

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра спеціального фортепіано
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ЗВУКОВИЙ ЛАНДШАФТ ХАРКОВА 1930-1990 РР. у
«ЗВУКОПИСІ ЧАСУ» С. ЮШКЕВИЧА:**

Магістерська робота
Щербатих Тетяни Сергіївни
Науковий керівник:
Сухленко Ірина Юріївна кандидат
мистецтвознавства, професор

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Щербатих Т. С.



ХАРКІВ – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. КУЛЬТУРНИЙ ТА ІСТОРИЧНИЙ ПРОСТІР УКРАЇНИ ХХ-го СТОЛІТТЯ	
1.1. Формування виконавської культури на тлі історичної доби.....	7
1.2. Консерваторія як осередок музичної культури та провідник у творче життя Харкова 20-го століття.....	10
Висновки до розділу 1.....	15
РОЗДІЛ 2. ОРНАМЕНТ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ С. ЮШКЕВИЧА.....	18
2.1. Професійне становлення музиканта і композитора у сфері музичної творчості.....	18
2.2. Параметри авторського задуму аудіозбірки «Звукопис часу».....	20
Висновки до розділу 2.....	26
РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКИЙ СКЛАД «ЗВУКОПISУ ЧАСУ» С. ЮШКЕВИЧА.....	28
3.1. Біографічні дані представників харківської фортепіанної школи 20-го століття.....	28
3.2. Сутність виконавського інтерпретування як музичного явища.....	39
Висновки до розділу 3.....	43
РОЗДІЛ 4. ТВОРИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У ВИКОНАВСЬКОМУ ВІДОБРАЖЕННІ ХАРКІВСЬКИХ МУЗИЧНИХ МИТЦІВ.....	44
4.1. Художній аналіз виконуваних творів, розміщених у 1-й частині «Звукопису часу» С. Юшкевича	44
4.2. Окреслення звукової майстерності послідовників харківської фортепіанної школи на прикладі виконуваних українських творів з 2-ї частини аудіозбірки.....	48

Висновки до розділу 461

ВИСНОВКИ.....63

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....68

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Сьогодні ми є свідками дуже важливого процесу відкриття української культури. Особливо, якщо урахувати, що цей процес охоплює всі верстви населення й дозволяє переосмислити, переоцінити певні події та постаті не тільки з позицій сьогодення, але й в обставинах часу, багато з яких тільки зараз стали відомим. В цьому аспекті важливими та актуальними є роботи, спрямовані на узагальнення, систематизацію та презентацію артефактів, що свідчать про історії розвитку української культури. Саме такою є унікальна аудіо-хрестоматія видатного піаніста, викладача кафедри спеціального фортепіано ХНУМ імені І.П. Котляревського Серія Юрійовича Юшкевича. Це двочастинна збірка, що містить записи знаних піаністів (Всеволода Топіліна, Гаррі, Гельфгата, Вікторії Лозової, Бориса Скловського, сестер Марії та Наталії Єщенко й багатьох інших) 1930 – 1990 років. Всі вони відіграли важливу роль у становленні та розвитку харківської фортепіанної школи, вплинувши на формування не тільки концертного, але й педагогічного репертуару. Тож, **метою** нашого дослідження є виявлення базових векторів розвитку музичного життя та окреслення специфіки звукового ландшафту Харківщини 30- 90 років ХХ століття.

Наукові завдання дослідження:

- визначити значення Харківської консерваторії на формування звукового ландшафту міста 1930 – 1990 рр.;
- визначити параметри авторського задуму аудіозбірки «Звукопис часу»;
- окреслити творчі біографії митців, які записи було включено до збірки;
- порівняти виконавські версії творців, представлених у збірці.

Об'єктом дослідження є звуковий простір Харкова 1930 – 1990 рр.

Предметом – специфіка творчості харківських митців 1930-1990 рр., чий твори та виконавські версії представлені у «Звукописі часу» С. Юшкевича.

Матеріалом дослідження обрано аудіозаписи фортепіанних творів харківських композиторів у виконанні Г. Гельфгата, Б. Скловського, Н. Єщенко,

В. Сечкіна, Ю. Смірнова, Т. Веркіної, Н. Мельникової, С. Колобкова, С. Полусм'яка, В. Сирятського.

Методологія дослідження базується на синтезі традиційних методів музикознавства, а саме:

- історично-культурологічний – дозволяє презентувати музичну культуру Харкова 1930 – 1990 років у контексті епохи;
- інтерпретаційний – розкриває особливості музичного мислення кожного виконавця;
- компаративний – виявляє загальні та індивідуальні параметри музичичної творчості композиторів та виконавців;
- жанровий – необхідний для досягнення передумов авторського задуму творю.

Теоретична база. Використані наукові джерела за наступними напрямками:

- питання музичної інтерпретології (дослідження з історії, теорії виконавства та інтерпретації) – В. Москаленко [27], М. Чернявська [55], І. Майборода [21], Е. Романко [37], Г. Товканець, А. Засанська [46], В. Пуйова [36], Н. Згурська [11], Н. Мозгальова [26], Т. Щериця [57], В. Марченко [23], Н. Горецька [7], В. Корзун [18], О. Умрихіна [47], О. Негребецька [31], Т. Кривицька [19], Т. Маринчук [22];
- музичні історії Харківщини – Н. Гуральник [9], Г. Ігнатченко [12], А. Рудницький [39], З. Михальчук [25], О. Кононова [15], [16];
- творчості харківських митців – М. Бевз [1], Н. Руденко [38], О. Кононова [17], Є. Гупалова [8], І. Хатіпова [51], О. Пінчук [34, 35], О. Шевчук [56].

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що вперше проаналізовано аудіозбірку «Звукопис часу» С. Юшкевича як артефакту, що презентує розвитку музичної культури Харкова 1930 – 1960 років.

Практичне значення отриманих результатів. Результати дослідження можуть бути використані у подальших наукових дослідженнях та на заняттях з

«Історії музики», «Музичної інтерпретації», «Історії фортепіанного мистецтва».

Структура дослідження. Робота складається зі Вступу, чотирьох Розділів, які охоплюють вісім підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний об'єм магістерської роботи становить 70 сторінок, з них основного тексту – 67 сторінок.

РОЗДІЛ 1

КУЛЬТУРНИЙ ТА ІСТОРИЧНИЙ ПРОСТІР УКРАЇНИ XX-го СТОЛІТТЯ

1.1. Формування виконавської культури на тлі історичної доби

Перш за все скажемо, що протягом XX століття в Україні відбувалися важливі культурно-історичні процеси, що значно впливали на розвиток мистецтва та мистецької освіти, професійного виконавства. Зрозуміло при цьому, що як частина людського буття, музичне мистецтво тісно пов'язано з суспільством та тими змінами, що у ньому відбуваються. Саме тому автори навчального посібника «Історія української культури» роблять висновок, що культура – це «узагальнена якісна категорія, що відображає розвиток людини та суспільства», «позначає зміст спільного життя і діяльності людей, що являє собою біологічно неспадкове, створене людьми, штучне середовище існування та самореалізації, джерело регулювання соціальної взаємодії та поведінки» [14, С. 7].

Тож, почнемо з культорологічного огляду 1930 – 1990 років для визначення базових векторів розвитку музичної культури, зокрема, її композиторської та виконавської сфер. Так, Н. Гуральник Н.П. вказує, що існував цілий ряд умов, які сприяли перебудові у сфері музичної освіти у XX ст. Серед них такі, як:

1. професіоналізація освіти;
2. психології, педагогіки, фізіології (анатомо-фізіологічна, психофізіологічні теорії);
3. поліпшення педагогічних технологій та змісту навчальних програм, зміна науково-теоретичних освітніх засад
4. поширення вітчизняних забутих та сучасних на той час композиторів у навчальному репертуарі;
5. розподіл ступенів освіти відповідно до специфіки віку учнів [9, С. 98].

Дослідниця констатує, що українська фортепіанна школа у XX столітті

проходила етап становлення та розвиток як суб'єкт національної культури. При цьому авторкою підкреслюється думка про те, що цілісне історико-культурне явище ХХ століття поділяється на періоди, відповідно до яких корегувалися професійна мета навчального закладу, зміст його діяльності форми викладу ідей та інші нюанси наряду зі зміною історичних тенденцій.

Звертаючись до історичного літочислення обраного для роботи відрізка часу, слід зазначити, що у 30-і роки політична влада була жорстким гальмом українзації, релігії та взагалі прийнятних умов існування для народу. Ці роки позначені боротьбою держави з національною ідентифікацією через наукову та мистецьку, літературну діяльність у вигляді сталінських репресій – добою «розстріляного Відродження». Ю. Орлов Ю., що метою репресій було «культивування лояльності до ідеологічних засад державного управління, їх підтримки, а також ворожого ставлення до альтернативних позицій» за допомогою насильницьких методів політичного режиму пише [32, с. 281]. У 1932 р. єдиним вірним напрямком літератури і мистецтва було проголошено «соціалістичний реалізм», а в архітектурі – неокласицизм (прикладом слугує будівля київської Верховної Ради), і для контролю над ними утворилися Спілки відповідно до виду діяльності. Ю. Орлов свідчить, що культура не тільки підлягала цензурі, але й винищувалась, проводились арешти та розстріли. Серед знищених постатей мистецтва: засновник харківської школи бандури Г. Хоткевич Г., режисер Л. Курбас, цілий ряд письменників, серед яких Г. Косинка та М. Зеров. Тяжким випробовуванням для українського народу була колективізація та Голодомор 1932 – 1933 рр. За свідченням дослідниці Н. Гуральник, українська музична культура та дослідження музикознавців, як націоналістично спрямовані явища, критикувались і знищувались у цей період [9, ст. 107-108].

Водночас, саме в ті роки була зроблена велика кількість записів народних пісень та завершено чисельні дослідження життєтворчості відомих українських композиторів, серед яких М. Лисенко, М. Леонтович, Л. Ревудський, В. Косенко та інші. Державою підтримувалася діяльність Спілки

українських композиторів та музикознавців.

Н. Гуральник пропонує власну періодизацію мистецького життя української держави [9, с. 164-165], де 20–30 роки характеризується як період освітньо-стабілізуючий. Зокрема, саме цей період характеризується досягненнями у фортепіанному виконавстві, осередком якого стають навчальні заклади. Так, дослідниця наголошує на важливості творчої діяльності виконавця В. Пухальського О. Брайловського у Києві та А. Рудницького у Львові. Згідно зі свідченням дослідниці «просвітницька діяльність, яка активізувалась у ХХ ст., мала перед усім за мету виховання естетичного смаку у молоді, а так як при цьому зміст такої діяльності був насичений зразками музичного спадку українських митців, поясненнями суті твору, то виконувала разом з тим і пізнавально-розвиваючу, навіть патріотично-зорієнтовану роль. Естетичне виховання було пов'язане з фаховою діяльністю піаністів, як випускників музичних факультетів та інститутів мистецтв» [9, с. 131].

Проте у післявоєнні роки відбулася нова хвиля боротьби з «буржуазним націоналізмом» й лише у кінці 50-х сформувалося покоління «шестидесятників» – представників науки, літератури, мистецтва, постулатами життєдіяльності яких були гуманізм, свобода, збереження культурних цінностей українського народу.

Це зумовило й зміни у освітній діяльності, зокрема на підвищення рівня виконавської майстерності, що в решті решт призвело до міжнародного визнання. Як зазначає Н. Гуральник, українські піаністи саме у цей час стали переможцями знаних міжнародних конкурсів – Париж (з 1943р.), Брюссель (з 1951р.), Берлін (1956р.), що визначило й напрям їх викладацької діяльності у подальшому.

У підручнику з історії української культури зазначено [13, ст. 256-259], що після приходу до влади М. Хрущова у 60-80-х роках розпочався процес демократизації та утворення відносної свободи мистецького вираження, реабілітація політв'язнів. Завдяки прийнятим реформам на короткий час настав період «відлиги» та підвищення відсотку видавництва літератури національною мовою, потрапляння зразків західної літератури з-за кордону, але в подальшому

через їхню недосконалість (незавершеність) утворився період «застою».

Н. Гуральник окреслює стан музичної культури у 60-80 рр. [9, ст. 110-111], як такий, що сприяв відкритому поширенню творів українських композиторів, розквіту кадрового забезпечення вчителів музики у загальноосвітніх школах та музичних спеціальних середніх навчальних закладах, утворенню студентських вокальних та інструментальних фольклорних колективів. Вона характеризує період 1960-х – 1980-х рр. як теоретико- розбудовчий [9, С. 160]. Дев'яті роки характеризуються дослідницею у руслі національних течій, що зумовили зміни репертуарної політики. Особливу увагу дослідниця приділяє саме фортепіанному виконавству.

1.2. Консерваторія як осередок музичної культури та провідник у творче життя Харкова ХХ-го століття

Розповідаючи про плеяду видатних представників харківських мистецьких шкіл, чия творчість представлена у «Звукописі часу» С/ Юшкевича варто окреслити культурний простір, у якому відбувалося їх професійне становлення. Необхідно зазначити, що професійне мистецтво історично вдосконалювалось у закладах освіти, які ставали культурними осередками, де виховують музичний смак виконавця, прищеплюють повагу до праці композитора, привчаючи професійно інтерпретувати його творчий задум, уважно ставитись до різних текстових нюансів. Цінним також є і творче спілкування учнів з викладачами, у процесі якого відбувається передача ціннісного відношення до музичного предмету, певні висновки щодо роботи над музичним твором, що пов'язано з більшим досвідом педагога. Ще одна грань освіти мистецького спрямування – це не тільки вивчення вузького кола спеціальних предметів, а також і формування творчої особистості з багатим світоглядом, тому в освітніх закладах за допомогою різностороннього вивчення специфіки свого предмету та різних інших наук, дотичних до практичної діяльності піаніста, формування його світосприйняття, розвитку мислення, спрямовували діячів мистецтва до самоконтролю, самоаналізу, саморозвитку у сфері їхньої діяльності, що

відображалось на якості виконання творів, створювало ряд майстрів своєї справи.

Значним закладом у Харкові того часу була консерваторія. Звичайно, у Харкові існувало на той час і училище імені Б.М. Лятошинського, назва та статус якого теж не раз змінювалися у 20-30-х роках ХХ ст. – від заснування 1883 року до 1921 – основне відділення музичної академії і до 1936 року, коли вже фігурувало як музичне.

Слідкуючи за становленням училища як того закладу, яким воно є на сьогодні, можна побачити його тісне переплетення з таким же трансформаційним шляхом консерваторії у ХХ ст. Разом з ім'ям діячів мистецтва, пов'язаних з вищою учбовою установою, варто згадати сучасний Харківський державний музичний ліцей. Цей заклад, як і училище імені Б. Лятошинського, був невід'ємною складовою музичної освіти Харкова, що слугувало збільшенню студентського та педагогічного складу консерваторії, а у подальшому давало тому ж ліцею компетентних викладачів.

Історія його створення бере початок у 30-х роках ХХ століття, коли талановиті педагоги-піаністи Марія Володимирівна Ітігіна та Михайло Самійлович Хазановський створили Студію для музично обдарованих дітей при Харківському музично-драматичному інституті. Виховання маленьких музикантів взяли на себе Н. Ландесма, професор, завідувач кафедри спеціального фортепіано Харківської консерваторії, Л. Фененштіль – один з засновників харківської фортепіанної школи. У електронному джерелі [2] згадується ще один викладач – основоположник Харківської композиторської та музично-теоретичної школи, доктор мистецтвознавства, професор та ректор консерваторії, композитор та музикознавець С. Богатирьов.

Дослідниця Н. Руденко свідчить [38, ст. 9-10], що у класі тодішнього доцента М. Хазановського навчались сестри Єщенко – Марія та Наталія, Гаррі Лазаревич Гельфгат, Ірина Матвіївна Кармінська, а також Віктор Олексійович Сирятський, Михайло Васильович Сечкін – син професійної піаністки та молодший брат піаніста-віртуоза Сечкіна В., заслужений діяч мистецтв України,

доктор філософії, професорка Ольга Олексіївна Кузнецова, старший викладач Валентин Запорожський та інші митці, які згодом заклали основу фортепіанного факультету Харківської консерваторії.

У 1943 році за ініціативою В. Комаренко Студію переформували у Харківську музичну десятирічку, яку у 1966 році реорганізували у Харківську середню спеціальну музичну школу-інтернат. Назва установи збереглася до ХХІ століття (2021р.), коли її було переіменовано на Харківський державний музичний ліцей.

Першим директором цього закладу став відомий в Україні музикант, диригент духового оркестру та оркестру народних інструментів В. Комаренко. Далі директорами закладу були Л. Карпова (1949-1961р.), А. Соколов (1961-1984р.), а з 1984 року – професор Харківської консерваторії Валерій Алтухов.

Справедливо згадати й засновника консерваторії – Іллю Слатіна. Г. Ігнатченко відмічає, що «Харківська консерваторія, заснована 2 травня 1917 року, стала прямою спадкоємицею музичного училища...», яке було створене за допомогою цього видатного музичного діяча [12, С. 10].

З електронного джерела відомо [41], що 1871 року І. Слатін очолював музичні класи у Харкові, які у 1883 році реорганізував у музичне училище, нині позначене іменем Лятошинського Б.М., та до 1921 року був директором і цього закладу, і консерваторії, створеної на базі Харківського музичного училища у 1917 році. Також Слатіну належить створення місцевого філармонічного симфонічного оркестру.

В енциклопедії, виданій Харківським університетом мистецтв, окреслюються трансформаційні зміни навчальної установи [53, с. 54-55]: відповідно до змісту навчальної документації, зробленої в 1925–1926 роках ректором вишу Грудиною Д.Я. у «Річному звіті», у 1818–1819 роках заклад мав назву «Вищий Музичний Інститут», 1920 року – «Музична академія» з «Центральною школою II ступеню», яку було перейменовано в 1921 році на «Основний відділ Академії», а з 1921 року «Академію» та «Основний відділ» було перейменовано на «Муз. Інститут» та «Технікум» з «Музичними класами».

З 1923 року Інститут та Технікум стали єдиною установою. Виконавчий факультет належав до Технікуму, а педагогічний – до Інституту. Обидва заклади отримали спільну назву – «Харківський Музичний Інститут». Того ж року у структуру інституту увійшов драматичний факультет, а у наступному році – Кіно- факультет, але майже рік проіснувавши від січня до жовтня 1924 року, зачинився разом з Виконавчим факультетом, тоді як з Педагогічного утворили Харківсткй Музично-драматичний Інститут. Г. Ігнатченко відмічає: «...пошуки оптимальної форми вищого навчального закладу, що виникли в 20-ті роки, було реалізовано: створено єдиний в Україні інститут мистецтв. У 1969 р. йому було присвоєно ім'я Котляревського І.П.» [12, с. 10].

У тому ж джерелі бачимо, що Харків є на той час одним з провідних культурних центрів України, а також її столицею. О. Кононова зазначає, що «Харківською державною консерваторією» заклад було названо з 1934 року. Після об'єднання з Театральним інститутом у 1963 році утворилась остаточна назва закладу, яку 1999-го року доповнили словом “державний”» [15, с. 17].

Згідно з досліджуваними у даній роботі часовими межами, саме 30-і–90-і роки ХХ ст. представляють собою найбільшу цікавість, як період змін і процесів, які відбувалися у вищому музичному закладі та у творчій атмосфері Харкова загалом. Мистецьке життя у консерваторії та поза її межами неможливо відокремити від відомих постатей цього закладу, як важливих складових усього рушійного творчого процесу культурного осередку Харкова. Враховуючи напрямок даної роботи, найбільшу цікавість в узагальнюючій інформації щодо освітніх установ та мистецького життя того часу, становить саме фортепіанне виконавство. Викладацьке середовище вищого музичного закладу посприяло його визнанню (популяризації) на теренах харківського регіону, та продовжило збереження і розвиток традицій фортепіанної педагогічної школи.

З електронного джерела відомо [20], що від 1917 до 1934 року, коли Харківська консерваторія отримала статус державної, кафедрою спеціального фортепіано керував Павло Кіндратович Луценко, а у 1918–1922 рр. він був ректором закладу. У енциклопедії знаходяться свідчення, що майбутній

професор був учнем А. Шульца-Евлера. У тому ж джерелі уточнюється, що викладач П. Луценка «мав польське походження та освіту за фахом, а крім того був і композитором. Польський піаніст працював у Харківському музичному училищі» [53, с. 51]. Серед учнів П. Луценка Всеволод Володимирович Топілін, який є одним з виконавців-піаністів у записах музичної збірки С. Юшкевича, а також Л. Сагалов, М. тіц, М. Фоменко.

У тому ж джерелі енциклопедичного видання пишеться про ще одну видатну особистість, яка навчалась у П. Луценка– Надію Борисівну Ландесман, серед учнів якої В. Лозова, Г. Гельфгат, В. Сечкін.

Цікавою постаттю також є Людвіг Йосипович Фаненштіль, який мав до того ж окрім музичної й другу юридичну освіту. Протягом п'ятнадцяти років (1937 – 1952 рр.) він очолював кафедру спеціального фортепіано. Діяльність Л. Фаненштіля була різноманітною, пов'язаною з громадськістю, науково-методичною роботою, створенням та виконанням музики. До 1935 року професор виступав з сольними концертами, де можна було почути світові шедеври класичної музики, серед яких були твори Ф. Ліста та Ф. Шопена. Він є автором ґрунтовної роботи «Основи викладання фортепіанної гри» та дослідження «Досвід порівняльного аналізу різноманітних редакцій етюдів Шопена ор. 25», а також автором 60 фортепіанних та камерних творів. В класі Л. Фаненштіля навчалися такі знані музиканти, як М. Хазановський, Б. Скловський, А. Мірошникова, Р. Папкова. Ще одним очільником кафедри був Абрам Львович Лунц, в класі якого навчалися Вікторія Іванівна Лозова, Валентина Федорівна Шукайло, Ізабелла Мойсеївна Полян.

Вагомий вклад у розвиток фортепіанної кафедри внесли також професор Фані Омелянівна Фаненштіль, викладачі Микола Вікторович Полевський та Максиміліан Густавович Пільстрем, який є автором незавершеної праці «Поради молодим піаністам. Про виконання фортепіанних сонат Бетховена». Н. Горещька зазначає, що «М. Пільстрем з 1943 року викладав у класі спеціального фортепіано Харківської державної консерваторії, а до його педагогічних порад прислухались учні інших викладачів, у тому числі

В. Топілін» [6, с. 141 – 142].

О. Кононова у статті, тематика якої резонує з досліджуваною у даній роботі тематикою освітлює одну з яскравих сторінок виконавства, пов'язану з Харківським інститутом мистецтв імені І.П. Котляревського – роботу щодо популяризації творчості Л. Бетховена силами викладачів та студентів. Було виконано всі 32 сонати композитора з нагоди 200-річчя від дня його народження.

Окремо варто зазначити виконавців з музичної збірки С. Юшкевича, постаті яких досліджуються у даній роботі. За свідченням Н. Руденко Н.І. [38] значна кількість з них навчалась у класі М. Хазановського, зокрема Марія та Наталія Єщенки, Генрі Лазаревич Гельфгат, Михайло Васильович Сечкін, Віктор Євгенійович Крамаренко, старший викладач Ірина Матвіївна Кармінська.

Висновки до розділу 1

У ХХ століття відбувався процес професійного розвитку музичної сфери в Україні, зокрема фортепіанного мистецтва, теоретичної бази виконавства та його публічної соціалізації. Джерелом цього процесу стали утворені у різних регіонах країни школи, теоретична та практична діяльність музикантів-педагогів.

Хоча період кінця 20-х років, 30-і роки, післявоєнний період були складними для розвитку теорії та вільного становлення українських фортепіанних шкіл, неодмінною складовою яких були національні фортепіанні традиції.

ХХ століття – визначальний етап формування музичної та виконавської культури в Україні. За свідченням дослідниці історії музичної сфери харківського регіону Н. Гуральник саме 40-50 рр. стали формотворчим звеном подальшого розвитку поширення принципів виконавства через педагогічні настанови у відповідних навчальних закладах та можливі сприятливі фактори їх реалізації як-от: методичні розробки, друкування нот, створення власних шкіл досвідченими педагогами.

Питання, як саме формувалась виконавська культура тих років на історичному тлі періоду ХХ ст., пов'язане з аспектом професіоналізації фортепіанного мистецтва. Саме закладені педагогами теоретичні основи та здобуті у процесі навчання теоретичні навички дозволили майбутнім виконавцям стати інтерпретаторами композиторських творів. Отже, фортепіанне виконавство – це логічний наслідок засвоєння навчальної бази, на основі якої вже виставляє художні нюанси психоемоційний комплекс властивостей кожного музиканта.

Професійна музична освіта Харкова ХХ ст. була представлена такими взаємопов'язаними між собою закладами, як музичне училище імені Б. Лятошинського, Харківський державний музичний ліцей та Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. Саме ці осередки музичного навчання були джерелом досягнення виконавських принципів для майбутніх артистів. Серед випускників ліцею були такі відомі піаністи ХХ ст., записи яких відображено у аудіозбірці «Звукопис часу», як Гю Гельфгат, В. Сечкін, Марія та Наталія Єщенки. Чимало виконавців з аудіозбірки С. Юшкевича навчались у консерваторії в класі М. Хазановського. Крім вищезгаданих піаністів – І. Кармінська, М. Сечкін, В. Крамаренко, В. Сирятський та М. Хазановський був випускником класу харківського викладача консерваторії Людвіга Йосиповича Фаненштіля. У професора Харківського університету мистецтв ХХ ст. Надії Борисівни Ландесман навчались майбутні видатні піаністи Г. Гельфгат та В. Лозова.

Музичне життя Харкова ХХ століття скеровувалось у значній мірі видатними педагогами консерваторії не тільки виконавською і теоретичною підготовкою музикантів до концертних виступів, але й організацією концертних виступів у місцевому просторі. Одним з таких видатних діячів музичного мистецтва був вищезгаданий професор Харківського університету Михайло Самійлович Хазановський. У період його керування фортепіанною кафедрою університету в 1953 – 1971 рр. збільшилась кількість циклічних та монографічних концертів, у яких брали участь педагоги та студенти кафедри.

Як професійний вищий навчальний заклад, харківська консерваторія володіла теоретичними здобутками дослідників фортепіанного мистецтва, які становили собою педагогічний склад відповідної кафедри, такими, як «Основи фортепіанної гри» та наукове дослідження «Досвід порівняльного аналізу різноманітних редакцій етюдів Шопена оп. 25» Людвіга Йосиповича Фаненштіля, незавершена праця «Поради молодим піаністам. Про виконання фортепіанних сонат Бетховена» Максиміліана Густавовича Пільстрема.

РОЗДІЛ 2.

ОРНАМЕНТ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ С. ЮШКЕВИЧА

2.1. Професійне становлення музиканта і композитора у сфері музичної творчості

Упорядкована Харківським інститутом мистецтв енциклопедія в двох томах (том 1) свідчить [53, с. 616], що Сергій Юрійович Юшкевич народився у Харкові у 1953р. Ранній період навчання гри на фортепіано майбутнього викладача ХНУМ пов'язаний з його рідним містом: дитячою студією обласного Будинку вчителя у викладача О. Уварової та, з 1959 року, у Харківській середній спеціалізованій музичній школі, де протягом року Сергій Юрійович навчався у В. Любимської, а у 1960 – 1960 рр. його вчителем була В. Кричевська.

У Харківському державному інституті мистецтв С. Юшкевич почав працювати з 1976 р. Як викладач вищої освіти, Сергій Юрійович постійно підіймався по сходинках музичної кар'єри за роки професійної діяльності у стінах ХНУМ: отримав звання старшого викладача (1984 р.), доцента (1996 р.), а у 2000-х рр. – декана фортепіанно-музикознавчого факультету Харківського національного університету мистецтв. З 2007 р. С. Юшкевич поповнив ряд заслужених артистів України, а з 2011 р. – доцентів Харківського інституту мистецтв.

С. Юшкевич має великий виконавський досвід, виступаючи з симфонічним та камерним оркестрами, сольними концертними програмами, у фортепіанному ансамблі з іншими виконавцями. У енциклопедичному джерелі підкреслюються значущість культурного зв'язку С. Юшкевича з Францією. Свідченням цьому є участь Сергія Юрійовича у концертних програмах Харківської філії Французького центру в Україні, видавництво компакт-диску з аудіозаписами С. Юшкевича та нотної збірки з транскрипціями та обробками для фортепіано харківського піаніста під спільною назвою «Badinerie» французькою фірмою «Suoni e colori» 1999 року, виступи на фестивалях,

концертах у Франції.

Концертні виступи Сергія Юрійовича, пов'язані з місцевою філією Французького центру, відбувались й у залах Харківського державного університету мистецтв, Харківської і Полтавської філармоній, Харківського національного театру опери і балету імені М. Лисенка. Партнерами його виступів були піаністи виконавського об'єднання «Харків-квартет»: Маріанна та Ігор Чернявські, Алла Замотайло, Микола Удовіченко. Також С. Юшкевич співпрацював із солістом парижської «Гранд Опери» Ф. Кюпером та кларнетистом С. Низькодубом. Виконавська програма учасників концертів складалась переважно з творів французьких композиторів, серед яких Ф. Куперен, Ж. Рамо, Ф. Пуленк, М. Равель, К. Сен-Санс, К. Дебюссі та інші.

У програмі сольних виступів харківського піаніста 1995 – 1998 рр. звучали твори К. Дебюссі, Ф. Шуберта, Ф. Куперена, Ж. Рамо, Ф. Шопена. Серед власних творів С. Юшкевича французькій аудиторії була представлена «Маленька українська сюїта» та власні транскрипції.

У 70-90 роках ХХ століття Сергій Юрійович грав у залах Харківського національного театру опери і балету імені М. Лисенка та Харківській обласній філармонії. В енциклопедії згадується той факт [53], що концертні гастролі С. Юшкевича проходили також в Угорщині та в Бельгії, де у 1975 році отримав V премію, срібну медаль і спеціальний приз міста Брюсселя, виборовши звання Лауреата міжнародного конкурсу Королеви Єлизавети.

В енциклопедії містяться свідчення [53] й щодо аудіозаписів С. Юшкевича: крім компакт-диску, записаного у 90-х роках у 1975 р. фірмою «Deutsche Grammophon» було здійснено запис «Крейслеріани» Р. Шумана. В енциклопедії згадується і наукова праця Сергія Юрійовича: «Великі очі жаху» (Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, Вип. 6), видана у 2001 році в Києві.

Енциклопедія свідчить [53], що виконавська та педагогічна діяльність Сергія Юрійовича поєднувалась з працею у журі обласних та міжнародних конкурсів. Учнями Юшкевича С. є лауреати міжнародних і регіональних

конкурсів. Згадуються прізвища деяких з них, а саме: І. Денисенко, Є. Чудінович, Г. Сотнікової, О. Єпанешникової, І. Ірхи, В. Харенка.

2.2. Змістовий напрямок створення аудіозбірки «Звукопис часу»

Перш за все хотілося б розкрити зміст зазначених у заголовку слів «звуковий ландшафт», виходячи з контексту даного дослідження. Хоча цього поняття немає у словниках та наукових текстах, але така словесна символіка узагальнює цільовий напрямок роботи – окреслення звукової атмосфери Харківського регіону періоду ХХ століття з висвітленням центральних у цьому дослідженні постатей видатних піаністів, зібраних С. Юшкевичем у збірці фортепіанних записів «Звукопис часу». Вона становить не тільки учбову цікавість для музичної галузі знань, але й частину історії в цілому. У рамках даного дослідження музичні записи С. Юшкевича набувають більшої історичної масштабності завдяки ілюстрації тогочасного культурного життя, зокрема фортепіанного мистецтва. Так як збірка записів стосується митців харківського регіону, то зміщення акценту буде припадати саме на цю область української держави.

Отже, як пише В. Воловик у курсі лекцій з ландшафтознавства [3, с. 6], певний географічний регіон географи називають «ландшафтом». Звідси склалося таке формулювання у назві магістерської роботи. Саме слово «ландшафт» з німецької мови перекладається у двох значеннях: «пейзаж», «краєвид» або «провінція», «край», «країна». Зважаючи на достатньо молоду за роками появи на світ працю викладача ХНУМ, у даному дослідженні розкривається широке поле для доповнення ще ніким детально не розглянутого історичного явища музичного життя Харкова, узагальненого саме в образі певного ряду піаністів, не тільки з точки зору сфокусування різних учасників цього спільного для даного регіону історичного явища виконавства ХХ ст. в одну інформативну точку, але й для збагачення аудіозапису С. Юшкевича

образами, уявленнями, необхідними для більшого усвідомлення суті, значення його праці для наступних поколінь діячів мистецтва, а також формування громадянського погляду на культурні явища своєї країни.

Особливістю даного дослідження є те, що в умовах воєнного стану, у період якого здійснюється робота, відбувається відокремлення будь-яких російськомовних авторів та композиторів, що дозволило адаптувати контент музичної збірки Юшкевича С. під моральні запити сучасного суспільства. Саме це переважно є вкладом даного дослідження у націоналізацію культурної спадщини українського музичного мистецтва. Ключовим у цьому процесі є конструктивна сепарація радянського міжнаціонального укладу братерських держав від сьогоденних зв'язків незалежної України з іншими країнами.

Хоча у даному дослідженні окреслюється теорія виконавства та історичний простір 20-го століття, але його метою є характеристика прикладів виконання різних творів харківськими піаністами, записи яких містяться в «Звукописі часу» С. Юшкевича Репертуар виконавців складається як з творів зарубіжних, так і українських, зокрема харківських композиторів. У першій частині бачимо такі *твори харківських композиторів*:

Гельфгат Гаррі Лазаревич:

І. Ковач Концертино для фортепіано та камерного оркестру;

Скловський Борис Олександрович:

твори О. Жука О.: Етюд-токата та дві Поеми тв. 11 – № 1 та № 2;

З творів *українських композиторів*, не пов'язаних з харківською музичною площиною, можна відзначити у першій частині «Звукопису часу» С. Юшкевича такі, як:

Єщенко Наталія Олександрівна:

Рапсодія № 2, тв. 18, «Думка-шумка» М. Лисенка;

Сечкін Віталій Васильович:

А. Штогаренко «2Партизанські картини», «Пісня індійської дівчини».

У другій частині представлено виконання музичних творів таких харківських композиторів:

Смірнов Юрій Авнерович:

Прелюдія та фуга № 15, 16 Бібіка В.;

В. Золотухін Соната;

Сечкін Михайло Віталійович:

О. Жук Героїчна соната;

Веркіна Тетяна Борисівна:

В. Бібік Прелюдія та фуга № 13 оп. 16

зі збірки «34 прелюдії та фуги для фортепіано» (1й зошит);

В. Бібік Соната № 5 оп. 47, C-dur;

М. Кармінський Партита № 1;

В. Золотухін «У пошану Моцарту».

Мельникова Наталія Олександрівна:

В. Бібік Прелюдія та фуга № 21;

Колобков Сергій Павлович:

В. Бібік Прелюдії та фуги №17, 22, 24, 25, 26;

Полусм'як Сергій Сергійович:

В. Наливайко «Мерцаючі зірки»;

М. Тиц Друга поліфонічна сюїта;

В. Борисов Концерт №3 для ф-но з оркестром.

Твори інших українських композиторів:

Веркіна Тетяна Борисівна:

Д. Бортнянський Концерт для чембало з оркестром D-dur.

Сирятський Віктор Олексійович:

В. Косенко Куранта.

Окрім українських творів у записах виступів харківських митців С. Юшкевича представлено твори таких зарубіжних композиторів, як: Ф. Шопен, Р. Вагнер та Ф. Шуберт у фортепіанній транскрипції Ф. Ліста, Л. Бетховен, Р. Шуман, А. Дворжак та інших.

Така об'єктивізація українського репертуару насамперед важлива у даний час динамізації збереження культурного надбання своєї країни та відстоювання національних кордонів. Музичне мистецтво – та частка української культури, яка стосується разом з матеріальним виконавським та освітнім виявом і нематеріальної складової, до якої можна віднести отримані внаслідок наслідування певних правил виконавської культури знання, які вже стають частиною особистості піаніста, як митця та професіонала, а також сенс, емоції, почуття, вкладені у процесі виконання.

Великою справою для майбутнього діяча музичної культури є успадкування традицій музичного ремесла попередніх досвідчених поколінь, а отже логічним у цьому випадку буде окреслення явища певної школи, а саме для харківських виконавців – харківської піаністичної школи.

Дослідниця З. Михальчук зазначає, що спадкоємність – невіддільна частина існування певної школи. Згадані Михальчук З.І. харківські дослідниці Ж. Дедусенко та Н. Гуральник вважають [25, с. 75], що суб'єкти школи можуть існувати віртуально, незважаючи на часову та історичну відстань.

Слід зазначити, що у першій частині аудіозбірки С. Юшкевича відображена звукова проєкція постатей, які складають фундамент харківської піаністичної школи, а вже у другій частині – митців-спадкоємців традицій даної школи. Тому у даній роботі для ознайомлення представлені біографії піаністів більш досвідченого, старшого покоління, які на історичних важелях ХХ ст. зіграли більш вагому роль для становлення традицій Харківського інституту мистецтв.

Дослідниця З. Михальчук зазначає [25], що харківська фортепіанна школа формувалась уже в 20-30 рр. ХХ ст. Серед фундаторів, які навчались на території української держави та сприяли зростанню професіоналізму у вищому музичному закладі Харкова – представниця київської школи Р. Горовиць. На той час у новоствореній харківській консерваторії працювали такі відомі діячі, як П. Луценко, Н. Ландесман. Також кафедри спеціального фортепіано Харківського інституту працювали представники вихованці харківської фортепіанної школи: Г. Гельфрат, В. Лозова, Н. Єщенко та М. Єщенко, І. Кармінська, Б. Скловський, Є. Крамаренко, Р. Папкова. Серед викладачів, які не належали до українських шкіл, був М. Хазановський, який у значній мірі посприяв динамізації творчого життя кафедри, а також В. Захарченко, В. Шапіро та О. Волков О.

Дослідниця зазначає, що «основою виконавської школи вищезазначених педагогів були такі елементи, як положення рук, посадка за інструментом в залежності від звукового образу інструменту; робота над виконавським репертуаром; робота над сценічною готовністю. Крім того від педагога вимагалась така необхідна деталь учбової роботи, як підвищення загального культурного рівня учня» [25, с. 76].

Дослідниця розкриває зміст цих складових елементів педагогічної роботи харківських піаністів:

- 1) «Звуковий образ фортепіано харківської школи для більшості викладачів був романтичним. Гнучкість кисті, її «дихання», природня постава за інструментом, співучість, відтворення оркестровості та інструментальних тембрів інших інструментів на фортепіано для збагачення звукової палітри – ознаки романтичної традиції на прикладі педагогічної постаті Горовиць Р. Також прихильницею романтичних поглядів була харківська піаністка Єщенко М. Відома сестра виконавиці та педагогині Єщенко Н. мала класичні погляди. Серед них – мінімалізація застосування педалі, опираючись на можливості поєднання звуків власними зусиллями;

- 2) Переважна частина викладачів мала академічні, суворі погляди, які

сприяли деталізації, уважному ставленню при розучуванні тексту. На прикладі Лозової В. дослідниця пише про роз'яснення нею на початковому етапі роботи форми та необхідних для відтворення тексту засобів музичної мови, розкриття творчого потенціалу учня, його художнього уявлення про твір за допомогою бесід та показового розбору тексту. Вибір певної редакції твору викладачем, що за згадкою дослідниці, було у педагогічних традиціях Н. Єщенко, а також робота над технікою та авторськими вказівками харківського педагога Р. Горовиць.

Однією зі згаданих загальнопедагогічних традицій харківської школи була велика різноманітність творів, пропрацьованих з учнем;

3) При підготовці до сценічного виступу педагоги фортепіанної кафедри Харківської консерваторії намагались викликати відповідний художній образ в учня, розширити його кругозір, пов'язаний з музикою. Для цього на прикладі роботи Н. Єщенко, В. Захарченко, Р. Горовиць освітлюються відповідні завдання для учня, пов'язані переважно з підвищенням його культурного рівня. Це і прочитання літератури про певний музичний жанр, що відповідало тому жанру твору, який виконував учень, прослуховування різних записів творів з його репертуару, зв'язки при роботі над творами з художніми, літературними зразками та інші прийоми, які розвивали творче мислення учня. Крім того педагоги розвивали в учня навички читання з листа» [25, ст. 77 – 79].

Отже, опираючись на свідчення дослідниці, представники харківської фортепіанної школи, педагогічна діяльності яких відбувалась у Харківській консерваторії в 60-70 рр., тобто період становлення або ж остаточного формування місцевої виконавської школи, мали такі спільні педагогічні принципи, як: особистості виконавця, формування його мистецького світогляду, вивчення літературних, художніх зразків та методичних праць; уважна робота над усіма елементами музичного тексту; досягнення великої кількості репертуару.

Відмінними рисами З. Михальчук вважає різну акцентуацію у першорядних вимогах педагогів. На прикладах Р. Горовиць, Н. Єщенко, В. Захарченка – технічність, інтонування, легатність у першого з них, критичне

ставлення до застосування педалі у харківської піаністки Н. Єщенко та робота над вивченим напам'ять текстом з перших уроків з викладачем у В. Захарченка.

Дослідниця узагальнює все вищезгадане стосовно історичного явища формування певних принципів у роботі педагогів фортепіанної кафедри Харківської консерваторії ХХ ст.: «...можна стверджувати, що харківська фортепіанна школа – це така єдність музикантів, що сформувалася на початку ХХ сторіччя в досить складний історичний період. Основа методики ХФШ – це увага до якості звуку, шанобливе ставлення до авторського тексту, загальний культурний розвиток студента» [25, с. 80].

Висновки до розділу 2

Отже, обидві частини аудіозбірки С. Юшкевича «Звукопис часу» символічно представляють собою той самий, властивий традиціям школи, як формування, яке володіє рядом принципів, зв'язок спадкоємності, тобто передачі виконавських традицій наступним поколінням піаністів. Фундаментальна роль у цьому процесі відводиться саме виконавцям першої частини. Важливим моментом є репертуар артистів обох частин. Аналіз змісту аудіозбірки у даній роботі стосується творів українських, зокрема харківських, композиторів. Такий вибір зумовлено наявністю великої кількості аудіозаписів в обох частинах творчого доробку С. Юшкевича, а також систематизацією досліджуваної частини аудіоматеріалу. Не випадковим є виокремлення творів українських композиторів, як актуальної на даний час складової історії українського фортепіанного виконавства. Виконавцями цих творів є такі харківські піаністи ХХ ст., як Г. Лазаревич, Б. Скловський, Н. Єщенко, В. Сечкін, Ю. Смірнов, Т. Веркіна, Н. Мельникова, С. Колобков, С. Полусм'як, В. Сирятський.

Серед зразків аудіозаписів, які розглядаються у даній роботі, виокремлено музичні твори харківських та твори інших українських композиторів для того, щоб розширити уявлення про музичну сферу саме харківського регіону. Харківські композитори, твори яких звучать у двочастинній аудіозбірці –

І. Ковач, В. Бібік, В. Золотухін, О. Жук, М. Кармінський, М. Тіц, В. Борисов.

У зв'язку з тим, що С. Юшкевич розпочав свій творчий шлях у період ХХ-го століття та був випускником Харківської десятирічки, а далі і викладачем ХНУМ, виконавство представників харківської фортепіанної школи становило для автора аудіозбірки особливу цікавість.

Явище, на пряму пов'язане з артистами, гра яких зафіксована у «Звукописі часу» – це існування харківської фортепіанної школи. Спираючись на матеріали дослідження З. Михальчук можна окреслити такі риси виконавської фортепіанної школи харківських представників музичного мистецтва, творчі особистості яких формувалися у стінах Харківської десятирічки та Харківського університету мистецтв, які складають міцний виконавський фундамент, викладений на усіх етапах готовності твору аж до сценічного виступу.

РОЗДІЛ 3

ВИКОНАВСЬКИЙ СКЛАД «ЗВУКОПISУ ЧАСУ» С. ЮШКЕВИЧА

3.1. Біографічні дані харківських піаністів ХХ-го століття

«Звукопису часу» С. Юшкевича – це своєрідна картина звукових образів Харкова ХХ ст., яка у постатях професійних піаністів зображає тодішню еліту музичного мистецтва. Завдяки отриманим знанням, набутим у процесі мистецького навчання та професійному досвіду, музичним здібностям, невтомній праці над своєю майстерністю, творчому спілкуванню зі своїми педагогами, піаністи, чиї імена потрапили до даної збірки, демонструють собою взірць майстрів своєї справи.

Перш за все варто приділити увагу виконавському складу збірки музичних записів. У даному дослідженні розглядаються мистецькі постаті І. Кармінської, В. Лозової, Г. Гельфгата, В. Топіліна, Б. Скловського, Н. Єщенко, М. Єщенко, В. Сечкіна, Є. Крамаренка як представників Харківської фортепіанної школи, які були найближчими до її витоків та сприяли становленню даної школи, як явища, а далі стали звеном, за допомогою якого утворились наступні ланки спадкоємців фортепіанних традицій. Розглянемо творців звукового простору Харкова ХХ ст. у біографічному вимірі.

Дослідниця О. Пінчук пише, що «Всеволод Володимирович Топілін (1908–1970) – випускник Харківської консерваторії 1928 року, вихованець шкіл Луценка П. і Нейгауза Г., талановитий концертуючий піаніст-віртуоз і педагог. З 1929 року розгорнулась виконавська діяльність Всеволода Володимировича у Філармонії, Всеукраїнському та Всесоюзному радіо як піаніста-соліста та ансамбліста а з 1930 він успішно співпрацював з талановитим скрипалем Ойстрахом Д. аж до 1941 року. У цей період творчий дует гастролював у межах Радянського Союзу та за кордоном» [35, С. 52]. За свідченням О. Пінчук, Топілін був першим концертмейстером скрипаля, разом з яким записав твори Й. Баха, Л. Бетховена, Р. Вагнера, І. Альбеніса та інших.

За свідченням О. Пінчук «педагогічна діяльність Топіліна В. розпочалась з Музичної десятирічки (ХССМШ) та Консерваторії м. Харкова (викладач спочатку загального, а потім спеціального фортепіано та камерного ансамблю) у 1956-1962 роках, а потім продовжилась у Київській консерваторії (1962-1970), де відомий піаніст очолив кафедру спеціального фортепіано» [34, с. 165]. Серед учнів професора дослідницею згадуються Михайло Борисович Степаненко – піаніст, композитор, музикознавець, народний артист України; заслужений діяч мистецтв України В'ячеслав Григорович Бойков.

Постать наступної виконавиці ХХ ст., зафіксованої у звуковому образі аудіозапису С. Юшкевича, окреслюється харківськими дослідницями М. Бевз та Н. Руденко. Як пише дослідниця М. Бевз Наталія Олександрівна Єщенко (1926–2015) – «віддана своїй справі харківчанка, спадкоємиця родинного музичного ремесла у 4 покоління, сестра не менш відомої піаністки Марії Єщенко. Їхні батьки – Марія Василівна Ястремська, яка отримала музичну освіту, закінчивши Харківське музичне училище у класі Олександра Юхимовича Горовця та Олександр Миколайович Єщенко – учень відомих харківських педагогів-вокалістів Федеріко Бугамеллі і Павла Васильовича Голубєва, соліст Ансамблю пісні і танцю Харківського військового округу» [1, с. 7].

За свідченням дослідниці М. Бевз, першою вчителькою Наталії була її бабуся – Олександра Євгенівна Ястремська, яка володіла професійним рівнем гри на фортепіано. М. Бевз зазначає, що Наталія Олександрівна отримала чудову освіту у Харкові в студії для музично обдарованих дітей при Харківській консерваторії (Харківський державний музичний ліцей), а далі вже у вищому музичному навчальному закладі.

Н. Руденко Н. свідчить, що в 1939 р. «Єщенко Н., успішно склавши іспит, потрапила у школу при консерваторії до класу Хазановського М.С. У вищому навчальному закладі навчалась у того ж викладача (1943-1947), отримавши диплом з відзнакою» [38, с. 11-13]. У тому ж джерелі згадується про рецензію М. Захаревича, у котрій підкреслена особлива обдарованість двадцятирічної студентки, як рефлексія на виконання нею складних творів Р. Шумана та

Ф. Шопена.

На останньому курсі Харківської консерваторії відома піаністка стала концертмейстером у викладача по класу скрипки, професора Іллі Володимировича Добржинця, де опановувала складні акомпанементи та вдосконалювала свій музичний слух, а відлік її педагогічної діяльності розпочався на посаді асистента кафедри спеціального фортепіано вже після закінчення вищого закладу. М. Бевз зазначає, що «завершивши навчання у консерваторії (1947), Наталія Олександрівна розпочала свою невтомну педагогічну працю, яка тривала більше 60 років, виховавши 90 учнів» [1, с. 105-106]. Тут же дослідницею згадується, що учениця Н. Єщенко та Л. Радомська окреслює людські та професійні риси, притаманні педагогині, такі як: працелюбство, відповідальність, щедрість, доброта, змальовує її як людину думаючу, знавця своєї справи.

Бевз М.В. зазначає, що «у своїй педагогічній діяльності Н. Єщенко звертала увагу на якість інтонування, риси стилю композитора, жанрові особливості творів, їх структуру, концепцію та форму, точність фразування при виконанні музичного тексту, індивідуальні особливості студентів при підборі аплікатури» [1, с. 107-109]. З того ж джерела бачимо, що Н. Єщенко була людиною скромною, врівноваженою, але як виконавиця творів мала гарну технічну базу, на фоні якої розкривався динамічний та образний (звукозображальний) рельєф твору, наповнений відвертістю звучання, почуттям стилю. М. Бевз свідчить, що у концертному репертуарі Наталії Олександрівни були твори таких композиторів, як Л. Бетховен, Ф. Шуберт, В. Моцарт, Ф. Шопен, Ф. Ліст, М. Тіц, О. Жук, М. Лисенко та інших. М. Бевз зазначає, що виступала майстриня музичного мистецтва також зі своєю сестрою – відомою піаністкою Марією Єщенко. Серед учнів Наталії Олександрівни були Гайденко Ігор Анатолійович – кандидат мистецтвознавства, композитор, педагог, лауреат конкурсу імені В. Косенка та конкурсу композиторів у Торонто, а також Т. Маслова, М. Фісун, Т. Ляшенко, Л. Радомська.

Марія Олександрівна Єщенко (1923 – 2000) – відома харківська піаністка,

педагогиня, кандидатка мистецтвознавства, професорка. Народилась у сім'ї Марії Василівни Ястремської та Олександра Миколайовича Єщенка. Разом зі своєю сестрою Наталією обрала життєвий шлях, пов'язаний з музичним мистецтвом.

О. Кононова свідчить, що Марія Олександрівна навчалась у класі викладача харківської консерваторії М. Хазановського. Поле діяльності Марії Олександрівни тісно було пов'язане з Харковом аж до 1992 року, коли піаністка виїхала у США. До виїзду за кордон з 1949 р. вона працювала у Харківському інституті мистецтв. У цьому ж закладі протягом 18 років (1971–1989) обіймала посаду завідуючої кафедрою спеціального фортепіано. О. Кононова пише [17], що Н. Єщенко «мала фондові записи своїх виступів на Українському радіо, вела широку концертну діяльність, у тому числі за кордоном: у Чехії, де стала лауреаткою Міжнародного конкурсу імені Б. Сметани (Прага, 1951р.), у США, Словаччині, Німеччині. Протягом 25 років Марія Єщенко була солісткою Харківської філармонії (1945-1970 рр.), виступала з симфонічними оркестрами. Серед виконуваних нею творів клавірні концерти Й.С. Баха, етюди та прелюдії Ф. Шопена, твори українських композиторів: М. Лисенка, В. Косенка, Л. Ревуцького, М. Тіца, Я. Степового та інших. Відома піаністка була виконавицею 32-х сонат Бетховена Л., яким присвятила серію концертів 1969-1971 рр». Серед учнів Марії Олександрівни дослідницею згадуються такі особистості, як Марина Грінченко (Чернявська), Юлія Уриньєва, Наталія Пушина, а також піаніст, композитор-аранжувальник, педагог Ігор Аронович Наймарк (1955-2017).

Дослідниця Олена Гупалова, окреслюючи життєтворчість ряду діячів мистецтва, розглядає у своїй праці стиснуті біографії українських митців, які зробили творчий внесок у мистецьку сферу Республіки Молдова. Серед них і Віталій Васильович Сечкін, який змінив місце своєї творчої праці в останні роки життя. З представлених у роботі Олени Гупалової даних [8, с. 52] бачимо, що В. Сечкін (1927 – 1988рр.) – піаніст, композитор та педагог. Його виконавський репертуар охоплював твори класиків (В. Моцарта, Л. Бетховена, Й.С. Баха),

романтиків (Е. Гріга, Ф. Шопена, Ф. Ліста), українських композиторів (Л. Ревуцького, В. Косенко, І. Шамо, Штогаренка О. та ін.), а також власні доробки. У шостому виданні української музичної енциклопедії дослідницею А. Мухой зазначається [29], що концертні виступи В. Сечкіна проходили у містах Радянського союзу, Данії, Італії, Німеччині, Польщі, Чехословаччині, Франції.

Вищу музичну освіту В. Сечкін здобув у класі професора Харківської консерваторії Надії Борисівни Ландесман. Закінчив навчання по класу фортепіано у 1947 р. Згодом став учасником та переможцем берлінського Всесвітнього фестивалю молоді і студентів у 1951р. Також В. Сечкін отримав звання заслуженого артиста Українського ССР у 1960р. В українській музичній енциклопедії (шосте видання) дослідниця А. Муха А., що «з 1955 по 1983 р. Віталій Васильович працював педагогом Київської консерваторії. До середини 1970-х рр. займав посаду декана фортепіанного факультету. У 1976р. Сечкін В. отримав звання професора» [29, с. 356]. Гупалова О. свідчить [8], що у Київській консерваторії Віталій Васильович був одним з провідних професорів у 1976 – 1984 рр.

У Молдавській консерваторії імені Г. Музическу в місті Кишинів В. Сечкін почав працювати з 1984 р. й значно сприяв « динамізації концертно-виконавської діяльності викладачів та учнів, участі студентів у міжреспубліканських та кафедральних конкурсах, обміну творчими делегаціями з іншими консерваторіями». Однією з учениць В. Сечкіна була Хатіпова Інна Алімівна – кандидат мистецтвознавства Академії музики, театру та зображальних мистецтв Республіки Молдова. У своїй статті про фортепіанні вправи, які застосовував Віталій Васильович для розвитку техніки своїх учнів, вона розкриває його характерні риси як педагога. Вона зазначає, що «розглядаючи виконавські нюанси, такі як туше, якість звуку, штрихи, викладач надавав великого значення самостійній роботі учня для реалізації виконавських завдань, так як вважав, що вона формує у студента відповідальність до виконаної роботи, витримку та характер» [51, с. 437]. Разом з тим І. Хатіпова

вказує, що не менш важливою він вважав технічну сторону виконання, задаючи учням вправи Ш. Ганона. «Для розвитку техніки у його класі застосовувався метод виконання технічних вправ під метроном з поступовим збільшенням позначок від 60 до 108. Важливими на думку професора були гарний підйом пальців при виконанні кожного звуку, синхронність обох рук» [51, с. 439]. І. Хатіпова свідчить, що «на думку В. Сечкіна вправи повинні охоплювати усі види та елементи фортепіанної фактури. Виконання вправ необхідно супроводжувати відслідковуванням якості звуку та рухів під час гри. Крім того необхідним є підбір відповідних для поставленого технічного завдання засобів звуковидобування і відчуття ігрового апарату. Викладач мав свої настанови щодо виконання вправ: їх щоденне виконання, але не більше години, зміна порядку номерів для загострення уваги учня, чергування різних видів вправ, при цьому не виснажуючи ігровий апарат. Основна вказівка Сечкіна В., яку він часто повторював, – це два аспекти при роботі над вправами: організація режиму занять та правильний метод роботи» [51, с. 441].

В українській музичній енциклопедії дослідницею А. Мухой згадується що Сечкін В. «не тільки виступав з сольними програмами, але й у ансамблі зі скрипалем Гороховим О. та віолончелистом Червовим В., а також як соліст симфонічного оркестру» [29, с. 356]. За свідченням енциклопедичного джерела [29, с. 356] у творах, написаних В. Сечкіним, переважає масштабність мислення, викладена у багатоголосі оркестрової партитури та ансамблевому різноманітті: для хору і симфонічного оркестру; для соліста, хору і оркестру народних інструментів; симфонічного оркестру; соліста та симфонічного оркестру; камерно-інструментальний ансамбль для струнного квартету; сюїта для 2-х фортепіано, твори для скрипки і фортепіано, для віолончелі та фортепіано, органу і віолончелі. Для фортепіанного соло композитором були написані такі твори, як: Думка, Етюди-картини, сюїта «Музичні картинки Чехословаччини» (1976 р.), дві сонати (1948, 1965рр.) тощо. Для голосу були серед усіх інших творів написані В. Сечкіним романси та хори.

За свідченням енциклопедичних даних Харківського національного

університету мистецтв, Ірина Матвіївна Кармінська народилась у 1933 р. (м. Магнітогорськ, Челябінська обл.). З 1951р. творчий шлях І. Кармінської був пов'язаний з Харковом, де до 1957 р. вона навчалась в консерваторії у класі М. Хазановського. Після закінчення вищого навчального закладу І. Кармінська працювала у Харківській державній академії культури на посаді концертмейстера вокальної кафедри, а з 1960 р. – на музично-педагогічному відділенні та педагогом спеціального фортепіано у Харківській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті. У 1964 р. Ірина Матвіївна отримала посаду старшого викладача кафедри спеціального фортепіано у Харківський державний інститут мистецтв, а з 1995 р. – кафедри загального та спеціалізованого фортепіано. З 2002 р. працювала на обох кафедрах.

Крім педагогічної діяльності Кармінська І., як досвідчений фахівець, була членом журі багатьох конкурсів м. Харкова: Відкритого фестивалю-конкурсу польської та української музики імені К. Шимановського; фестивалю дитячої творчості «Харків – місто добрих надій»; Всеукраїнського дитячого та юнацького фестивалю-конкурсу класичної та сучасної музики «Ландиш»; Обласного конкурсу фортепіанних ансамблів «Надія. Молодість. Талант» (у рамках «Дельфійських ігор Слобожанщини») та інших.

Життя Ірини Матвіївни було тісно пов'язано з ім'ям відомого українського композитора Марка Кармінського. Як його дружина вона була пропагандисткою його творчості. Зусиллями І. Кармінської був створений музей пам'яті видатного композитора, а Дитяча музична школа №3 м. Харкова увіковічила його ім'я у своїй назві. Ірина Матвіївна брала участь у конкурсах, фестивалях, концертах, присвячених пам'яті М. Кармінського, як виконавиця творів композитора, а також була учасницею та організаторкою концертів-лекцій, ювілейних свят до 200-річчя Л. Бетховена. Серед них тематичні концерти-лекції стосувались таких композиторів як Ф. Шопен, Р. Шуман, а за ініціативою самої Ірини Матвіївни у стінах харківських дитячих музичних шкіл, Харківського музичного училища, Музично-театральної бібліотеки імені К. Станіславського освітлювались постаті сучасних на той час композиторів.

У виконанні артистки звучали твори композиторів романтичної та класичної епохи: Ф. Шуберта, Ф. Ліста, Ф. Шопена, Й.С. Баха, Л. Бетховена. В ансамблі з нею виступали Є. Крамаренко та Н. Мельникова.

Вікторія Іванівна Лозова (1933 – 200 рр.) – піаністка та педагог. Як згадується у книзі про В. Топіліна дослідниці О. Пінчук, Вікторія Іванівна була ученицею професорів Н. Ландесман та А. Лунца, а крім цього вдосконалювала свою майстерність у класі харківського професора Всеволода Володимировича Топіліна. При цьому у книзі зазначається, що виконавча майстерність піаністки зростає саме у період її навчання у В. Топіліна.

Серед професорів, у яких В. Лозова стажувалась по закінченню навчання у харківському вищому закладі мистецтв були професор В. Сечкін та С. Бунатян – викладач столичної консерваторії у Вірменії. З 1955 року В. Лозова починає працювати концертмейстером у ХНУМ, а у 1958 р. – асистентом кафедри спеціального фортепіано. Викладачем на кафедрі спеціального фортепіано консерваторії В. Лозова працювала з 1963 р. В 1971 р. Вікторія Іванівна отримала посаду виконуючої обов’язки доцента кафедри спеціального фортепіано, у 1977 р. отримала звання доцента, а через 26 років (1997р.) – доцента кафедри.

Крім виконавської діяльності Вікторія Іванівна займалась просвітницькою роботою у своєму рідному місті та поза межами Харкова: «як консультант у музичних училищах, член журі регіональних юнацьких конкурсів, організатор майстер-класів у Кременчуці, Полтаві, а також у Харкові». В. Лозова виховала близько 85 фахівців. Серед її учнів – лауреат республіканського конкурсу І. Безкоровайна, заслужена артистка України І. Черничко, кандидати мистецтвознавства, доценти Н. Інютючкіна та С. Давидов, лауреат міжнародних джазових фестивалів Т. Калугіна, викладач і концертмейстер Харківського державного інституту мистецтв, професор, кандидат мистецтвознавства Л. Кучер.

Власні виступи В. Лозової містили твори Ф. Шопена, Ф. Шуберта, «твори цих композиторів резонували з внутрішнім світом виконавиці, у них майстриня

мистецтва могла показати усю красу та витонченість своєї інтерпретації» [53, с. 274]. Значною культурною підтримкою мистецького життя Харкова та України в цілому були виступи тріо у складі В. Лозової, І. Гайди, Г. Купермана у Харківській області в Органному залі обласної філармонії та у інших регіонах української держави.

Крім живих концертних виступів Вікторія Іванівна зробила безліч фондових записів своєї гри у Харківському обласному радіокомітеті.

Гаррі Лазаревич Гельфгат (1932 – 2013 рр.) народився в Ізраїлі (Тель-Авів). Харківську державну консерваторію закінчив у 1954 р. У вищому закладі відмінника місцевої десятирічки, у якій він навчався до 1950 р., прийняли одразу на другий курс. Його вчителями були Н. Ландесман та М. Хазановський. Після закінчення вищого учбового закладу Г. Гельфгат у 1955–1956 рр. працював посаді концертмейстера і соліста Чернівецької обласної філармонії. У Харківському державному інституті мистецтв Г. Гельфгат працював у 1957 – 1973 рр., потім його основним місцем роботи стала Харківська середня спеціальна музична школа-інтернат, де його педагогічна діяльність тривала аж до від'їзду в Ізраїль (1990-і рр.).

Слід відмітити, що 60-і роки ХХ ст. були для творчого життя Гаррі Гельфгата особливими. Про це свідчить енциклопедичне видання [53, с. 206], у якому вказується, що Г. Гельфгат отримав звання Лауреата Міжреспубліканського конкурсу музикантів (ІІІ премія) у 1960 р., а через два роки (1962 р.) – дипломанта Республіканського конкурсу імені М. Лисенка. Харківського піаніста визначили кращим виконавцем творів сучасних українських композиторів та надали спеціальну премію СКУ. За свідченням матеріалів Богданова В.О., використаних для енциклопедичного видання [53, С. 206], у 1954–1971рр. масштаб концертних виступів митця охопив 40 міст Радянського союзу у кількісній величині трьох з половиною сотень виступів. У цей час здійснювались записи гри Г. Гельфгата на Харківському та Республіканському радіо. Водночас, він проявив себе чудовим партнером учасника камерного ансамблю з Г. Авер'яновим та А. Юр'євою. Серед учнів

Г. Гельфгата назвемо О. Гнатовську, І. Ірху, І. Денисенко.

Віктор Євгенійович Крамаренко (1931—2006 рр.) навчався у класі спеціального фортепіано М. Хазановського у Харківській консерваторії. Хоча В. Крамаренко не був корінним харків'янином, але наступного року після закінчення консерваторії (1959р.) став викладачем цього ж закладу. В. Крамаренко виховав велику кількість учнів, чисельність яких сягала близько ста чоловік. Він виступав з концертами по Україні. У його репертуарі містилися твори Й.С. Баха, Ф. Шуберта, Ф. Ліста, Р. Шумана та інших композиторів.

Борис Олександрович Скловський народився у м. Миколаєві (1909 – 1993 рр.). Навчався у Харківському музично-драматичному інституті за двома спеціальностями: у класі спеціального фортепіано професора Л. Фаненштіля та у класі К. Дорошенка за спеціальністю «диригент симфонічного оркестру». У 1930 – 1934 рр. Б. Скловський працює солістом Харківської обласної філармонії, а далі два роки викладав у Музичному технікумі. У 1931 р. Борис Олександрович отримав звання лауреата II Всеукраїнського конкурсу піаністів у Харкові та отримав III премію. У 1936–1941 рр. Борис Олександрович займає посаду викладача у Харківській консерваторії.

У 1943 –1945 рр. Б. Скловський перебував у складі фронтової бригади III-го Українського фронту та був її керівником. З 1945 р. Борис Олександрович повертається до роботи у Харківській державній консерваторії та отримує посаду доцента кафедри спеціального фортепіано, а у 1950 р. – професора. У 70-х рр. (1970–1973 рр.) працював завідуючим кафедри спеціального фортепіано. У 1976–1990 рр. – професором-консультантом.

Концертна діяльність Б. Скловського включала сольні програми, гру в інструментальних ансамблях та в оркестрі. У репертуарі виконавця містились твори харківських композиторів О. Жука, В. Борисова, В. Барабашова та інших інших. Серед учнів Б. Сколовського відомі харківські піаністки О. Кононова та С. Клебанова.

3.2. Сутність виконавського інтерпретування, як музичного явища

Будь-який професійний виконавець захоплює певні асоціативні зв'язки в підсвідомості слухача, які впливають на його емоційну сферу, примушують переживати цілу градацію почуттів (станів) – від скорботи до духовного піднесення. В процесі донесення твору до слухача задіюється творча уява інтерпретатора, естетичні вподобання, які спираються на музичні здібності та знання митця про особливості певного жанру, риси стилю композитора, нюанси творів кожної епохи та інші необхідні для трактування нотного тексту знання, отримані під час навчання.

Для даної роботи цікавим є висвітлення творчого резонансу між виконавцями та композитором, тобто окреслення способів відтворення художнього змісту твору у наближенні до особливостей стилю певного автора музикантами-інтерпретаторами.

У першу чергу слід визначити, у чому полягає зміст явища музичної інтерпретації. В. Москаленко В. компоненти, які визначають специфіку інтерпретаційного процесу:

1) «властивості матеріалу, тобто нотного тексту, музичній мові якого не властива “наочність” значень, а лише зафіксоване певне “русло”, у якому спрямована музична думка, емоційне наповнення якої вже належить діям інтерпретатора, як і звукова конкретика, естетичність подачі думки, її “одухотворення” та зовнішні прояви виразного донесення думки у тілесно-руховому вираженні;

2) завдання, які ставить перед собою інтерпретатор, суть яких розкривається у зв'язку з розумінням інтерпретації, як засобу пізнання музичного твору, а саме: його цілісне сприйняття; пошук засобів виразності; вихід за межі формальностей нотного запису в різних версіях “прочитання” твору: аналітичному, художньому, критичному; виконавська версія, орієнтована на слухову сферу музиканта, сформовану в процесі художнього досвіду розкриття смислового простору вже виконаних ним творів.

3) особливості інтерпретуючої діяльності. Такий вид творчої

діяльності націлений на тлумачення музичного висловлювання, результатом якого є інтерпретаційна версія» [27, с. 8 – 9].

Дослідниці Демидова М.Г., Левицька І.М., Новська О.Р. запевняють, що «вища мета музиканта-виконавця – достовірне, переконливе втілення авторського задуму, тобто створення художнього образу музичного твору» [10, с. 10]. З цим ствердженням пов'язана така думка дослідниць, що «підґрунтям для власної інтерпретаційної версії мають слугувати поставлені за мету завдання осягнення авторського задуму, розкриття змісту і виражальних можливостей музичного твору» [10, с. 17].

За свідченням В. Степурко стиль (давньогр. «stylus» – паличка для письма на восковій дощечці) у музиці трактується як «творча манера, індивідуальність авторського слова» [43, с. 89]. Етапи розвитку стилю формують, наприклад, національний стиль. Цей же термін стосується музичного виконавства, певного композитора (авторський стиль), зокрема, окремих періодів його творчості. В. Степурко згадує думку дослідниці О. Лігус [43], за якою твори певного стилю мають «генетичну спільність», яка визначається школою, різноманітністю кожної з епох, напрямками, або ж можна так сказати, течіями, певним композитором. На думку О. Лігус такій спільності властивий розвиток, що виявляється у «сукупності всіх властивостей музики, що сприймається, об'єднаних в цілісну систему навколо відмінних ознак» [43, с. 90].

У навчально-методичному посібнику, присвяченому проблемі виконавства, харківські дослідниці М. Чернявська та К. Тимофєєва К. зазначають, що «за допомогою виконавської інтерпретації у творі композитора вивчається та розкривається авторський задум. Варіантність цього процесу залежить від індивідуальності виконавця, який має власні інтелектуальні, психофізіологічні особливості, рівень обдарованості, майстерності, особистий художній тип та емоційний досвід, та від різних об'єктивних умов пов'язаних з музично-стильовою еволюцією, змінами в історії та техніці гри, інструментальним та інтонаційно- мисленнєвим удосконаленням» [55, ст. 65-66].

Спираючись на думку Є. Маркової [55], дослідниці зазначають, що виконавська теорія має три творчі грані: онтологію, психологію та естетику. Дослідниця І. Майборода також вказує, що «мистецтво сприяє розвитку моральних, естетичних, світоглядних ідеалів завдяки формуванню внутрішнього світу людини через мислення такими творчими категоріями, як "гармонія", "пропорційність", "довершеність" та подібними, транслуючими прагнення до більш вищого та розвинутішого щабелю світосприйняття» [21, С. 133]. Погодимось тут, що мистецтво, удосконалює різні аспекти особистості, формуючи її внутрішній світ, особливо впливаючи на емоційний розвиток, допомагає духовно зростати людині.

Безсумнівно, від початку мистецького навчання розвивається художня уява музиканта, так як образне мислення є невід'ємною складовою його діяльності. Задіяна у творчому процесі комплексна виконавська структура потребує шліфування митцем своїх навичок, вмінь, професійного погляду на завдання піаніста-інтерпретатора, сценічного діяча, людини мистецтва за своїм покликанням.

Вивчаючи питання художньо-виконавської майстерності, згадаємо про праці М. Давидова, який осмислює поняття виконавства під кутом емоційності, технічності, артистизму, вправності у володінні своїм сценічним станом та інструментом.

Щодо виконавської концепції та драматургії, харківські дослідниці Чернявська М. та Тимофєєва К. вважають, що ці два складники, «які опрацьовуються у ході роботи над музичним текстом формуються як на завершальному етапі роботи над твором разом із застосуванням методу порівняння різних виконавських інтерпретацій, так і на початку ознайомлення з музичним твором у формі фрагментарного програвання з листа, показу твору педагогом, прослуховування аудіо- чи відеозаписів та включає усвідомлення авторського тексту за допомогою створення художнього образу п'єси, збагачення професійних знань спеціалізованою літературою» [55, с. 67-69].

Наступною, другою стадією, визначеною дослідницями, є

інтерпретаційний підхід до витвору музичного мистецтва з метою створення виконавського тексту і драматургії, які віддзеркалюють стиль виконавця. У ній застосовується аналіз інтонаційно-драматургічної складової композиторського тексту: його стиль, жанр, форма зі структурним вмістом компонентів її побудови: частинами, розділами та їх взаємозв'язком, образно-драматургічні лінії, тип драматургії, динамічна і агогічна складова твору та окреслення його кульмінаційних частин і композиційної структури. При цьому дослідниці свідчать [55, С. 69].

Третій етап, зазначений дослідницями [55, с. 69], саме виконавський, сформований результатом цілісного слухового сприйняття виконавської версії та інтонаційно-драматургічного аналізу. На цьому етапі авторки вважають необхідним повернення до прослуховування аудіо- та відеозаписів.

Крім необхідних для професійної діяльності виконавця властивостей музичного слуху, інтонування знаходиться у тісному зв'язку із музичним мисленням. На думку Н. Згурської, таке мислення «представляє собою синтез чуттєвих (звукова чуттєвість) та раціональних елементів (раціональне виявлення художнього задуму) відповідно до ряду його функцій: емоційна – проникнення у виразну суть інтонування та конструктивно-логічна, за допомогою якої відбувається осягнення закономірностей композиторського твору» [11, с. 69-70].

Охопити сукупність задіяних виконавцем комплексів його фізіологічних та ментальних здібностей, виявити у цьому його індивідуальність та художній ракурс подачі ним твору можливо охарактеризувавши властивий певному митцеві виконавський стиль. Найчастіше здібності піаніста і його власна палітра засобів інтерпретації, проявів властивого йому характеру прослідковується у ряді творів, що свідчить про сталість сукупності певних індивідуальних характеристик.

Харківська дослідниця Т. Сирятська зазначає, що стиль виконавця «пов'язаний як з індивідуальним розкриттям твору за допомогою технічних та виразних засобів, сценічною взаємодією з інструментом, що на думку

дослідниці коригується психологічними та фізіологічними факторами, так і зі спільними тенденціями в межах різних історичних відрізків, які відображаються у характері гри» [40, с. 172 – 173]. Сюди ж Т. Сирятська відносить індивідуальну естетичну складову, комунікативні здібності виконавця, підкреслює значення мислення, переживання, особистих спостережень піаніста.

Висновок до розділу 3

У третьому розділі даної роботи розглядаються біографії харківських піаністів ХХ ст., аудіозаписи виступів яких зафіксовані у першій частині «Звукопису часу» С. Юшкевича. Виконавці першої частини аудіозбірки найбільш тісно пов'язані учнівською спадковістю при передачі виконавських принципів харківської фортепіанної школи у процесі навчання. Харківська фортепіанна школа формувалася за свідченням дослідниці З. Михальчук уже в 20-х–30-х рр. ХХ ст., а у 60-х–70-х роках фортепіанна кафедра Харківської консерваторії поповнилась педагогічним складом таких видатних піаністів ХХ-го століття, як Наталія та Марія Єщенки, Ірина Матвіївна Кармінська, Борис Олександрович Скловський, Генрі Лазаревич Гельфгат, а також Всеволод Володимирович Топілін, який пізніше став засновником власної фортепіанної школи у Києві, Вікторія Іванівна Лозова, Віктор Євгенійович Крамаренко. Окрім цього у даній роботі представлена біографія послідовника традицій харківської фортепіанної школи, професора Київської консерваторії Віталія Васильовича Сечкіна, який отримав вищу освіту у стінах Харківського університету мистецтв під керівництвом Надії Борисівни Ландесман. Аудіозаписи концертної гри усіх вищезазначених піаністів ХХ ст. знаходяться у першій частині «Звукопису часу» С. Юшкевича. Слід зазначити, що усі вищезазначені піаністи мали як виконавську, так і педагогічну практику протягом періоду своєї професійної діяльності.

Висвітлюючи інтерпретаційний аспект фортепіанного виконавства, слід

зазначити, що існує низка факторів, необхідних для його формування. Дослідником В. Москаленком поняття інтерпретації розглядається, як художнє тлумачення твору, образ і значення якого розкривається за допомогою технічних і виразових засобів.

РОЗДІЛ 4

ТВОРИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У ВИКОНАВСЬКОМУ ВІДОБРАЖЕННІ ХАРКІВСЬКИХ МУЗИЧНИХ МИТЦІВ

4.1. Художній аналіз виконуваних творів, розміщених у 1-й частині «Звукопису часу» С. Юшкевича

У виконанні «Концертино» для фортепіано та камерного оркестру у харківського композитора І. Ковача Гельфгатом Гаррі Лазаревичем можна окреслити такі позитивні сторони, як віртуозність, яка відображається у легкому звучанні пасажів, швидка орієнтація у просторі фортепіанної клавіатури при переході у різні регістри, виразність, співучість у невеликих за темпом частинах твору, які чергуються з швидкими, у яких зберігається виконавцем така ж манера м'якого, не обтяженого зайвим тиском, звуковидобування.

Слід відзначити і одне «дихання» виконавця з оркестром, зокрема єдність музичного характеру, який змінюється протягом твору.

Видатний піаніст Борис Олександрович Скловський у першій частині «Звукопису часу» виконує Поєми № 1 та № 2 тв. 11 та етюд-токату харківського композитора О. Жука.

Етюд-токата харківського композитора Олександра Жука, написаний у тональності фа-мажор, швидкий і технічно складний твір із переважно тріольним мелодичним викладом, при цьому мелодія вільно розписана композитором із частими межрегістровими переходами, що створює для слухача ефект безперервності руху. Дрібна техніка доповнюється збільшенням звучності за допомогою періодичного додавання інтервалів та акордів у супроводі. Твір завершується яскравим акордовим фіналом.

У цьому творі, написаному композитором у стрімкому, рухливому характері, чіткою лінією окреслюється виконавська логіка піаніста, яка виявляється у реалізації ним чіткого плану побудови мелодичного розвитку,

лінія якого відіграє першочергову роль у цьому творі у визначенні динаміки, характеру, інтонаційної основи для інших голосів.

Поема О. Жука ля-мінор, твір 11 № 1 – це п'єса середньої складності, написана у помірному темпі (Moderato) з притаманним композиторові широким регістровим «диханням». Темп підкреслює співучість мелодії, її «хвилі», широту і емоційну навантаженість пасажів, октав та акордових співзвуч, музичну «дикцію» всього твору.

Епічний та розповідний характери становлять дві лінії у вмісті даного твору. Виконавцем дотримується кожна нота, а поєднання протяжності звуку та м'якого туше додає виразного звучання, ліричності його виконанню. Навіть при зміні характеру в епічних моментах твору харківський піаніст дотримується цілісності у всій музичній картині твору пом'якшеним, благородним тоном звуку.

Поема О. Жука ор. 11 № 2 у виконанні Б. Скловського звертає увагу слухача неперевершеним інтонуванням піаніста, аналогічним до мовленнєвої декламації. При усій емоційності виконання артистом не втрачається логіка побудови виконавського плану твору, чітко відслідковується музичний розвиток.

Твір українського композитора А. Штогаренка «Партизанські картини», аудіозапис якого міститься у першій частині «Звукопису часу», створено для симфонічного оркестру та фортепіано. Партія фортепіано виконана харківським піаністом Сечкіним Віталієм Васильовичем.

«Партизанські картини» складаються з шести частин, у кожній з яких є своя назва: «Згадка», «Раптовий удар», «Лист матері», «На привалі», «Скорбота матері за вбитим сином», «Радість народу-переможця». Отже, твір має ознаки програмності та побудований у формі циклу, який представляє собою ряд творів-картин. У творі композитора поєднуються простота, щирість у ліричних частинах твору та патетичність музичного висловлювання у динамічно голосних, емоційно піднесених частинах твору, що підкреслено, зокрема, темповим розвитком.

У виконанні В. Сечкіним циклу «Партизанських картин» загалом можна відмітити повнозвучність фарб рояльного звучання, у якому окреслюється чітка, ясна мелодична лінія, емоційність, співучість, миттєвість та блискучість швидких пасажів. Артистом картинно відображена градація настроїв у кожній частині циклу, у чому полягає його художній резонанс з оркестровою партією протягом виконання усього циклу.

«Пісня індійської дівчини» А. Штогаренка, яка міститься у першій частині аудіозбірки, виконана дуєтом В. Сечкіна (фортепіано) та віолончеліста Васильєва Германа Володимировича. Ведуча роль, як виконавцеві мелодії, надається віолончелісту. Фортепіанна партія створює фоновий супровід, підтримує темп, характер, інтонаційний розвиток твору.

Друга рапсодія на українські народні теми «Думка-шумка» ор. 18 написана Миколою Віталійовичем Лисенком у 1912 р. В назві твору вже закладені посилання до тих двох українських тем, які автор взяв за його основу. «Думку-шумку» М. Лисенка можна вважати технічно складним твором: у його вмісті присутні пасажі з дрібних тривалостей, технічно складні прикраси, фактурне різноманіття, яке переважно складається з мілкої, щільної та крупної видів фактур і потребує частой зміни прийомів звуковидобування у швидкому темпі.

Вищезгаданий твір Миколи Лисенка можна почути також у виконанні українського піаніста та композитора Олександра Козаренка, фоновому записі Українського Радіо 1993 року виконання твору Вадимом Юрійовичем Гладковим (звукорежисер Бильчинський Л.А.) та у виконанні українського піаніста і композитора Андрія Бондаренка (запис 1997 р.).

В аудіозаписі гри Наталії Олександрівни Єщенко з самого початку твору окреслюється чітко, впевнено кожна нота. Піаністка не робить значних уповільнень у кінці фраз. Складається враження про безперервне охоплення нею наперед фактурного полотна твору. Цілісне відображення звукової картини поєднується з інтонаційною ясністю, прозорістю звучання та м'якою атакою при відтворенні ритмічного малюнку. Виконання Наталії Єщенко пронизане

оптимізмом, щирістю, світлим, співучим звучанням. Виплекані досконалим відпрацюванням фактурні візерунки настільки логічно вибудовуються виконавицею, що текст твору здається достатньо простим для інструментального відтворення.

Дослідниця життєтворчості Наталії Єщенко Бевз Марина Володимирівна відмічає у своїй статті таку особливість виконання піаністкою творів романтичного напрямку: «Енергетика виконання Наталією Олександрівною – дуже стриманою, врівноваженою у заняттях та спілкуванні людиною – творів так званої “романтичної доби є приголомшливою. Це справжня феєрія піанізму: темперамент, вольовий “натиск”, диференційоване туше, емоційно “забарвлене”, персоніфіковане звучання, безпосередність, щирість музичного висловлювання у поєднанні з бездоганною “технічною складовою” виконання справляють незабутнє враження» [1, С. 111].

4.2. Окреслення звукової майстерності послідовників харківської фортепіанної школи на прикладі виконуваних українських творів з 2-ї частини аудіозбірки

Концерт для чембало з оркестром D-dur, як і ряд інших зразків інструментальної музики, був написаний українським композитором Д. Бортнянським (1751–1825) у другій половині 1780-х років. Фортепіанна партія, яка замінює музичний інструмент чембало, демонструє середній рівень складності для виконавця. У нотному тексті окреслюється прозора, не обтяжена драматизмом та складними побудовами, фактура. Почуття руху у музиці додається за допомогою альбертієвих басів, які становлять перед виконавцем подвійне завдання: збереження легкості та водночас чіткості звуку.

Серед виконавців цього концерту – професор Харківського інституту мистецтв Тетяна Борисівна Веркіна. Запис зроблено у Камерній залі цього закладу під керуванням диригента С. Кочаряна С. на початку 90-х рр. (1991 рік).

Вже в ХХІ ст. цей твір відомого українського композитора виконала учениця Тетяни Борисівни – заслужена артистка України Ганна Сагалова разом зі студентським оркестром старовинної музики у Великій Залі Харківського національного університету мистецтв імені Котляревського І.П. під керуванням диригента Юрія Дяченка. Запис відбувся у 2019 р. в рамках ХХVІ Міжнародного музичного фестивалю «Харківські Асамблеї». Крім харківської виконавиці Концерт для чембало з оркестром можна знайти у виконанні піаніста і диригента Івана Остаповича разом зі Струнним оркестром Луганської обласної філармонії, а також у записі виступів Народної артистки України Євгенії Басалаєвої та Лауреата міжнародних конкурсів М. Віхляєвої.

Виконання Т. Веркіної вирізняється чіткою «дикцією» звуковидобування, емоційною стриманістю, плавним переходом динамічних градацій при інтонуванні динамічних ліній. При прослуховуванні запису складається загальне враження про уважне відношення виконавиці до кожної ноти та досконале знання усіх інтонацій в музичному творі. Подача опрацьованого тексту відбувається у спокійному, благородному тоні, на оксамитовому фоні якого викладено кожний гарно відшліфований звук. У відношенні до оркестрової партії, виконавиця вдало коригує значення фортепіанної партії у різних частинах твору та м'яким звучанням підхоплює і супроводжує оркестр.

Окрім Концерту для чембало з оркестром у другій частині аудіозбірки Юшкевича С. містяться записи творів харківських композиторів у виконанні Тетяни Борисівни, а саме:

В. Бібіка– Прелюдія та fuga №13 («34 прелюдії та фуги для фортепіано», ор. 16) , Соната №5 того ж композитора та Партита № 1 Кармінського М.

Соната харківського композитора В. Бібіка В. № 5 ор. 47 написана у тональності до-мажор (1982 р.). Це твір середньої складності з переважно прозорою фактурою, у якому серед технічних складнощів для виконавця можна віднести вправне виконання у небагатьох місцях твору дрібних тривалостей та акордової фактури, яка ущільнює композиторський текст.

Соната у виконанні харківської піаністки цілком відображає характер

музики, яка нагадує імпресіоністичну манеру написання твору, наприклад, Клода Дебюссі. Порівняно з художнім твором того ж стилю у фугі Валентина Бібіка зустрічаються широкі штрихи, окремі яскраві акордові вкраплення, а мінливий темперамент музичного простору набуває рельєфності за допомогою нервового, неспокійного звучання. Мінливість, імпровізованість, відчуття простору, мрійливість підкреслені виконавицею педаллю. При усій ясності або динамічній потужності звучання у Тетяни Борисівни зберігається лаконічність емоційної складової виконання. У найбільш прозорих і тихих місцях твору відображається ліризм та душевність.

Цю сонату Валентина Бібіка можна почути у виконанні сучасного харківського піаніста Максима Шадька.

Прелюдія та фуга № 13 ор. 16 зі збірки «34 прелюдії та фуги для фортепіано» (1й зошит) Валентина Бібіка написана композитором у 1973 – 1978 рр. Відомо, що Бібик В. написав три зошита, які складаються з 34-х прелюдій та фуг, та присвятив їх своєму батькові – Савелію Яковичу. Другий зошит датується 1982 роком випуску збірки, третій – 1983 р.

Складність прелюдії при усій прозорості фактури у тому, щоб відобразити графік руху мелодії, підкресливши це інтонаційно, а також знайти баланс між партіями обох рук, при цьому враховуючи динаміку та не втрачаючи тонус при звуковидобуванні, відповідно до загального характеру твору, з чим відмінно справляється виконавиця прелюдії Валентина Бібіка — Тетяна Борисівна Веркіна.

У тому ж дусі написана і фуга. «Стрибучий», відривчастий ритм, який сприяє роздробленню мелодичної лінії об'єднується виконавицею у більш цілісну структуру за допомогою точного, щільного, близького до клавіатури звуковидобування.

Вищезгадану прелюдію та фугу з першого зошита можна почути у виконанні доцента Університету Невади у Лас-Вегасі Тімоті Хофта (Timothy Hoft), де він викладає загальне та спеціальне фортепіано. Закордонний піаніст вивчає та виконує твори українських композиторів XX – XXI ст.

Серед творів, які привернули увагу піаніста, – цикл з 34-х прелюдій та фуг Валентина Бібіка, фортепіанні сонати Валентина Сільвестрова та Бориса Лятошинського, Ноктюрнали Вірка Балея. Відеозаписи творів українських композиторів складають ряд серій під спільною назвою *Reflections on Ukrainian Piano Music* за допомогою американського лейблу (бренду) звукозапису *Troppe Note/Cambria Recordings*.

Перша патртіта для фортепіано харківського композитора М. Кармінського складається з п'яти частин: Мадригалу, Менуету, Концертіно, Канцони та Фіналу. Твір технічно складний через перевагу акордової та октавної фактури у всіх його частинах та ходи з дрібних тривалостей у третій з них, написаній у швидкому темпі.

У першій частині твору кожен звук твору дослуховується виконавицею. При зміні динаміки на форте зберігається м'яке дбайливе звуковидобування, але тон подачі звуку стає більш суворим. Окрім мелодії виконавицею охоплюється безперервна, гнучка лінія басу в супроводі.

У другій частині різноманіття виконання додають точне виконання штрихів, чітко розподілений динамічний контраст, рельєфність мелодії, яка закріплює увагу на змінах регістрів у всьому музичному тексті.

Третя частина, виконана Тетяною Борисівною демонструє уважне ставлення виконавиці до всіх нюансів твору: звуки рельєфно окреслені, та виокремлені, за допомогою чого здійснюється їх підкреслення відповідно до заданого композитором характеру, вираженого терміном *allegro ben marcato* на початку твору. При частих змінах динаміки у сторону фортіссімо, виконання не втрачає легкості та грайливості.

Четвертий твір («Канцона») вирізняється з-поміж інших насиченою вокалізованою мелодією, ліричність якої вимальовується за допомогою розширення простору в нотному викладі правої руки, звідки з'являються виразні інтервальні ходи, та помірному темпу цього твору.

Лірична четверта частина переходить у п'яту, драматичну за характером, у якіх хвилювання збільшується за допомогою повторів у музиці та регістрової

широти між крайніми звуками нотного викладу. Вираження емоційної напруженості музики досягається виконавицею за рахунок детального показу усіх можливих інтонацій музики, що надає глибини та виразності її змісту.

Ще одним твором, виконаним Тетяною Веркіною у другій частині «Звукопису часу», є п'єса харківського композитора В. Золотухіна «У пошану Моцарту». Варто відмітити, що при прослуховуванні аудіозапису найбільше враження справляє мелодична співучість, чітке окреслення кожного інтонаційного і технічно-виконавського елементу, ясний розподіл кожного звуку у відтворенні фортепіанної фактури.

Про творчі орієнтири Т. Веркіної, як майстра своєї справи, згадує випускниця її класу К. Підпорінова: «Стрижневий принцип школи Т. Веркіної – це характерний для виконавця як учасника мистецької комунікації художній синтез індивідуального актуального інтонування, досягнення глибинних змістовно-сміслових домінант виконуваного твору та колосальної особистої бінарної відповідальності перед відправником (композитором) та адресатом (слухачем)» [33, ст. 18].

Відображена у аудіозаписі С. Юшкевича «Куранта» українського композитора Віктора Косенка зі збірки композитора під назвою «11 етюдів у формі старовинних танців» тв. 19 (1928–1930 рр.), виконана професором Харківської консерваторії Сирятським Віктором Олексійовичем «Куранта» присвячена Михайлові Григоровичу Денбновецькому. Музичний текст твору написано композитором на високому рівні за технічною складністю виконання.

Інші записи цього твору можна прослухати у інтерпретації викладача Київської дитячої музичної школи № 5 імені Л. Ревуцького лауреата національного та дипломанта міжнародного конкурсів Романа Репки у відеозаписі з концерту 30. 07. 2022 року, який відбувся у місті Києві та був присвячений пам'яті звукорежисера та викладача музичних дисциплін у середніх музичних закладах Києва Бильчинського Леоніда Антоновича (1924–2011 рр.), а також талановитих молодих піаністів, які є учасниками різноманітних музичних конкурсів:

1) Влада Фотьянова – учасник міжнародного конкурсу “Подільський водограй” 25. 11. 2016 р.;

2) Анни Борејко – виконавиці вищезгаданого твору Косенка В. у рамках міжнародного конкурсу юних піаністів “Lviv kawai ua”;

Виконання харківського піаніста і педагога Віктора Олексійовича Сирятського «Куранти» В. Косенка привертає увагу передусім передачею образу твору за допомогою динамічних контрастів та зміни звуковидобування у відповідності до характеру кожної фрази. Таким чином виконавцем надається звукова характеристика ряду музичних образів у тембровому різноманітті. У безперервному русі твору видатним піаністом чітко відмежовується побудова кожної фрази, при цьому у будь-якій динаміці ясно відслідковується дикція звуковидобування, схожа на розмову зі слухачем за допомогою музики.

Дослідниця творчої постаті видатного піаніста Тетяна Сирятська пише про особливості донесення ним змісту твору до слухачів за допомогою певної, притаманної митцеві, певної манери викладу звуку: «Умовно можна розрізнити дві тенденції у ставленні піаніста до звукового колориту. Це – прагнення до повного, м’якого, співучого звуку, “співу на фортепіано”, і прагнення до максимального різноманіття звукових фарб» [40, с. 174].

У другій частині «Звукопису часу» Смірновим Юрієм Авнеровичем виконані твори харківських композиторів В. Бібіка та В. Золотухіна.

Прелюдії і фуги №15 та № 16 оп.16 з другого зошита композитора Валентина Бібіка, де розміщені твори № 15 – 24 із циклу, виданого трьома зошитами «34 прелюдії та фуги для фортепіано» (1973–1978 рр.). Автор творів дав назву кожному зошиту: «Роздум», «Напруга», «Просвітлення». У першому з них розміщені прелюдії та фуги включно по 14-й номер, у другому – з 15 по 24, у третьому – 25-й – 34-й номери. Цикл присвячено батькові композитора – Бібіку Савелію Яковичу.

Записи цих прелюдій і фуг можна почути у відеозаписі виконання циклу з 34 прелюдій та фуг американським піаністом та педагогом Тімоті Хофтом. «34 прелюдії та фуги для фортепіано» харківського композитора Валентина Бібіка у

другій частині «Звукопису часу» виконують також Мельникова Наталія Олександрівна (№ 21, 2-й зошит) та Колобков Сергій Павлович (№ 17, 22 та 24 з 2-го зошита і № 25 та 26 з 3-го зошита).

Соната харківського композитора В. Золотухіна – об’ємний твір високої технічної складності, написаний у тональності до-мажор. Його основний темп – *allegro vivace*. У творі присутні і ліричні, споглядальні відступи. Характер твору – життєстверджуючий, енергійний.

Соната цікава контрастами характеру протягом твору: динамічне маркування музичного тексту з підкресленими лініями та «вигуками» змінюється маршоподібним ритмом та ліричними переливами у приглушеній динаміці. Насиченість звучання додається за допомогою акордової фактури, якою пронизаний увесь вміст твору, а також цей вид крупної фактури, як і октави сприяє більш фактурному окресленню ритмічного малюнку.

У виконанні Ю. Смірнова прослуховується схематичність мислення, яка охоплює чіткий план виконання твору, ясне розуміння мелодичного розвитку та значення кожного з пластів фактури, як складових музичного тексту, сміливість звукової подачі, емоційна відвертість у поєднанні зі стриманістю і точністю звуковидобування.

Прелюдія та фуга №15 ор.16 з другого зошита харківського композитора Валентина Бібіка у виконанні Ю.Смірнова набувають рішучого характеру, відвертого але разом з тим суворого інтонування без зайвого ліризму. Виконавець поєднує м’якість, співучість звучання з тими частинами твору, де його автором виражається емоційна знервованість у вигляді широких або швидких мілких ходів, повторів, секундових співзвуч та дисонансів, в обох випадках демонструючи лаконізм звуковидобування, емоційну рівновагу.

Прелюдія та фуга № 16 ор. 16 з другого зошита прелюдій та фуг Валентина Бібіка написані в емпресіоністичній манері – маревність образу, просторовість, нервовість. Усе це виконується Юрієм Авнеровичем з увагою до кожного інтонаційного елементу, на які автором роздроблено текст. В даному звукозапису окреслюється притаманна виконавцеві дикламаційність гри.

Моменти багатоголосся разом з ритмічно дробленим малюнком складаються піаністом у чітку багатопластову поліфонічну структуру.

Одна з послідовниць харківської фортепіанної школи Мельникова Наталія Олександрівна виконує у другій частині звукопису часу прелюдію та фугу Валентина Бібіка № 21 з 2-го зошита композитора, яких, як вище згадано у нього три. Прелюдія має дуже прозору фактуру, здебільшого представлену рухом одного голосу у прелюдії, монолог якої супроводжують басові ноти партії лівої руки. Фуга вибудована на основі діалогу двох партій.

У Прелюдії виконавицею відображається вокалізованість, звукова довершеність партії правої руки у контрасті з м'яким фоновим супроводом лівої руки.

Інтонаційна складова у фузі зображує музичну мову двох голосів: виразну партію правої руки у верхньому голосі з питальними та жалібними інтонаціями і більш сурову партію нижнього голосу. Грі харківської виконавиці притаманна звукозображальна різноманітність як різної насиченості інтонаційних ліній, так і динамічних градацій. Хоча твір не дуже звичний для класичного сприйняття слухача через фактурну роздробленість, особливості гармонії, але у виконанні Наталії Олександрівни кожна репліка, думка протягом фразування чітко окреслена та довершена, наскільки це є можливим у даному творі, тому при прослуховуванні запису виникає враження логічності у всій звуковій картині фуги та прелюдії.

Харківський піаніст Колобков Сергій Павлович виконує в аудіозаписі ряд прелюдій та фуг В. Бібіка (ор. 16): (№ 17, 22 та 24 з 2-го зошита і № 25 та 26 з 3-го зошита).

Прелюдія № 17 має досить різке звучання. Фуга ж досить складна, об'ємна та має ущільнену фактуру, за допомогою якої відбувається майже безперервний хвилеподібний розвиток мелодії.

У прелюдії ритмічне полотно увиразнюється інтонаційно піаністом разом з чітким окресленням кожного звуку. У фузі виконавець ретельно розподіляє усі музичні пласти, балансуючі їх різним динамічним співвідношенням.

Музичний текст прелюдії № 22 викладено партією правої руки. Ліва рука лише тримає беззвучно натиснений інтервал, який лише додає фонові призвуки. Короткі мелодичні репліки у правій руці, розмежовані паузами, становлять собою ряд інтонацій, які у виконанні артиста створюють ефект монологу або роздумів.

У фузі № 22 вже більш повно розкривається діалог, розпочатий у прелюдії. Твір поступово ущільнюється за допомогою збільшення кількості голосів в обох партіях рук, що можна сказати про більшу частину фуги. При цьому виконавцем неперевершено зберігається інтонаційна та динамічна розмежованість голосів, серед на першому плані чітко окреслюється діалог лівої та правої руки аж до останніх нот твору.

У прелюдії та фузі № 24 ор. 16 зберігається така сама тенденція викладу нотного тексту, як і в 22 прелюдії та фузі з цього ж (2-го) зошита: досить проста невелика прелюдія, роль надана коротким інтонаційним реплікам та об'ємна фуга, у якій збільшується кількість голосів. Тому манеру виконання прелюдії та фуги піаністом можна порівняти з попередньо охарактеризованим поліфонічним твором, але при цьому у фузі можна ще підкреслити чіткість і точність звуковидобування.

Прелюдія та фуга № 25 ор. 16 з третього зошита В. Бібіка вирізняються цілісним охопленням музичного тексту виконавцем, м'якістю звучання. При появі багатоголосся у фузі не втрачається як різна динамічна градація голосових пластів у верхньому та у нижньому регістрі. При цьому важливе значення при виконанні надається мелодичним лініям, а затримані звуки набувають другорядного, фонового значення.

Прелюдія № 26 (з 3-го зошита) має особливе звучання за рахунок штрихових нюансів, виставлених у тексті композитором. Репетиції одного звуку разом з їх підкресленням створюють уявну паралель у слухача з ударним звучанням цимбал. Затримані звуки створюють фонову основу прелюдії. У виконанні твору піаніста слід підкреслити логічний зв'язок між звуками, які складають певну, окреслену інтонацією, лінію, з другого – чіткий малюнок

кожної ноти музичного тексту. Фуга № 26 представляє собою багатоголосся, кожна складова якого має свою звукову фарбу у виконавця. Композитор демонструє у фузі і різкий, уривчастий ритм, який технічно, з окресленням кожної ноти, досконало виконується артистом, і затримані звуки. Таке поєднання штрихового контрасту загострює слухову увагу слухача.

Тричастинна «Героїчна соната» (тв. 23) написана харківським композитором Олександром Жуком у 1963 році. У другій частині «Звукопису часу» вона виконана відомим піаністом XX ст. М. Сечкіним. Це великий, технічно складний твір з переважно тріольним викладом, великими міжрегістровими стрибками. Цікавою є друга частина (*Lento sostenuto*) написана одностручковим викладом, де солуює права або ліва рука та часто зустрічається нотний виклад у вигляді тріолей, квартолей, пунктирного ритму. Загалом такий виклад музичного тексту притаманний також іншим двом частинам (*Allegro agitato*, *Vivace*), але з розширенням фактури за допомогою октав, акордів, широких регістрових ходів при переході від лівої до правої руки.

У виконанні Михайла Віталійовича прослуховується дбайлива окресленість кожної ноти твору, широта думки у побудові фраз, ясний фактурний та інтонаційний розподіл, щирість музичної вимови, у якій однаково вимальовуються лінії партій правої та лівої рук і в своєму самотійному звучанні, і у перетині між собою.

У другій частині аудіозапису харківський піаніст С. Полусм'як виконує твір В. Наливайка «Мерцаючі зірки». Можна підкреслити такі моменти у виконанні твору піаністом, як:

- чітка синхронізація партій лівої та правої руки;
- цілісність виконання та «безшовність» регістрового переходу;

– дбайливе ставлення до звуку, яке виражається у технічній рівності звукового полотна, «округленості», співучості звучання, точному розподілі динамічних відтінків.

Наступні два твори також виконані Полусм'яком С.С. у другій частині аудіозбірки.

Поліфонічна сюїта М. Тица тв. 44 складається із семи частин: «Прелюдії» (перша), «Фуги», «Казки», «Імпровізації», «Етюд», «Прелюдії» (шоста п'єса у збірці), «Фуги». Перша частина представляє собою технічно складний твір з великою кількістю шістнадцятих нот. Часто у тексті розташовано різний ритмічний малюнок і тривалості в партіях лівої та правої рук, що передбачає їх чітку синхронізацію у необхідний для виконання час. Різноманітні хвилеподібні конструкції, перебіг мелодії у різні регістрові частини інструменту створюють поживлення, виразність, звукозображальну картинність твору, який загалом без цих деталей складає враження етюдності у поєднанні із сучасною гармонією, тобто твору, у якому першорядним є використання технічних можливостей виконавця.

У другій частині, текст який викладено композитором переважно у вигляді прозорої фактури створюється враження імпресіоністичного відчуття простору. У виконавця при всій легкості, прозорості виконання чітко окреслюється різниця між ведучим голосом та підголосками, регістрове різноманіття.

У третій частині циклу широкі ходи, октавна та акордова фактура додають монументальності образу твору. Виконавцем вдається технічно та інтонаційно охопити твір, логічно вибудувати не тільки кожную фразу, але й зв'язок з кожною наступною. Художнє значення, закладене в назві твору («Казка») розкрито піаністом у відповідному до фактурного викладу та динамічних нюансів характері, при цьому складається враження живої розмови, у процесі якої уявно змальовуються оповідачем картини у різнопалітровому емоційному забарвленні.

Четвертий розділ («Імпровізація») представляє собою повільний твір

(*Lento espressivo*), текст якого має окрім першої строчки у всіх наступних не два, а три нотних стани: у нижньому – затримані баси, середню строчку зі стабільною періодичністю одного й того ж самого акорду в четвертній тривалості та верхній нотний стан з мелодією. Твір написано у приглушених динамічних відтінках: *p*, *pp*. Лише на передостанній сторінці цього невеликого твору з'являються позначки *mf* та *f*. Виконавцеві вдається змалювати мелодичну прозорість, діалогічність та споглядальність.

Етюд у п'ятій частині циклу – технічно складний твір, у якому демонструється краса звучання роялю, широкий розмах композиторського почерку. Полусм'як С.С. вдало поєднує усі технічні елементи твору в одне звукове полотно. Бездоганне виконання та непомітний перехід між регістрами, відсутність перебільшеної атаки на звуки, що особливо важливо при збільшенні динамічної гучності, дозволяють сфокусувати увагу на інтонаційній складовій виконання.

«Прелюдія» – шостий невеликий твір циклу, написаний у ліричному тоні без октавного та акордового супроводу. У виконанні Полусм'яка С.С. музичний виклад тексту поділяється на опорні верхні звуки та інші звуки другорядної динамічної значущості, на фоні яких увиразнюється рельєф найнижчих басових нот. Отже, виконання харківським піаністом цього твору – наочний приклад грамотного розподілу фактури – опора у мелодії, особливо вищих нотах та басах, – крайніх точках фактури.

«Фуга» – сьомий рухливий поліфонічний твір. Виконавцем відтворено діалогічність, стриманий та поважний характер, окреслені найбільш значущі лінії протягом твору, імітаційні відповіді нижнього регістру, зміна насиченості фарб протягом твору.

Концерт №3 для ф-но з оркестром, який написав композитор В. Борисов, складається з декількох частин, які мають назву «Імпровізація», «Варіації», «Рондо» (найдовша частина). Текст твору в цілому не ущільнений фактурою, представляє собою середній рівень складності, початкові темпи частин помірні, але у середині частин відбуваються зміни темпу на більш швидкі, періодично

з'являються і достатньо технічні моменти у різних частинах тексту. Складність також представляє великий об'єм твору (3 – 96 сторінки у збірці), який може бути свідченням відмінної виконавської витривалості артиста.

При прослуховуванні запису першої частини у виконанні харківського піаніста вражає тонко підібрана динамічна палітра, яка «тане» у тихих репліках оркестру, так як динаміка твору переважно не гучна. При усій окресленості кожного звуку в місцях з дрібними тривалостями, які часто нагадують імітування арфи, групуванні ряду нот певної мелодичної лінії, не виникає слухового відчуття етюдності, роздробленості тексту. Виконавець майстерно продемонстрував безліч відтінків у тихому звучанні роялю.

Друга частина побудована на динамічному контрасті, широких регістрових ходах, пульсуючому рояльному фоні при достатньо прозорій партії оркестру, у якій переважно відбуваються інтонаційно зафарбовані репліки, які періодично переходять у своєрідні відступи, як-от інтермедії у Баха Й.С. Переважна функція роялю – скріпляти усю звукову тканину другої частини в єдине ціле. Часто об'єм звучання додається більш щільним звуковидобуванням, регістровою широтою. Дійсно потужної динаміки не так багато. У виконанні Полусм'яка С.С. прослуховується м'який, глибокий звук при збільшенні динаміки, першорядна увага до басових ліній, чіткої витриманості кожного звуку, цілісності зв'язків між звуками. Особлива риса виконавця – поєднання досконалої метричної основи з виразністю виконання та її безперервною логічною вибудовою. Складається враження, що кожна нота вже наперед передбачається піаністом та на зразок архітектурної побудови утворюється з ретельно викладених невеликих деталей.

У третій частині при виконанні дрібних тривалостей виконавцем прослуховується вдало підібране помірне туше – загострене, але без зайвих стрибків та надмірної атаки. Досить стримане звучання тим не менш відображає характер музики, який подекуди зафарбовується відтінками драматизму та хвилювання, але постійно змінюється композитором настроєм замріяності, захоплення, польоту думки і навіть завзятістю. У музичному полотні роялю

прозоро окреслюються інтонаційні візерунки.

Висновки до розділу 4

Проаналізовано зразки тієї частини «Звукопису часу» С. Юшкевича, що складається з творів українських композиторів. Метою цього аналізу є формування уявлення про характерні риси виконавської інтерпретації представниками харківської фортепіанної школи. Можна впевнено стверджувати, що творчий спадок професійних діячів музичного мистецтва – піаністів, педагогів і виконавців, зібраний у аудіозбірці С. Юшкевича є частиною історії виконавської культури Харкова.

У першій частині «Звукопису часу» розглядається виконавська творчість наступного ряду піаністів: Гельфгата Гаррі Лазаревича, Скловського Бориса Олександровича, Єщенко Наталії Олександрівни, Сечкіна Віталія Васильовича. У другій частині – Смірнова Юрія Авнеровича, Сечкіна Михайла Віталійовича, Веркіної Тетяни Борисівни, Мельникової Наталії Олександрівни, Колобкова Сергія Павловича, Полусм'яка Сергія Сергійовича та Сирятського Віктора Олексійовича.

Проаналізувавши аудіозаписи виконання харківськими піаністами українського репертуару можна окреслити такі риси інтерпретаційного відтворення ними авторського тексту, як:

- єдність у здійсненні художнього задуму під час гри з іншими виконавцями та переключення ролі піаніста на першорядну або другорядну в залежності від авторського задуму при розподілі інструментальних партій;
- технічна легкість;
- “безшовні регістрові переходи”;
- співучість та необтяженість зайвим тиском технічних місць твору;
- логічна послідовність у відтворенні мелодичного розвитку, цілісність музичного задуму композиторського твору протягом його виконавського

відтворення;

- задіяність емоційного аспекту артиста разом з чітким відслідковуванням виконавського плану;
- чіткі інтонаційні та ритмічні деталі виконання;
- певна артикуляційна лаконічність у емоційно розкритих, ліричних місцях творів із переважним пропрацюванням вибудови інтонаційного розвитку та мелодичного рельєфу;
- баланс між партіями обох рук, необхідний для побудови усіх голосів твору;
- цілісне охоплення басової лінії твору;
- темброва різноманітність, яка слугує фактором диференціації регістрів, фактурних пластів та характеристик ряду музичних образів у творі;
- чітка «дикція» звукодобування;
- логічний розподіл динамічної градації між голосами;
- чітка витриманість кожного звуку та цілісність зв'язків між ними.

ВИСНОВКИ

Значущою складовою звукового простору Харкова ХХ ст. була виконавська діяльність представників Харківської фортепіанної школи. Особистість кожного з виконавців формувалася в осередку таких освітніх закладів, як Харківський музичний фаховий коледж імені Б.М. Лятошинського, Харківський державний музичний ліцей (музична десятирічка) та Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. Особливий зв'язок утворився між Харківською музичною десятирічкою та консерваторією, так як видатні викладачі Харківської консерваторії часто вели викладацьку діяльність і у стінах музичного ліцею. Музичний фаховий коледж був тим важливим звеном освіти, який готував майбутній педагогічний склад цього ж закладу, а також десятирічки та консерваторії, і до того ж здійснював функцію підготовки студентів до вступу у вищий музичний освітній заклад.

Виконавські принципи харківської фортепіанної школи, яка за свідченням дослідниці З. Михальчук с формувалась ще на початку 20-30 рр. ХХ ст., були пов'язані з розвитком загального мистецького та професійного кругозору студента, коригуванням постави за інструментом та постановкою рук із вивільненням та гнучкістю кисті, уважним ставленням до застосування педалі та авторських позначок у тексті, розвитком техніки, роботою над художнім образом твору, тембральним різноманіттям звуку.

На прикладі аналізу аудіозаписів видатних піаністів ХХ ст., здійснених у даній роботі, можна визначити домінуючу складову їх виконавського мислення. У ньому прослуховується резонанс зі сталими виконавськими принципами харківської піаністичної школи: тембровим різноманіттям, уважним ставленням до звуку, чітким розумінням авторського художнього задуму та іншими.

Унікальність двочастинної аудіозбірки «Звукопис часу» С. Юшкевича полягає у тому, що автор не просто окреслює у письмовій праці певні риси харківської піаністичної школи, але за допомогою багатьох наочних та доступних для більш чи менш професійного слухачького сприйняття прикладів

аудіозаписів розкриває для аудиторії, яка цікавиться інтерпретаційною складовою фортепіанного виконавства, цілу скарбницю необхідних для цього засобів, продемонстрованих видатними харківськими піаністами XX ст.

Слід зазначити, що у даній роботі висвітлені біографічні відомості, які стосуються виконавців першої частини аудіозбірки, як найбільш старшого покоління, яке зіграло фундаментальну роль у поширенні виконавських принципів харківської піаністичної школи та було найближче розташовано у історично-часовому просторі до його витоків. А саме: Ірини Матвіївни Кармінської, Гаррі Лазаревича Гельфгата, Бориса Олександровича Скловського, Вікторії Іванівни Лозової, Марії та Наталії Єщенко, Всеволода Володимировича Топіліна. Усі вищезазначені піаністи, які навчались у стінах Харківської консерваторії, вели активну педагогічну та виконавську діяльність.

Проаналізовано твори українських, зокрема харківських композиторів, твори яких увійшли до «Звукопис часу» С. Юшкевича у виконавських її версіях таких харківських піаністів: Гельфгат Гаррі Лазаревич, Скловський Борис Олександрович, Єщенко Наталія Олександрівна, Сечкін Віталій Васильович, Смірнов Юрій Авнерович, Сечкін Михайло Віталійович, Веркіна Тетяна Борисівна, Мельникова Наталія Олександрівна, Колобков Сергій Павлович, Полусм'як Сергій Сергійович та Сирятський Віктор Олексійович

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бевз М. В. Корифеї харківської піаністичної школи: Марія Олександрівна Єщенко. Слово про вчителя (аспекти історичного музикознавства). Збірник наукових статей Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків, 2022. Вип. 26. С. 102-116.
2. Богатирьов Семен Семенович. URL : <https://esu.com.ua/article-35737>
(дата звернення: 21. 08. 2023).
3. Воловик В.М. Ландшафтознавство: курс лекцій. Вінниця : Твори. 2018. 254 с.
4. Гайдено Ігор Анатолійович. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2006. URL: <https://esu.com.ua/article-28233>
(дата звернення: 04.06.2023).
5. Гірліна Н.Ю. Духовна культура та процес соціалізації. Дніпро : Грані, 2016. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Grani_2016_3_7
(дата звернення: 04.06.2023).
6. Горецкая Н.В. Неизвестные страницы харьковской пианистической школы. (проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти). Збірка наукових праць. Харків, 2001. Вип. 6. С. 140 -147.
7. Горецька Н.В. Стилiстичнi особливостi виконання старовинної iнструментальної музики (проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти). Збірник наукових статей Харківського національного університету мистецтв ім. Котляревського І.П. Харків, 2020. Вип. 57. 316 с.
8. Гупалова О. Внесок українських музикантів у розвиток композиторської майстерності, виконавства і педагогіки в республіці Молдова. Мистецтво. Культура. Освіта. Збірник наукових праць Навчально-наукового інституту мистецтв ДВНЗ “Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника”. Івано-Франківськ, 2019. Вип. 3. 80 с.
9. Гуральник Н.П. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-

технологічні аспекти. Київ : НПУ, 2007. 460 с.

10. Демидова М.Г., Левицька І.М., Новська О.Р. Основний музичний інструмент: навчальний посібник для здобувачів освіти за першим (бакалаврським) рівнем ОПІ Середня освіта (Музичне мистецтво), спеціальність 014 Середня освіта (Музичне мистецтво); ОПІ Музичне мистецтво, спеціальність 025 Музичне мистецтво. Одеса : Університет Ушинського, 2020. 200 с.

11. Згурська Н.М. Особливості формування музичного мислення майбутніх вчителів у класі фортепіано. Науковий часопис НПУ імені Драгоманова М.П. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. 2019. Вип. 26. С. 69-74.

12. Ігнатченко Г.І. З впевненістю у майбутньому (до проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти). Збірник наукових праць. Харків, 2003. Вип. 11. С.10-16.

13. Історія української культури: Курс лекцій / заг. ред. Костилюєвої С. О. Київ : ІВЦ „Видавництво „Політехніка”, 2010. 334 с.

14. Колтунов О.Ю. Уварова О.О. Історія української культури : навч. посібник. Одеса : ОНМедУ, 2011. 316 с.

15. Кононова О. Харківський державний інститут ім. І. Котляревського у минулому і тепер (до проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти). Збірка наукових праць. Харків, 2003. Вип. 11. С.17-27.

16. Кононова О.В. Творчість Л. ван Бетховена як константа музичної культури Харкова (проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти). Збірник наукових статей Харківського університету мистецтв імені Котляревського І.П. Харків, 2014. Вип. 41. 488с.

17. Кононова О.В. Єщенко Марія Олександрівна. Енциклопедія Сучасної України : в 22 т. [Електронний ресурс] / Редкол. І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2009. Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-20253>

18. Корзун В.В. Формування здібності до музично-інтонаційних узагальнень (наукові записки). Збірник наукових статей Національного педагогічного університету ім. Драгоманова Київ : Вид-во НПУ імені Драгоманова М.П., 2016.

Вип. 129. 292 с.

19. Кривицька Т.А. Фортепіано (спеціальний музичний інструмент): методичні рекомендації з вибіркової навчальної дисципліни підготовки освітнього ступеня “Бакалавр” галузі знань 02 “Культура і мистецтво” спеціальності 025 “Музичне мистецтво” освітньої програми “Музичне мистецтво” денної та заочної форми навчання. Луцьк : Вежа-Друк, 2018. 19 с.

20. Луценко Павло Кіндратович. URL :

<https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%83%D1%86%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE,%D0%9F%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D0%BB%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%8C%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87>

(дата звернення: 27. 03. 2024).

21. Майборода І.Е. Духовне зростання особистості в процесі пізнання мистецтва (наукові записки). Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2015. Вип. 139. 328 с.

22. Маринчук Т.Т. Вивчення засобів виразності у процесі фахової підготовки вчителя початкових класів (наукові записки). Збірник матеріалів науково-практичної конференції викладачів і студентів факультету дошкільної, початкової освіти і мистецтв. Вінниця, 2018. С. 118-21.

23. Марченко В.В. Закономірності взаємодії інтонації у мовленні та музиці (філологічні науки, мовознавство). Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Луцьк, 2013. № 20 (269). С. 216-221.

24. Мелевич С. Виконавські аспекти прийомів звуковидобування на фортепіано. Еврика – XVIII: збірник студентських наукових праць. Івано- Франківськ : Прикарпатський національний університет ім. Стефаника В., 2017. С. 121–122.

25. Михальчук З.І. Харківська фортепіанна школа у 60-70-х роках XX століття: імена, традиції, виконавські принципи. Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2020. Вип. 31. С. 71-81.

26. Мозгальова Н.Г. Музичні здібності, їх сутність і розвиток в процесі інструментально-виконавської підготовки вчителів музики. Педагогіка вищої та середньої школи : збірник наукових праць. Кривий ріг, 2015. Вип. 41. С. 45- 51.
27. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ, 2013. 134 с.
28. Музична фактура. URL : <https://jak.koshachek.com/articles/muzichna-faktura.html>
(дата звернення: 28. 07. 2023).
29. Муха А. Сечкін Віталій Васильович. Українська музична енциклопедія : в 6 т. / гол. ред. Скрипник Г. Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2023. Т. 6. 680 с.
30. Наймарк Ігор Аронович. URL : https://uk.m.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B0%D0%B9%D0%BC%D0%B0%D1%80%D0%BA_%D0%86%D0%B3%D0%BE%D1%80_%D0%90%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення: 21. 07. 23).
31. Негребецька О. Педалізація в роботі над творами у класі фортепіано. Наукові записки. Ред. кол. Радул В.В., Кушнір В.А. та ін. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2015. Вип. 139. 328 с.
32. Орлов Ю. В. Репресії політичні (політико-кримінологічний аспект). Українська кримінологічна енциклопедія. Харків – Київ : Золота миля, 2017. С. 573-574.
33. Підпорінова К. Мистецькі “талісмани” Харкова: символи і рефлексії. Пам’яті Тетяни Веркіної та Володимира Птушкіна. Аспекти історичного музикознавства : збірник наукових статей Харківського національного університету мистецтв імені Котляревського І.П. Харків : ХНУМ, 2023. Вип. XX. 156 с.
34. Пінчук О. Г. Всеволод Топілін – піаніст легендарний, але... невідомий (аспекти історичного музикознавства). Збірник наукових статей національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2021. Вип. 23. С. 159-170.

35. Пінчук О. Г. *Canto sospeso / Перервана пісня: книга про В.В. Топіліна*. Харків : Естет Прінт, 2018. 456 с.
36. Пуйова В.І. Трансформація фортепіанної артикуляційної символіки у вимірі сучасної мистецької освіти. Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття. Збірник наукових матеріалів I Міжнародної науково-практичної конференції, Мукачево, 20-21 квітня 2017 р. Мукачево : РВВ МДУ, 2017. 319 с.
37. Романко Е.І. Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття Збірник матеріалів I Міжнародної науково-практичної конференції, Мукачево, 20-21 квітня 2017 р. Мукачево : РВВ МДУ, 2017. 319 с.
38. Руденко Н.І. Наталія Олександрівна Єщенко. Життя і творчість. Харків : Мачулін, 2021. 150 с.
39. Рудницький А. Українська музика : історично-критично огляд. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.
40. Сирятська Т.О. Виконавські принципи українського піаніста і педагога Віктора Сирятського. Аспекти історичного музикознавства. Збірник наукових статей Харківського національного університету мистецтв імені Котляревського І.П. Харків, ХНУМ, 2021. Вип. XXIII. С. 171-184.
41. Слатін Ілля Ілліч. URL : https://uk.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BB%D0%B0%D1%82%D1%96%D0%BD_%D0%86%D0%BB%D0%BB%D1%8F_%D0%86%D0%BB%D0%BB%D1%96%D1%87 (дата звернення: 11. 09.2023).
42. Словопедія. Фактура. URL : <http://slovopedia.org.ua/58/53412/388276.html> (дата звернення: 26.07.2023).
43. Степурко В.І. Аналіз музичних творів: навчальний посібник. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2020. 140 с.
44. Тембр. URL : <https://uk.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D0%BC%D0%B1%D1%80> (дата звернення: 12. 08. 2023).

45. Теорія хорового виконавства. Артикуляція. URL : <https://stud.com.ua/179868/kulturologiya/artikulyatsiya> (дата звернення: 8. 08. 2023).
46. Товканець Г.В., Засанська А.В. Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі ХХІ століття: зб. матеріалів І Міжнародної науково-практичної конференції. Мукачєво, 20-21 квітня 2017 р. Мукачєво : РВВ МДУ, 2017. 319 с.
47. Умрихіна О. Музичний образ як складова фортепіанного виконавства. Проблеми підготовки сучасного вчителя. 2017. Вип. 15. С. 133-139. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ppsv_2017_15_18.
48. Хамітов Н.В. Духовна культура. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2008. URL: <https://esu.com.ua/article-19635> (дата звернення: 04.06.2023).
49. Харківський державний музичний ліцей. URL : https://uk.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D1%80%D0%BA%D1%96%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%B6%D0%B0%D0%B2%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D0%BB%D1%96%D1%86%D0%B5%D0%B9 (дата звернення: 19. 08. 2023).
50. Харківський музичний фаховий коледж імені Б.М. Лятошинського. URL : https://uk.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D1%80%D0%BA%D1%96%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D1%84%D0%B0%D1%85%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%B9_%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%B4%D0%B6_%D1%96%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%96_%D0%91_%D0%9C_%D0%9B%D1%8F%D1%82%D0%BE%D1%88%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE (дата звернення: 16. 08. 2023).

51. Хатіпова І.А. Михайло Васильович Сечкін – піаніст, диригент, педагог. Аспекти історичного музикознавства. Збірник наукових статей Харківського національного університету мистецтв імені Котляревського І.П. Харків, ХНУМ, 2019. Вип. XVIII. 288 с.
52. ХДМЛ. Сторінки історії. URL : <https://www.music-school.kh.ua/story/> (дата звернення: 27. 08. 2023).
53. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Мала енциклопедія : у 2-х т. / ред.- упор. Л. В. Русакова Л.В. Харків : Водний спектр Джі-Ем-Пі, 2017. Т.1. С. 54-62. URL: <http://num.kharkiv.ua/science/publications/other?page=3&ver=1676280113> (дата звернення: 04.06.2023).
54. Ходоровський В.І. Теоретичні основи формування виконавської майстерності майбутнього вчителя музики в процесі фахової підготовки. Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття : матер. Міжнарод. наук.-практ. конф., 16–17 жовт. 2014 р. С. 691-697.
55. Чернявська М., Тимофєєва К. Навчально-методичний посібник з дисципліни “Наукові проблеми сучасного фортепіанного виконавства” для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв. Харків : ХНУМ, 2022. 115 с.
56. Шевчук О. Крамаренко Віктор Євгенійович. Українська музична енциклопедія : в 6 т. / гол. ред. Скрипник Г. Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. Том 2. 664 с.
57. Щериця Т.В. Значення інтонаційної теорії для музичного виховання школярів. Наукові записки. Збірник наукових статей Національного педагогічного університету імені Драгоманова М.П. Київ, 2004. Вип. LVII (57). С. 168-173.