их всепроникаемость в репертуар музыкантов-профессионалов самых разных стран мира, замечательно хранит наднациональные, общенациональные стиливые показатели, в том числе по их вписанности в те или иные художественные направления. Но также жанровые показатели фортепианной музыки четко отражают локально-стиливые приметы, определенные стиливыми пересечениями, отличными от глобально-планетарных и всенациональных художественных предпочтений.

Целью данной работы выступает освещение в творчестве высоко-талантливых одесских композиторов К. Данькевича и С. Орфеева, на примере самых популярных в исполнительских и слушательских кругах их сочинений, стиливых касаний, которые имели специальный культурный контекст сопряженности с музыкальными традициями Одессы, откликаясь, одновременно, на стиливую парадигма-

тику українського мистецтва в цілому і епохальні «зови часу» відповідного історично-хронологічного виміру. Конкретні завдання роботи — систематизація даних про культурні типи і їх прояви в колективному суб'єкті Одеси в порівнянні з загальноукраїнськими мистецтвознавчими позиціями, а також аналіз «Поэмы» для фортепіано К. Данькевича і «Альбома для юнацтва» С. Орфеева в світлі зв'язу і в відмінностях відносно общенациональних мистецтвознавчих типологій.

Методологічна основа роботи — інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва [4] в Україні, в тому числі це праці представників одеської музикознавчої школи [1; 10; 11], включаючи апробацію зв'язу з китайськими мистецтвознавчими і музикознавчими проєкціями вказаного підходу [6].

Об'єкт дослідження — національна парадигма музики України ХХ століття, предмет — фортепіанне преломлення вказаних стилевих типологічних установок. Наукова новизна роботи — в теоретичній самостійності постановки питання про національну і національно-локальну преломлення стилевих типологій, показових для певної епохи, в даному випадку мова йде про середину ХХ століття. Крім того, новаторським є вихід на апробацію асаф'євської ідеї «інтонаційного словника епохи» з опорою на матеріал фортепіанного мистецтва таких достатньо стилістично дистанційованих авторів як К. Данькевич і С. Орфеев. Практична значимість роботи визначена її зв'язом з потребами виконавчої практики піаністів, можливістю використовувати зроблені наробки для поглиблення навчальних курсів теорії і історії виконавства, історії музики в вищій і середній ступенях музичної школи.

В класифікації Ю. Лотмана [7] культурні типи чітко розмежовуються за «синтаксическими» і «семантичними» показниками, утворюють типологічні антитези, з яких перші культивують свою штучність в поведінчній психології жителів, а другі виробляють природні орієнтири в штучності культурної діяльності. Звернені в «синтаксическому» міському ландшафті індивіди мають певні психологічні культурно-вроджені якості, з яких виділяються — гіперартистизм, яскраво виражена автономія психології мистецтва і життя, в тому числі це стосується прояву національних ознак, які дуже неоднозначно реалізуються в

деятельности «синтаксистов». По классификации, однажды сформированной В. Мироновым [11], ярко выраженными признаками *Одесситов* обладали Н. Огренич, С. Столярский, К. Данькевич и другие. Конечно, этот перечень должен быть продолжен С. Орфеевым, которого К. Данькевич воспринимал как преемника и на посту ректора Одесской консерватории (от 1951 года), и в сфере композиторской практики.

Данная позиция Данькевича по отношению к Орфееву и, взаимно, преданность Орфеева идеям своего предшественника в административной и творческой работе поразительна и «синтаксична» в лотмановской типологической классификации. Потому что и внешне, и поведенчески, и творчески-стилистически названные музыканты были категорически непохожи. Данькевич — наследник позиций убежденного и демонстративного украинства, сын своего отца, который сознательно и страстно принял революцию и безвременно погиб в ее огне. Орфеев, как свидетельствует его фамилия и имя, был из рода священников, революция для него и его семьи стала исторической данностью, но не более того, а русские корни фамилии исключали специально-украинские установки в мышлении и действиях. При этом Данькевич, по свидетельству моих педагогов, лично общавшихся с ним, был огромного роста и телесной массы в целом, подвижен и взрывчато-эмоционален. А Орфеев роста был небольшого, медлителен, особенно в связи с негнушейся после ранения ногой, говорил всегда негромко и как бы отстраненно.

Но Данькевича и Орфеева роднили — преданность идее творческого служения, огромный заряд артистизма в быту и общении (оба были «карнавальны», обожали розыгрыши, шутки, острое и броское слово), очень поддерживали несправедливо обиженных властями коллег (см. воспоминания о Данькевиче Т. Малюковой-Сидоренко [12, с. 223], соответственно о приглашении в Одессу семьи первого ректора В. Малишевского, вопреки официальным позициям 1950-х гг. и т. д.). Общим, к сожалению, оказался и трагический окрас их ухода из жизни, лишенный круга признания их объективных заслуг перед Отечеством. В чисто музыкально-композиторском отношении оба выделенных автора, при всех очевидных фактурных отличиях их композиций, согласны были в *выделении контрастно-полифонических составляющих, контрапунктирующих линий*, при том что специально имитационно-полифонические формы ими использовались весьма осторожно.

«Поэма» К. Данькевича для фортепиано составила замечательный вклад в репертуар пианистов, запечатлевая одновременно незаурядные пианистические возможности композитора, получившего признание, прежде всего, как исполнитель, лауреат Всеукраинского конкурса пианистов еще в 1930-е годы. Фактура поэмы, с первого такта охватывающая четырехоктавный диапазон, как бы запечатлевала фортепианную посадку самого композитора, огромный торс которого требовал широты откровенно «расставленных» рук.

Произведение совершенно справедливо определено как «Поэма», хотя показательные от времен Листа жанрово-темповые и тональные смены осуществились в весьма сжатых объемах 46-тактовой (!) композиции. Однако монотематизм (мелодически «расцветченный» ход на тритон *f-cis* в первой теме, т. 4, *d-gis* во второй теме, т. 15) в единстве с жанровыми противопоставлениями (вагнериански-скрябиновски окрашенная кантилена первой темы, драматически-ноктурново поданная вторая) соответствует поэмным требованиям, как и показатели тональной динамики в первом разделе *Andante amoroso Des-b*, а в репризе *Des-as* («шопеновское» обращение экспозиционных и репризных тонально-ладовых притяжений). Однако *сжатость* изложения принципиально разных тем-образов (*Andante amoroso* — *Animato e molto espressivo*) указывает на стилистический исток этого *драматического лаконизма*: веризм.

Понятие веризма принято сопрягать с оперным творчеством итальянских композиторов, соотносимых с ними представителей других национальных школ: «чешский веризм» Л. Яначека [14, с. 622], веристский аспект сочинений С. Рахманинова [5, с. 109], др. (см. об этом работу Лю Бинцяна [8]). Веристский комплекс опер К. Данькевича однажды отмечен был в работе Е. Марковой [10, с. 15–18], соответственно, по психологическому принципу единства проявлении личности в данной конкретной сфере деятельности, веристские показатели в той или иной мере обнаруживаются и в других, кроме оперной, жанровых типологиях. Веристская «сжатость драматургии», порождающая особого рода вокальную поэдность одно- и двухактных опер П. Масканьи, Р. Леонкавалло и др., имеет своеобразные проекции в инструментальную сферу. Такой откровенной стилистической цитатой «из веристов» отмечена главная кульминация «Поэмы» Данькевича в тт. 24–27 с характерными параллелизмами септаккордов на *ff* и пунктиром подчеркнутый скачок.

Драматический конфликтный смысл сопоставления тем задан коротким, в три такта, вступлением, в котором в басу обозначен расцвеченный «жестким ходом» хроматического «расщепления» ступени тетракорд, образуя последовательность de-c-h-b-(g-)as, по отношению к которому хроматическая линия в верхнем голосе т. 3 составляет свободную канонически-имитационную фигуру, то есть риторически *укрупняющую* указанный басовый ход, фиксирующий мотив Покаяния (на основе поступенного вычерчивания фигуры *catabasis*). Полимотивное оснащение фактуры *всех* тем образует некоторый показательный знак Данькевича (и роднит с С. Орфеевым, у которого множественны указанные полимелодизмы!).

«Перевернутость» темповых показателей романтической поэчности (*Andante* в крайних разделах, тогда как у романтика Ф. Листа данный темповый признак появляется как эпизод в середине *Allegro*) создает очевидные аналогии с ариозно-оперными структурами, общая признаки «первичной сонатности» как инструментального озвучивания арии [13, с. 194] фортепианному изложению образа произведения.

«Альбом для юношества» С. Орфеева (с посвящением сыновьям — Николаю и Владимиру) образует цикл, преимущественно, «песен без слов» в наследование бидермайеровской демонстративной фактурной опрошенности изложения, но отмеченного многозначительной символикой музыкально-архетипических «вкраплений», образующих художественную многозначность, казалось бы, программно четко представленных образов. Таков «Листок из альбома», открывающий сборник пьес и представляющий явно «вальс на 2/4», в развитие идей «русской вальсовости», заявленной П. Чайковским с опорой на разнообразие размеров биритмической фактуры с регулярностью ритмики нижних голосов и мелодически свободной ритмизацией «парящего» верхнего.

Конечно, в самой идее «Альбома для юношества» узнаваемо влияние В. Ребикова, московского композитора, наследовавшего П. Чайковского и причастного к «умеренному» символистскому модерну, жившего, работавшего в Одессе и по идеологическим причинам долго замалчивавшегося в музыковедческих описаниях музыки отечественных корифеев. Конечно, С. Орфеев хорошо знал музыку своего соотечественника по «малой родине» Одессе, и если не мог прямо на него ссылаться, то с удовольствием стилизовало его тонкий салонный камерный стиль, за который мог услышать немало упреков ввиду

пристрастия официального искусства к монументальным формам и жанрам.

Что касается высокой духовной символики, то она изобильно «разбросана» в пьесах Орфеева, в том числе тщательно выписана в первой, открывающей «Альбом» пьесе. Это тщательно выписанная в басу нисходящая хроматическая гамма *catabasis*, отмеченная хроматической «жесткостью» и от времен старинной церковной музыки воплощавшая идею Покаяния — Искупительного страдания: *d-cis-c-h-b-a* в тт. 1–7. Этот образ-идея, судя по всему, был важен для Орфеева, поскольку подобный ход он тщательно ставил почти в каждую пьесу из названного «Альбома» (см. завершающие изложение главной темы № 2 в тт. 5–8 и 22–24, ход нижнего голоса в № 3 «Шуточка» — правда, без хроматизмов, в центральной теме № 4 «Вальс» и т. д. вплоть до начала № 10 «Характерная пьеса»).

Считаем, пристрастие к музыкальному покаянно-искупительному знаку «легких» сочинений Орфеева не случайно: он чудом избежал репрессий в 1930-х ввиду очевидных церковных корней его имени (Серафим!) и фамилии Орфеев — от Орфей, легендарный певец-мученик, ассоциировавшийся в первохристианстве с Иисусом Христом [15, с. 90–91], он прошел войну в тяжелейших условиях (хотя музыкантов его квалификации освобождали от фронта) и другое. Это все история страны и людей, которые имеют много общего с историческими путями моей Родины, Китая, и специалистов-музыкантов, трудными дорогами проходивших к утверждению своего творчества в национальном социуме.

Кроме вычерченных линий *catabasis* и обращений *anabasis* (их Орфеев чрезвычайно ценил у высоко почитаемого им Н. Леонтовича, внесшего практику контрапункта в национальную украинскую традицию), последние символизировали Путь к Совершенству (см. тематизм № 2 «Канон»), Орфеев выделил и другие высокие знаки выражения. Это мотив Кольца-Круга (символика Всего, Бога [6, с. 25–27]), отличающий исходный мотив № 3, 4, 5, 9; эти пьесы отмечены «несерьезным» характером программной нагрузки («Шуточка» № 3, «Вальс» № 4, «Прелюд» № 5, «Игра в пятнашки» № 9), однако за «легкостью» этих образов стоит ценность Юности, как бы благословляемой композитором, тогда отцом двух детей, которыми очень гордился и возлагал надежды в поддержании духовных принципов жизни семьи (см. вышеуказанное посвящение старшему и среднему сыновьям Николаю и Владимиру).

«Альбом для юношества» С. Орфеева создан в виде цикла как рекомендательного, но не обязательного в исполнении подряд всех пьес в выступлении. Однако определенный сюитный стержень задан в композиции по типу сюит-вариаций старинных клавесинных мастеров, открываемых сакрально-значимой во французской традиции Прелюдией. Такого рода произведения, классический образец которого представляют *Pièces* Ф. Куперена, выстраивались в варьирование риторической темы, запечатлеваемой в виде значимого интервального построения, идущего от типовых мелодий. В рассматриваемом «Альбоме» Орфеева таким сквозным, а, значит, ведущим мотивом-комплексом является ход на терцию (см. базовость этого терцового хода в его самозначимости в пьесах № 1, 7 («Молдавская колыбельная песня»), в виде опеваемых устоев в № 3 («Шуточка»), 4 («Вальс»), 5 («Прелюд»), 8 («Украинская народная песня»), в качестве границ мотивов, собранных в мелодию темы, — № 2 («Канон»), 6 («Хороводная»), 9 («Игра в пятнашки»), 10 («Характерная пьеса»).

Не забываем, что объем секунды — малой терции в речевом звучании обозначает интервальные границы обыденной и скромной интонации, тогда как большая терция указывает на напряжение (что обуславливает преобладание в мадригальной и староцерковной европейской музыке вертикали с минорной терцией, а большая терция — мажорная как «твердая» — совпадает со словами типа «страдание», «смерть»). В старинной французской клавесинной музыке темы с подчеркиванием мелодического хода на секунду или терцию занимали значительное место, демонстрируя сдержанно-деликатную нежность музыкального выражения.

Терцовая опора вертикали, отмеченная особым вниманием к одноименно-параллельно-однотерцовым образованиям, создавала в единстве с терцовыми ориентирами мелодических шагов тональную «минисерийность» Орфеева, сближавшую его с наследием К. Дебюсси и с «протосерийностью» клавесинистов. «Французский дух» салонной культуры (см. у С. Артамонова [3, с. 191–193]) Орфеев явно четко осознавал, поместив в начале цикла «Листок из альбома» пьесу, в которой сконцентрирован салонный принцип *прелюдийного* изложения. Само название № 1 («Листок из альбома») символично-типологично, указывая на связь с культурой артистических-аристократических салонов, которые определили многие достоинства становления национального искусства и в Украине, и в России (см.

работу О. Андриановой [1]). Выше отмечена связь фактуры этого первого — психологически установочного — номера с образом «русской вальсовости», а в последней подчеркнута *авокаленность* мелодического движения. Однако инструментальные *аккордовые* последовательности в мелодии отдалают инструментальной арпеджированностью непосредственное моделирование «песни без слов», которое в полноте обнаружится в № 2, 6, 7, 8, 10.

Прелюдийное «разжижение» гомофонно-гармонической фактуры, кроме № 1, просматривается в «Прелюде» № 5. Этот последний явно открывает второй «малый цикл» в «Альбоме», тогда как первый «малый цикл» образуют № 1–4, связанные общностью тоновой привязки мелодий тем: три из четырех названных пьес (№ 1, 3, 4) выделяют в качестве мелодического устоя (№ 1, 4), гармонической тоники (№ 3) высотность *a* (ср. с опорностью указанной высотности в темах «Камаринской» М. Глинки).

Кроме того, первые четыре пьесы «Альбома для юношества» Орфеева составляют последовательность типа сонаты-сюиты старинного образца, поскольку наличие полифонической пьесы (№ 2 «Канон») знаменовало причастность к «церковной серьезности», что подчеркнуто символикой тональности *E-dur*, в традициях романтизма запечатлевавшей «тональность идеального состояния» (ср. с *E-dur* Второго этюда ор. 10 Ф. Шопена, бывшего для Орфеева чрезвычайно ценным). Показательно также моделирование баховской двухчастной формы в № 2, в которой (тт. 1–8 № 2) первая часть есть изложение темы, тогда как вторая — это развитие темы (тт. 9–21) с репризой-кодой последних 4 тактов (тт. 21–24). № 3 «Шуточка» представляет скерцо в 2/4, что подкреплено четким репризным трехчастным строением. А № 4 «Вальс» обладает признаками рондальной структуры, показательной для финальных частей циклов. Поскольку в репризном двухчастном строении (тт. 1–32 — первая часть, 33–64 — вторая часть, в которой тт. 57–64 представляют сокращенную репризу первой части) кадансирующий оборот тт. 9–16 («и. о. рефрена») противостоит и развивающей части темы (тт. 4–8, 20–24), и «прорезывает» (тт. 41–48) развивающий раздел как таковой (тт. 33–40 и 49–56). Аналогичным образом — рондально — выстроен № 10 в 6-частном «малом цикле» сочинения Орфеева: первая тема (тт. 1–16) повторяется 4 раза (см. тт. 1–16, 29–36, 77–92, 105–112), а в качестве эпизодов проходят скерцозный фрагмент (тт. 17–28, 93–104) и фрагменты *Roco meno mosso*, *Picc mosso*, тт. 37–76, 114–117.

В пределах второго «малого цикла» № 6 («Хороводная») и № 8 («Украинская народная песня») представляют полифонизированное изложение, заявляя серьезность-церковность рассматриваемой последовательности номеров. Все остальные номера указанного 6-частного «малого цикла» решены в репризной трехчастной (№ 5, 7) или репризной двухчастной (№ 6, 9) и вариационной (№ 8) форме.

Так у Орфеева обнаруживается движение к бидермайеровской-просимволистской и мягкой неоклассической стилистике, в отличие от определенно-веристского уклона Данькевича, устремленного к «сжатию» поэмности и ее темповой трансформации, как это имеет место у Б. Бартока, С. Прокофьева и др. У обоих авторов четко прослеживается внимание к контрастно-полифонической полимелодичности фактуры в параллель к открытиям Н. Леонтовича, что обозначает оппозицию последовательному украинскому модерну Б. Лятошинского и его окружения и стойкому фольклоризму их окружения.

Анализ известных сочинений К. Данькевича и С. Орфеева свидетельствует:

1) «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);

2) оба композитора нарочиты в подчеркивании контрастно-полифонических установок в строительстве фактурного облика произведений, оба приближены к умеренному модерну веристской школы (К. Данькевич) и мягкой формы неоклассицизма (С. Орфеев);

3) обоим одесским композиторам свойствен уклон в демонстративный европеизм средств выражения, что у Данькевича решается опорой на оперно-театральную эстрадную фортепианность-рояльную подачи целого, тогда как у Орфеева выделена просалонная камерная установка, заявляемая самим программным заголовком издания.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андріянова О. Салонність як основа музичного життя Росії та України XIX ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтв. — Спец. 17.00.03 / О. Андріянова. ОНМА ім. А. В. Нежданової. — Одеса, 2007. — 16 с.

2. Ария / И. Ямпольский // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. — М., 1973. — Т. 1 : А-ГОНГ. — 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. : Издат. асоц. духовного объединения «Золотой век», 1995. — 289 с.
7. Лотман Ю. Типология культуры / Ю. Лотман. — Тарту, 1967. — 210 с.
8. Лю Бинцян. Веризм та його аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю : автореф. дис. ... канд. мистецтв / Лю Бінцян. — Одеса, 2006. — 16 с.
9. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтв / Ма Вей. — 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. Серія мистецтво. — Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2014. — Випуск 15. — С. 12–18.
11. Миронов В. В. Малишевский и Л. Огренич как выдающиеся музыкальные пассионарии Одессы / В. Миронов // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка. — Луганськ, 2008. — С. 238–247.
12. Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы / гл. ред. и автор вступ. статьи Н. Огренич ; ред.-составитель Е. Маркова. — Одесса : ОКФА, 1994. — 248 с.
13. Соната / В. Бобровский // Музыкальная энциклопедия : в 6 томах / гл. ред. Ю. Келдыш. — М. : Сов.энциклопедия, 1981. — Т. 5 : СИМОН-ХЕЙЛЕР. — С. 193–200.
14. Яначек Леош // Музыкальная энциклопедия : в 6 томах / гл. ред. Ю. Келдыш. — М. : Сов.энциклопедия, 1981. — Т. 6. — С. 621–624.
15. Cifka P., Friss G., Kertész I., Tótfalusi I. Képek és jelképek / P. Cifka. — Budapest : Móra Ferenc Könyvkiadó, 1988. — 205 s.

Лю Кетін. *Веризм-символізм у фортепіанній творчості композиторів Одеси 1950-х — 1960-х років (на прикладі творів К. Данькевича і С. Орфєєва).* В роботі висвітлюється на прикладі творчості високоталановитих одеських композиторів К. Данькевича та С. Орфєєва, в аналізі найпопулярніших у виконавських і слухацьких колах їх композицій, стильові торкання, які мали спеціальний культурний контекст поєднаності з музичними традиціями Одеси, відзиваючись, одночасно, на стильову парадигматику українського мистецтва в цілому і на епохальні «поклики часу» відповідного історично-хронологічного виміру. Виділяється «синтаксично» опосередкований характер

виявлення національно-українського феномена — захисник української ідеї К. Данькевич взагалі не тркається прямих зв'язків з українським фольклором, росіянин за коренями С. Орфеев цитує різнонаціональні фольклорні матеріали, в тому числі український (поряд з російським та молдавським). Обидва композитора навмисні в підкреслювані контрастно-поліфонічних установок в будівництві фактурного наповнення творів, обидва приближені до помірному модерну веристської школи (К. Данькевич) та м'якої форми неокласицизму (С. Орфеев).

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

Lu Keting. Verismo and symbolism in piano plays of Odessa composers in the 1950-s — 1960-s (by example of works made by K. Dankevich and S. Orfeev). This work enlightens, by the example of K. Dankevich and S. Orfeev — talented composers from Odessa, jointly with analysis of their most popular compositions, their stylistic trends having a special cultural context of contingency with musical traditions of Odessa, with simultaneous response to stylistic paradigm of the Ukrainian art in whole and trends of the corresponding historical periods. Their works bear a syntactic nature of national Ukrainian phenomena: K. Dankevich, being adherent to the Ukrainian ideas, has no direct contact with the Ukrainian folklore, while S. Orfeev, having Russian origin, quotes folklore materials of various nations, including the Ukrainian, Russian and Moldavian ones. Both composers emphasize the contrast polyphonic motives in structure of their works, both comply with moderate modern style of verismo school (K. Dankevich) and neoclassicism in soft form (S. Orfeev).

Keywords: verismo, symbolism, piano style, style of musical epoch, musical genre.

