

## ТВОРЧО-ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ ДІЯЛЬНОСТІ ЗАСНОВНИКІВ ОДЕСЬКОЇ ПІАНІСТИЧНОЇ ШКОЛИ

78.03

ID ORCID 0000-0002-3376-9516

<http://doi.org/10.5281/zenodo.1443129>

**Руснак Ю. М. Творчо-педагогічні аспекти діяльності засновників одеської піаністичної школи.** У статті розглянуті основні творчо-методичні принципи педагогічної діяльності М. Старкової, М. Рибіцької, Н. Чегодаєвої, Б. Рейнґальд, що дозволяє прослідкувати зародження характерних особливостей одеського виконавського мистецтва. Залучення власних викладених принципів педагогів-засновників, спогадів учнів і музикознавчих праць науковців виявило ґрунтовні ознаки одеської фортепіанної традиції, тим самим дало змогу узагальнити й доповнити методичні напрацювання педагогів, які стояли у витоків одеської піаністичної школи, що відповідає меті статті. Визначені основні риси творчої діяльності педагогів, а саме цілеспрямована увага до колористичного звуковидобування, аналітичне осягнення змісту й підтексту твору, розкриття індивідуальності кожного учня. Окреслено перспективи подальших досліджень, які визначаються виявленням зародження, функціонування й розвитку одеської піаністичної школи протягом більше ніж 100 років.

**Ключові слова:** музичне мистецтво, одеська піаністична школа, одеська виконавська традиція, творчо-методична діяльність, педагоги-засновники, виконавська інтерпретація.

**Руснак Ю. Н. Творческо-педагогические аспекты деятельности основателей одесской пианистической школы.** В статье рассмотрены основные творческо-методические принципы педагогической деятельности М. Старковой, М. Рыбичкой, Н. Чегодаевой, Б. Рейнґальд, что позволяет проследить зарождение характерных особенностей одесского исполнительского искусства. Привлечение собственных изложенных принципов педагогов-основателей, воспоминаний учеников и музыковедческих работ ученых выявило основоположные признаки одесской фортепианной традиции, тем самым позволило обобщить и дополнить методические разработки педагогов, которые стояли у истоков одесской пианистической школы, что соответствует цели статьи. Определены основные черты творческой деятельности педагогов, а именно целенаправленное внимание к колористическому звуковедению, аналитическое понимание смысла и подтекста произведения, раскрытие индивидуальности каждого ученика. Очерчены перспективы дальнейших исследований, которые определяются выявлением зарождения, функционирования и развития одесской пианистической школы на протяжении более чем 100 лет.

**Ключевые слова:** музыкальное искусство, одесская пианистическая школа, одесская исполнительская традиция, творческо-методическая деятельность, педагоги-основатели, исполнительская интерпретация.

**Rusnak Y. Creative-pedagogical aspects of the activities of the founders of the Odessa piano school.**

**Background.** The issue of reviewing the creativity and methodological principles of the founders of the Odessa piano school in the conditions of globalization, going beyond the boundaries of contemporary musical art seems relevant and appropriate.

Identifying the foundations for forming the piano performance of the city makes it possible to comprehend and reveal the traditions that were laid in the beginning of the 20th century since the opening of the Odessa Conservatory in 1913 and had a remarkable foundation due to the development of musical art in Odessa during the nineteenth century.

**Objectives.** The objectives of the research is revealing of the pedagogical aspects of the creative activity of M. Starkova, M. Rybitskaya, N. Chegodaeva, B. Reynhbald, which are partly self-described by the teachers, and supplemented by the memories of the students, and modern theoretical works of domestic musicologists.

**Methods.** The methodological basis of the study consists of an integrated approach to the analysis of the methodical activities of music teachers, according to the consideration of the life of the

tradition of the Odessa piano school within the historical period, with the involvement of the analytical and comparative method.

**Results.** The article summarizes the features of the stage formation of the piano tradition of the Odessa piano school. The basic methods of pedagogical and creative work of the founders of the Odessa piano school were synthesized and investigated and the strong qualities of the Odessa piano tradition were discovered.

The high professional level of piano art, which was born and fruitfully developed in Odessa, was supported by the continuity of the school of outstanding musicians, composers, pianists. Along with the creative activities of the representatives of classical professional piano pedagogy, which include Czech musicians I. Tedesco and K. Lagler, German pianists D. Ressel, R. Gelm, the Theodore Leschetitzky's school was widely distributed. In addition to D. Klimov and R. Kaufman direct students of T. Leschetitzky, his followers include Anna Yesipova's pupil M. Podraskaya, M. Rybitskaya, and M. Starkova, a graduate of V. Drozdov (a student of A. Yesipova).

Many years of pedagogical activity, supported by outstanding achievements of pupils, led to the creation of their own authoritative schools of Maria Rybitskaya, Maria Starkova, Nadezhda Chegodaeva, Berta Reynhbald.

The pedagogical principles of the school of Maria Starkova include: a rational approach to work on a musical composition, a combination of the exact disclosure of the author's text with the individual attitude of the performer, a careful attitude to the phrase, a clear understanding of the constituent parts in the formation, the dependence of sound production and the use of the pedal on the image and style of the work, development musical memory, work on the technical perfection of the performer with the help of exercises and sketches, selection of repertoire in relation to the individual qualities of the student.

Maria Rybitskaya highlighted the main purpose of pedagogical activity in upbringing of the performer, who is fully capable of comprehending the composer's idea independently, revealing the content, nature of the work, during the implementation of introducing listeners to their own presentation and understanding of the text, which will enable to reveal their own performing style. When working with a pupil M. Rybitskaya from the first steps induced them to independence in search of methods for working on a musical composition, finding key techniques to overcome technical difficulties, heightened interest in studying the work, applied the method of "jump", according to which the student was given a work a bit heavier than his level, which led to energetic work and activation of all abilities.

Nadezhda Chegodaeva carried the tradition of the Moscow school, namely the prominent composer and pianist Alexander Scriabin, which was traced in all her work. In working with the students Nadezhda Volodymyrivna, first of all, raised the artistic relation to the work, emotional content and personal attitude in the interpretation. When working on phrasing, building climatic zones, shaping and thematically, preference was given to the natural-plastic sense of the phrase. Careful attitude to the quality of sound prompted the students to constant auditory control.

For successful studies B. Reynhbald considered the student's interest in the learning process, which she supported and developed by all means. An individual approach to each student, the selection of technical exercises, depending on the physiological capabilities of the pianist at the initial stage, and the selection of the repertoire, aimed at the comprehensive development and tightening of the younger musician's weaker places, was a characteristic method of teaching.

**Conclusions.** The pedagogical and creative activities of Maria Starkova, Maria Rybitskaya, Nadezhda Chegodaeva, Berta Reynhbald created the fundamental line of development of the Odessa piano tradition, which is concentrated in the professional music schools of the city, which in the years of its existence has provided numerous musicians, bearers of authentic traditions of execution.

The common features of the pedagogical principles of Maria Star-kova, Maria Rybitskaya, Nadezhda Chegodaeva, Berta Reynhbald include: a special direction of activity aimed at a careful attitude to sound production, the construction of an ideal image, a model of performance in the imagination, which serves as a model for the implementation of the interpretive concepts of the performer, an analytical approach to comprehension of the text, development of technical perfection, education of the individuality of the pianist, creating special features of the authentic Odessa school. The presented features of the creative and pedagogical work of the founders of the Odessa piano school provide an opportunity for further art studies in the direction of research, grouping and disclosure of the peculiarities of the development and functioning of the Odessa piano tradition in its genesis.

**Keywords:** musical art, Odessa piano school, Odessa performing tradition, creative methodical activity, teachers-founders, performing interpretation.

**Постановка проблеми. Актуальність теми.** Увага сучасного мистецтвознавства до виявлення й аналізу творчої, педагогічної, виконавської спадщини музичної культури України обумовлена необхідністю узагальнити надбаний професійний досвід, ідентифікувати власні художні традиції для подальшого розвитку вітчизняного мистецтва й залучення інноваційних надбань новітнього музичного простору. З огляду на це, питання розгляду й аналізу педагогічних принципів засновників одеської піаністичної школи виглядає актуальним і необхідним. Традиції музичного виконавства Одеси утворювались на ґрунті кращих фортепіанних шкіл Європи та Росії, дбайливо передавались наступним поколінням, наповнювались неабиякими досягненнями індивідуальних шкіл видатних педагогів міста, що неодноразово було продемонстровано результатами творчої діяльності випускників — відомих музикантів сучасності.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Незважаючи на досить вагомий відрізок часу, що минув з часів діяльності засновників одеської піаністичної школи — М. Старкової, М. Рибіцької, Н. Чегодаєвої, М. Подрайської, С. Плещицер і Б. Рейнгальд, їх педагогічні, виконавські методи мало відомі сучасним музикантам. Статті Е. Дагільської [2; 3], Н. Зимогляд [5], В. Холоденко [17] розкривають основні особливості педагогічної та творчої діяльності М. Старкової, Б. Рейнгальд і частково М. Рибіцької, у праці В. Кузікової [7] відображені основні віхи становлення та розвитку кафедри спеціального фортепіано ОНМА імені А. В. Нежданової, музичному життю міста Одеси присвячена праця Р. Розенберг [12], спогади учнів, що увійшли до збірок Одеської консерваторії, дають стислі, але вкрай важливі нариси індивідуальних, людських рис педагогів [4; 10; 13; 14]. Поміж цього рукописи власних методів М. Рибіцької [13] та М. Старкової [15], спогадів О. Маслак [9], В. Кузікової [8], І. Сухомлинова [16], аналіз Н. Чегодаєвої виконавської інтерпретації перших чотирьох сонат для фортепіано О. Скрябіна [18; 19] доповнюють та дають змогу узагальнити й розкрити з різних сторін творчу діяльність засновників одеської піаністичної школи.

**Наукова новизна** статті полягає в комплексному підході до розгляду педагогічної, творчої діяльності піаністів-засновників одеської школи,

залучаючи окрім власних методів і міркувань, викладених самими педагогами, спогади їх учнів. З огляду на історичну складову питання оцінювання й аналізу внеску педагогів-музикантів, до завдань статті відносяться:

1. Узагальнення та підсумування особливостей етапу становлення фортепіанної традиції одеської піаністичної школи.
2. Синтезування й дослідження основних методів педагогіко-творчої роботи засновників одеської піаністичної школи.
3. Виявлення ґрунтовних якостей одеської піаністичної традиції.

**Методологічна основа дослідження** складається з комплексного підходу до аналізу методичної діяльності педагогів-музикантів відповідно до розгляду життєдіяльності традиції одеської піаністичної школи в межах історичного періоду, з залучанням аналітично-порівняльного методу.

**Виклад основного матеріалу.** Формування одеської піаністичної школи в рамках професійної музичної освіти відбувалось на значному культурному, історичному, музичному ґрунті. Відкриттю одеської консерваторії 8 вересня 1913 року — передувала наявність таких музичних закладів, як музичні класи при відділенні Імперського руського музичного товариства, що 1897 року були переведені в музичне училище, музичні класи при товаристві любителів музики, приватні музичні курси з високим професійним рівнем викладання.

Традиції одеської піаністичної школи спираються на творчу, педагогічну, культурну діяльність кращих музикантів Європи та Росії. Перший директор училища Д. Д. Клімов — учень К. Райнеке в Лейпцигу та Теодора Лешетицького у Петербурзькій консерваторії, окрім педагогічної та організаційної роботи в училищі вів активну творчу роботу з організації концертного життя міста, запрошуючи виступати сучасних музикантів і композиторів. Важко переоцінити внесок Антона Григоровича Рубінштейна в формування та закладання традицій виконання й педагогіки одеської фортепіанної школи. Завдяки його творчій, виконавській і суспільній діяльності музичний та культурний рівень місцевих слухачів і музикантів зазнав суттєвого зростання. Останні концерти у творчості Ференца Ліста як виконавця, котрі відбувалися в Одесі 1847 року, залишили особливий внесок у закладання традицій виконавства.

Високий професійний рівень фортепіанного мистецтва, яке народжувалось та плідно розвивалось в Одесі, підкріплено спадкоємністю школи видатних музикантів, композиторів, піаністів. Поряд із творчою діяльністю представників класичної професійної фортепіанної педагогіки, до яких відносяться чеські музиканти І. Тедеско й К. Лаглер, німецькі піаністи Д. Рессель, Р. Гельм, широкого розповсюдження зазнала школа Теодора Лешетицького, що вирізнялась «більшою свободою індивідуальної інтерпретації, величезною увагою до культури співного й наповненого звучання, “великого тону” та загалом — концертною піднесеністю й масштабністю

виконання» [6, с. 21]. Окрім Д. Клімова і Р. Кауфман — безпосередніх учнів Т. Лешетицького, до наслідувачів його традиції відносяться учениці Анни Єсипової — М. Подрайська, М. Рибіцька, та М. Старкова — випускниця В. Дроздова (учня А. Єсипової).

Педагогічний склад нововідкритої Одеської консерваторії вирізнявся представниками кращих піаністичних традицій свого часу, серед яких Г. Бібер, Б. Дронсейко-Міронович — випускник Віденської консерваторії, Г. Петров — випускник Московської консерваторії, учень К. М. Ігумнова, К. Левенштейн — випускник Петербурзької консерваторії, учень Т. Лешетицького, Н. Чегодаєва — випускниця Московської консерваторії, учениця О. Скрябіна, М. Подрайська — випускниця Петербурзької консерваторії, учениця А. Єсипової.

У зв'язку зі збільшенням кількості бажаючих навчатися в Одеській консерваторії в 1913–1915 роках, до кафедри спеціального фортепіано 1914 року ректором Вітольдом Малишевським були запрошені Марія Старкова та Марія Рибіцька, випускниці Петербурзької консерваторії.

Високий рівень підготовки студентів демонстрували перші випускниці консерваторії Б. Рейнгальд та С. Плешицер, які стали викладачами кафедри одразу після випуску [7, с. 7].

Багаторічна педагогічна діяльність, підкріплена визначними успіхами вихованців, привела до створення власних авторитетних шкіл Марії Рибіцької, Марії Старкової, Надії Чегодаєвої, Берти Рейнгальд, принципи яких були частково викладені самими професорами та доповнені спогадами й науковими трудами їх учнів.

Праця М. Старкової «Музична пам'ять та її виховання», монографічний труд її учениці, педагога консерваторії Ольги Маслак, стаття Е. Дагілайської «М. Старкова і Б. Рейнгальд — педагоги-піаністи одеської консерваторії», спогади Юрія Некрасова дають змогу в певній мірі визначити основні педагогічні принципи Марії Митрофанівни, які продовжені в діяльності педагогів кафедри спеціального фортепіано по теперішній час.

Основне завдання педагога М. Старкова бачила в «розвитку художнього чуття, музикального смаку, навичках до упорної наполегливої праці, вмінні вибрати головне, основне в будь-якому питанні, загальному розвитку та відповідних моральних якостях студента» [15, с. 1]. До педагогічних принципів школи Старкової належать: раціональний підхід до роботи над музичним твором, поєднання точного розкриття авторського тексту з індивідуальним відношенням виконавця, дбайливе ставлення до фразування, чітке розуміння складових частин при формоутворенні, залежність звуковидобування та застосування педалі від образу і стилю твору, розвиток музичної пам'яті, робота над технічною досконалістю виконавця за допомогою вправ та етюдів, підбір репертуару відносно індивідуальних якостей учня.

При роботі над музичним твором увага учня спрямовувалася на ретельне вивчення авторського

тексту, композиторських позначень, змісту твору, для виявлення якого М. Старкова з самого початку залучала учнів до самостійної роботи у пошуках задуми композитора та власного підходу до твору. Активно проводилась робота зі співставлення редакцій, виявлення тих, які найбільш точно відображають волю автора.

При вивченні твору багато часу приділяється осягненню змісту інтонаційної будови мелодій, фраз, речень, кульмінаційних зон, динаміці. Фразування, за висловом М. Старкової, виступає як дихання твору. Вокалізація мелодійної лінії допомагає вірно виявити змістові акценти твору. Весь твір розуміється в постійному русі, кожна фраза має свої змістову точку та кульмінацію.

Велика увага наділялась тональним планам творів, так званим тональним віхам, точне розуміння яких було важливим при вивченні твору. Вміння учня розповісти тональний склад твору без гри та без нот було свідком його якісного вивчення напам'ять та становило один з етапів роботи [9, с. 7].

М. Старкова наполягає на довільному засобі вивчення музичного твору, для здійснення чого необхідно виявити «стрижень», «логічний центр» кожного музичного речення, щоби спиратись на нього при виконанні музичного твору цілком, збудувати так звану єдину систему, та залучити активне зосередження і напруження волі учня [15, с. 3–4].

Основною передумовою осягнення виконавського музичного мистецтва М. Старкова вважала технічну свободу піаніста. Для найповнішого розкриття змісту твору виконавець не повинен бути скутий технічними труднощами. Тому технічній роботі приділялась особлива увага.

З перших уроків М. Старкова акцентує увагу учня до характеру звучання та особливостей звуковидобування, доповнюючи характеристики звуку яскравими образними порівняннями, такими як «оксамитовий», «скляний», «ніжний», «суворий» звук. Для добування різних барв звуку М. Старкова радить коректувати кут нахилу пальців залежно від бажаного звучання. При роботі над поліфонічними творами питання звукового забарвлення виконання стає вкрай важливим. Для набуття індивідуальності кожного голосу Марія Митрофанівна радить працювати над голосами почергово, випускаючи та комбінуючи різні голоси, при цьому уявляється звучання струнного чи вокального квартету [9, с. 44].

Застосування педалі пропонується учням уже з начальних кроків навчання, причому наголошується функція педалі як тембрової окраски звучання, а не засіб досягнення легатної гри. Ліва педаль застосовується для отримання особливого тембру рояля та майже не використовується при грі творів Й. Гайдна, В. Моцарта, оскільки це суперечить необхідній ясності та прозорості звучання.

При підборі репертуару значна увага приділялась проходженню етюдів, віртуозних творів для досягнення необхідної свободи виконання. Для всебічного розвитку учень проходив твори різних

стилів, що давало змогу підтягувати слабкі сторони менш розвинутих здібностей піаніста; для відповідальних концертів та випускного іспиту консерваторії програма підбиралась індивідуально, залежно від характеру, творчих устремлінь виконавця.

Ю. Некрасов підкреслює особливе відношення Марії Старкової до романтичної музики: «...Марія Митрофанівна була прихильницею монументального романтизму: Бетховен, Ліст, Метнер, Рахманінов, Скрябін — у їх творчості підкреслювався “крупний штрих”, масштабність, імперативність. Академічна установка Старкової була органічною, стала стихією та принципом роботи» [10, с. 173]. Та поряд із цим у програмах учнів часто звучали твори сучасних композиторів — Рахманінова, Скрябіна, Метнера, Прокоф'єва, Шостаковича.

Школа М. Старкової утворює основу педагогічного потенціалу кафедри спеціального фортепіано.

Марія Іпатіївна Рибіцька виділяла основну мету педагогічної діяльності у вихованні виконавця, який у повній мірі здатен самостійно досягнути задум композитора, розкрити зміст, характер твору, під час виконання ввести слухачів до власного уявлення та розуміння тексту, що дасть змогу виявлення власного виконавського стилю. Міркування про принципи роботи педагога М. Рибіцька виклала у своїй праці «Методи моєї педагогічної роботи в області спеціального фортепіано» [13], нарисі «Про фортепіанну аплікатуру», та роботі «Про виховання творчого начала при виконанні музичних творів».

При роботі з учнем М. Рибіцька з перших кроків спонукала його до самостійності в пошуках методів роботи над музичним твором, знаходження ключових прийомів для подолання технічних труднощів, підігрівала інтерес до вивчення твору, застосовувала метод «стрибка», за яким учню надавався твір, трохи важчий за його рівень, що приводило до енергійної роботи та активізації всіх здібностей. В. Кузікова вказує на серйозне ставлення М. Рибіцької до прищеплення самостійності учням: «Професор Рибіцька надавала величезного значення самостійній роботі учнів... Чіткий ритм роботи педагога благотворно позначався на її учнях, виховуючи в них цілеспрямованість, відповідальність і творчу самостійність, що привчало працювати систематично та продуктивно» [8, с. 157].

Особливе ставлення до звуковидобування було характерною ознакою педагогічного методу М. Рибіцької. Як вона зауважує: «Саме техніка звуковидобування є основним засобом досягнення художніх цілей твору» [13, с. 3]. Спорідненість зі звучанням людського голосу було основним критерієм при формуванні мелодійної лінії, що простежувалося у фразуванні, близькому до мовної структури. Застосування темпу *rubato* підкреслювало особливість сприйняття процесу розгортання музичного твору в часі як наслідування людської мови. Для досягнення плавності мелодії застосовувалося найтонкіше нюансування, за яким кожний наступний звук мав утворювати

процес затухання чи наростання звучання. Для розширення діапазону тембрової якості звучання фортепіано наслідувалось оркестрове та органне звучання. Уся фактура твору розглядалась як багатопланова будова зі знаходження індивідуального тембру для кожної мелодійної лінії.

Для кращого запам'ятовування твору М. Рибіцька пропонувала музичний аналіз, який полягав у розборі складових частин, виявленні зв'язків між ними, знаходженні спільних та відмінних ознак, синтезуванні від часткового до загального. Аналітичний метод роботи над музичним твором органічно поєднувався з логічним підходом при роботі над творчим уявленням учня. Розвиток творчої уяви проводився із застосуванням образних аналогій, порівнянь, звукової зображальності.

Репертуарні уподобання педагога знаходили своє відображення в проходженні творів І. С. Баха, Л. Бетховена, Р. Шумана, П. Чайковського та Ф. Шопена. Але поряд із кращими зразками класичного репертуару піаніста Марія Іпатіївна залюбки проходила твори С. Рахманінова, О. Скрябіна, сучасні твори українських композиторів та щойно написані твори С. Прокоф'єва, зокрема сонату № 7. «Педагогічні вимоги професора Рибіцької були направлені на роботу над апаратом, над точністю технічних рішень, на постійне поповнення репертуару в його академічних у цілому межах. І в цьому плані спеціальну сторінку в педагогіці Рибіцької займала творчість С. Рахманінова», — згадує Л. Залевська [4, с. 163].

З особливих рис педагогічних методів М. Рибіцької І. Сухомлинов виділяє «розвиток внутрішніх уявлень і музичного мислення. Це виражалось в умінні за допомогою внутрішнього слуху намітити собі кінцеву ціль виконання, органічно відчувати ігрові рухи, володіти “відчуттям часу”» [16, с. 167]. Застосування образного уявлення в роботі навіть над технічними вправами, вживання методу «наведення» допомагало розвивати осмисленість виконання.

Традиції Марії Іпатіївни дбайливо зберігаються її випускниками на кафедрі спеціального фортепіано по теперішній час.

Надія Володимирівна Чегодаєва несла традиції московської школи, а саме видатного композитора і піаніста Олександра Скрябіна, що простежувалося в усій її роботі. Зокрема, як визначає її випускниця, приват-професор кафедри спеціального фортепіано Арміка Павлівна Сотова, в роботі з учнями Надія Володимирівна перш за все виховувала художнє відношення до твору, емоційне наповнення та особисте ставлення в інтерпретації. При роботі над фразуванням, будуванням кульмінаційних зон, формотворенням та тематизмом перевага віддавалась природно-пластичному відчуттю фрази. Дбайливе ставлення до якості звучання спонукало учнів до постійного слухового контролю. «Бажаючи пробудити у студента яскраве образне уявлення, вона використовувала метод “ідеальної моделі” звучання. Надія Володимирівна, таким чином, створювала первісно художній звукообраз, і лише після цього звертала увагу на прийоми звуковидобування та

варіанти індивідуального переломлення показаного звукообразу» [14, с. 181].

Вплив О. Скрябіна позначався в педагогічній роботі Н. Чегодаєвої. «Педагогічний педантизм був їй чужий. Навпаки, володіючи значною художньою фантазією, вона часто в ході роботи над твором змінювала свої вказівки та пропонувала нові варіанти в інтерпретації окремих епізодів» [14, с. 180]. Саме особливість виконання власних творів О. Скрябіна Надія Володимирівна часто згадувала при роботі з учнями: «Виконуючи свої твори, він умів надати їм особливого звукового забарвлення та такої різноманітності у виконанні, що твір здавався щораз новим» [19, с. 2]. Проходження творів О. Скрябіна давало змогу отримати унікальні деталі інтерпретації, які Н. Чегодаєва дбайливо зберегла за роки навчання в консерваторії. Особливості авторських вказівок перших чотирьох сонат О. Скрябіна викладені Надією Володимирівною у двох працях, що зберігаються в бібліотеці Одеської національної музичної академії. Н. Чегодаєва детально зафіксувала характер виконання О. Скрябіна, його власні образні характеристики тем та розділів сонат і підкреслила певну закономірність виконання динамічного наростання звуку з прискоренням темпу та зменшення динаміки з уповільненням. Говорячи про 2 та 4 сонати, Н. Чегодаєва відзначала виконання О. Скрябіна: «Ритмічна сторона виконання у автора була на висоті, він був суворий і точний, але як великий художник звуку, він шукав усе нові й нові звучання та, таким чином, усе далі й далі відходив від раннього виконання» [18, с. 1].

Улюблений репертуар педагога складався з творів романтичного спрямування, до якого входила музика Ф. Шопена та Ф. Ліста. При підборі репертуару Н. Чегодаєва керувалась індивідуальними особливостями учня та охоче давала складні твори для розвитку самостійної роботи й творчого росту піаніста. Н. Чегодаєва виховала більше 50 учнів, передаючи високі художні цінності.

Берта Михайлівна Рейнгальд працювала на кафедрі спеціального фортепіано одеської консерваторії з 1921 по 1944 рік. До її учнів належать Т. Гольдфарб, Б. Маранц, Л. Сосіна та ін... Найвідоміший учень — Е. Гілельс, завжди з теплою та вдячністю згадував свого вчителя. Власні педагогічні методи й напрацювання Б. Рейнгальд виклала в статті збірки «Видатні піаністи-педагоги про фортепіанне мистецтво».

Говорячи про труд учителя, Б. Рейнгальд відмічала: «Перш за все це повинен бути широко освічений музикант, у цей же час психолог, чуттєва та тонка людина, який розуміє запити кожного учня» [11, с. 148]. Та відчуття глибокої відповідальності за розвиток молодого музиканта пронизує все творче життя Берти Михайлівни. Е. Гілельс згадує: «У Рейнгальд було до мене дуже тепле відчуття, вона вважала, що заняття зі мною — кульмінація її роботи. Вона вклала в них дуже багато настрою, енергії, всілякої вигадки. Але ж їй доводилось дуже майстерно лавірувати: з одного боку, вона хотіла пишатися

мною як своїм учнем, з іншого боку, вона знала, що мої батьки готують мене до Москви, що для мене це тільки перехідний етап» [1, с. 26]. Питання педагогічної чесності й діяльності лише в інтересах учня посідали важливе місце в робочих принципах Б. Рейнгальд.

Для успішних занять Б. Рейнгальд вважала важливим інтерес учня до процесу навчання, який вона підтримувала та розвивала всіма засобами. Індивідуальний підхід до кожного учня, підбір технічних вправ залежно від фізіологічних можливостей піаніста на початковому етапі та підбір репертуару, що направлений на всебічний розвиток і підтягування більш слабких місць молодого музиканта, був характерним прийомом процесу навчання педагога. Залучення піаністів до сумлінної праці формувалось власним прикладом та відповідальним відношенням до кожного уроку: «Я чекаю уроку, й учень це знає. Він не прийде не підготовлений. Йому хочеться показати все, що ним зроблено» [11, с. 156]. Для всебічного розвитку піаніста в класі була започаткована щоденна гра з аркуша, учням прищеплювалась любов до педагогічної роботи шляхом керування заняттями інших студентів. Технічні вправи займали вагоме місце в індивідуальних заняттях студентів, але з певною динамічною, звуковою ціллю.

Як вказує Е. Дагілайська, «М. Старкова і Б. Рейнгальд особливо турбувалися про виховання професіонального музиканта-виконавця, формування його художнього смаку; при цьому основним у фортепіанно-педагогічному процесі вважалась робота над музичним твором. Вона повинна спрямовуватись на досягнення високої художньої мети, якій підпорядковано усю технічну роботу» [2, с. 200].

**Висновки.** Педагогічна та творча діяльність Марії Старкової, Марії Рибіцької, Надії Чегодаєвої, Берти Рейнгальд створили основоположну лінію розвитку піаністичної традиції Одеси, зосереджену в професійних музичних навчальних закладах міста, яка протягом часів свого багаторічного існування надала численну кількість музикантів, носіїв автентичних традицій виконання.

Підсумовуючи вищенаведене, можна констатувати, що педагогічні принципи Марії Старкової, Марії Рибіцької, Надії Чегодаєвої, Берти Рейнгальд мають спільні риси, які характеризуються особливим напрямком діяльності, направленим на дбайливе відношення до звуковидобування, будування ідеального образу, моделі виконання в уяві, який служить зразком для втілення інтерпретаційних концепцій виконавця, аналітичний підхід до осягнення тексту, розвиток технічної досконалості, виховання індивідуальності піаніста, що створює особливі ознаки автентичної одеської школи.

**Перспективи подальшого дослідження.** Наведені особливості творчо-педагогічної роботи засновників одеської піаністичної школи дають змогу для подальшої мистецтвознавчої роботи в напрямку дослідження, угруповання й розкриття особливостей розвитку й функціонування одеської фортепіанної традиції у її генезисі.

## Література:

1. Вицинский А. В. Беседы с пианистами [Текст] / А. В. Вицинский ; [вступительная статья : А. Меркулов]. — М. : Классика-XXI, 2004. — 232 с. — ISBN 5-89817-100-2.
2. Дагілайська Е. М. Старкова і Б. Рейнґальд — педагогі-піаністи Одеської консерваторії [Текст] / Е. М. Дагілайська // Українське мистецтвознавство : зб. наук. праць / ред. І. Ф. Ляшенко. — К. : Музична Україна, 1973. — С. 187–200.
3. Дагилайская Э. Из прошлого фортепианного исполнительства и фортепианной педагогики в Одессе [Текст] / Э. Дагилайская // Мастерство музыканта-исполнителя : [сб. науч. трудов. / сост. Я. Мильштейн]. — М. : Советский композитор, 1976. — Вып. 2. — С. 246–288.
4. Залевская Л. Мой профессор М. И. Рыбickaя [Текст] / Л. Залевская // Одесская консерватория : Забытые имена, новые страницы : [сб. статей / гл. ред. Н. Огренич]. — Одесса : ОКФА, 1994. — С. 162–165.
5. Зимогляд Н. Ю. Традиции педагогов-пианистов Одессы середины XX века в контексте развития пианистической культуры Украины [Текст] / Н. Ю. Зимогляд // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. [Сер. : Мистецтвознавство]. — Х. : ХДАДМ, 2011. — № 5. — С. 165–168.
6. Кашкадамова Н. Фортеп'янно-виконавське мистецтво України. Історичні нариси [Текст] / Н. Кашкадамова. — Львів : КІНПАТРИ ЛТД, 2017. — 616 с. : іл. — ISBN 978-966-7585-19-6.
7. Кузикова В. Кафедра спеціального фортепіано Одеської національної музикальної академії імені А. В. Нежданової (1913–2013) [Текст] / В. Кузикова. — Одесса : ОНМА, 2016. — 88 с. : іл.
8. Кузикова В. М. І. Рыбickaя, профессор Одесской консерватории [Текст] / В. Кузикова // Одесская консерватория : Забытые имена, новые страницы : [сб. статей / гл. ред. Н. Огренич]. — Одесса : ОКФА, 1994. — С. 155–162.
9. Маслак О. Б. М. М. Старкова [Текст] : монографіч. оч. / О. Б. Маслак // Одес. муз. акад. імен. А. В. Нежданової, архив бібл. — Одесса, 1961. — 54 с.
10. Некрасов Ю. Исполнительские и педагогические принципы профессора М. М. Старковой [Текст] / Ю. Некрасов // Одесская консерватория : Забытые имена, новые страницы : [сб. статей / гл. ред. Н. Огренич]. — Одесса : ОКФА, 1994. — С. 173–179.
11. Рейнґальд Б. Как я обучала Эмиля Гилельса [Текст] / Б. Рейнґальд // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве : [сб. статей / вступ. ст., сост., общ. ред. С. М. Хентовой]. — Л. : Музыка, 1966. — С. 147–160.
12. Розенберг Р. Музыкальная Одесса [Текст] : монографія / Р. Розенберг. — Одесса : Редакционно-издательский отдел областного управления печати, 1995. — 159 с.
13. Рыбickaя М. И. Методы моей педагогической работы в области специального фортепиано [Текст] : науч. тр. / М. И. Рыбickaя // Одес. муз. акад. імен. А. В. Нежданової, архив бібл. — Одесса, 1950. — 32 с.
14. Сотова А. Профессор Н. В. Чегодаева. Педагог и человек [Текст] / А. Сотова // Одесская консерватория : Забытые имена, новые страницы : [сб. статей / гл. ред. Н. Огренич]. — Одесса : ОКФА, 1994. — С. 179–183.
15. Старкова М. М. О воспитании и развитии музыкальной памяти [Текст] : науч. тр. / М. М. Старкова // Одес. муз. акад. імен. А. В. Нежданової, архив бібл. — Одесса, 1951. — 32 с.
16. Сухомлинов И. О Марии Ипатьевне Рыбickaй [Текст] / И. Сухомлинов // Одесская консерватория : Забытые имена, новые страницы : [сб. статей / гл. ред. Н. Огренич]. — Одесса : ОКФА, 1994. — С. 166–169.
17. Холоденко В. О. Педагогічно-виконавські погляди Б. Рейнґальд [Текст] / В. О. Холоденко // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методи-

ка мистецької освіти : зб. наук. праць. — К. : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2015. — Вип. 18 (23). — С. 288–293.

18. Чегодаева Н. В. Авторские изменения текста сонат Скрябина [Текст] : науч. тр. / Н. В. Чегодаева // Одес. муз. акад. імен. А. В. Нежданової, архив бібл. — Одесса, 1950. — 15 с.
19. Чегодаева Н. В. Разбор первой и третьей сонат Скрябина и авторские изменения текста [Текст] : науч. тр. / Н. В. Чегодаева // Одес. муз. акад. імен. А. В. Нежданової, архив бібл. — Одесса, 1951. — 8 с.

## References:

1. Vitsinskiy, A. V. (2004). *Besedy s pianistami* [Conversations with pianists]. Moscow : Klassika-XXI. (In Russian).
2. Dagilayska, E. (1973). M. Starkova i B. Reynhbald — pedahohy-pianisty Odeskoyi konservatoriyi [M. Starkova and B. Rainbald — teacher-pianists of the Odessa Conservatory]. In I. F. Liashenko, ed. *Ukrayinske mystetstvoznavstvo — Ukrainian art studies*, (pp. 187–200). Kyiv : Muzychna Ukrayina. (In Ukrainian).
3. Dagilayskaya, E. (1976). Iz proshlogo fortepiannogo ispolnitelstva i fortepiannogo pedagogiki v Odesse [From the incoming piano performance and piano pedagogy in Odessa]. In Ya. Milstein, ed. *Masterstvo muzykanta-ispolnitelya — Mastery of a musician-performer*, (pp. 246–288). Moscow : Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
4. Zalevskaia, L. (1994). Moi professor M. I. Rybitskaya [My professor M. I. Rybitskaya]. In N. Ogrnich, ed. *Odesskaya konservatoriya : Zabytyye imena, novyye stranitsi — Odessa conservatory : Forgotten names, new pages*, (pp. 162–165). Odessa : OKFA. (In Russian).
5. Zymoglyad, N. Yu. (2011). Traditsii pedagogov-pianistov Odessy serediny XX veka v kontekste razvitiya pianisticheskoy kultury Ukrainy [Traditions of Odessa pianists in the mid-20<sup>th</sup> century in the context of the development of Ukrainian pianistic culture]. *Visn. Kharkiv. derzh. akad. dizainu i mistetctv — Bulletin of Kharkiv state academy of design and arts*, 5, 165–168. (In Russian).
6. Kashkadamova, N. (2017). *Fortepianno-vykonavske mystetstvo Ukrainy. Istorychni narysy* [Piano-performing arts of Ukraine. Historical essays]. Lviv : KINPATRI LTD. (In Ukrainian).
7. Kuzikova, V. (2016). *Kafedra spetsialnogo fortepiano Odesskoy natsionalnoy muzykalnoy akademii imeni A. V. Nezhdanovoy (1913–2013)* [Department of the special pianoforte of the Odessa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova (1913–2013)]. Odessa : ONMA. (In Russian).
8. Kuzikova, V. (1994). M. I. Rybitskaya, professor Odesskoy konservatorii [M. I. Rybitskaya, Professor of the Odessa Conservatory]. In N. Ogrnich, ed. *Odesskaya konservatoriya : Zabytyye imena, novyye stranitsi — Odessa conservatory : Forgotten names, new pages*, (pp. 155–162). Odessa : OKFA. (In Russian).
9. Maslak, O. B. (1961). M. M. Starkova [M. M. Starkova]. *Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, library archive*. Odessa. (In Russian).
10. Nekrasov, Yu. (1994). Ispolnitel'skiye i pedagogicheskiye printsipy professora M. M. Starkovoy [Performing and pedagogical principles of Professor M. M. Starkova]. In N. Ogrnich, ed. *Odesskaya konservatoriya : Zabytyye imena, novyye stranitsi — Odessa conservatory : Forgotten names, new pages*, (pp. 173–179). Odessa : OKFA. (In Russian).
11. Reyngbald, B. (1966). Kak ya obuchala Emilya Gilelsa [How I taught Emil Gilels]. In S. Khentova, ed. *Vydayuschiyesya pianisty-pedagogi o fortepiannom iskysstve — Outstanding pianists-teachers about piano art*, (pp. 147–160). Leningrad : Muzyka. (In Russian).
12. Rozenberg, R. (1995). *Muzыkalnaya Odessa* [Musical Odessa]. Odessa : Redaktsionno-izdatelskiy otdel oblastnogo upravleniya pechati. (In Russian).
13. Rybitskaya, M. I. (1950). Metody moyey pedagogicheskoy raboty v oblasti spetsialnoho fortepiano [Methods of my

- pedagogical work in the field of a special piano]. *Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, library archive*. Odessa. (In Russian).
14. Sotova, A. (1994). Professor N. V. Chegodayeva. Pedagog i chelovek [Professor N. V. Chegodayeva. Teacher and person]. In N. Ogrenich, ed. *Odesskaya konservatoriya : Zabytyye imena, novyye stranitsi — Odessa conservatory : Forgotten names, new pages*, (pp. 179–183). Odessa : OKFA. (In Russian).
  15. Starkova, M. M. (1951). *O vospitanii i razvitii muzykalnoy pamyati* [About the education and development of musical memory]. *Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, library archive*. Odessa. (In Russian).
  16. Sukhomlinov, I. (1994). O Marii Ipatievne Rybitskoy [About Maria Ipatievna Rybitskaya]. In N. Ogrenich, ed. *Odesskaya konservatoriya : Zabytyye imena, novyye stranitsi — Odessa conservatory : Forgotten names, new pages*, (pp. 166–169). Odessa : OKFA. (In Russian).
  17. Kholodenko, V. O. (2015). Pedagogichno-vykonavski pohlyady B. Reynhbald [Pedagogical-performing views of B. Raebald]. *Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Dragomanova. — Scientific journal of the National Pedagogical University named after M. P. Dragomanov*, 18 (23), 288–293. (In Ukrainian).
  18. Chegodaeva, N. V. (1950). Avtorskiye izmeneniya teksta sonat Skryabina [Author's changes to the text of the sonatas of Scriabin]. *Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, library archive*. Odessa. (In Russian).
  19. Chegodaeva, N. V. (1951). Razbor pervoy i tretyey sonat Skryabina i avtorskiye izmeneniya teksta [Analysis of the first and third Scriabin's sonatas and author's text changes]. *Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, library archive*. Odessa. (In Russian).

04.06.2018