

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

Кафедра оркестрових струнних інструментів

**ХАРКІВСЬКА СКРИПКОВА ШКОЛА У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ
МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХХ – ХХІ століть (РЕГІОНАЛЬНИЙ АСПЕКТ)**

Магістерська робота
Калиниченка Ярослава Олеговича
Науковий керівник:
канд. мистецтвознавства, доцент
Романюк І.А.

Текст містить результати власних досліджень.

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

Калиниченко Я. О.



Харків 2020

ЗМІСТ

| | |
|--|----|
| ВСТУП | 3 |
| РОЗДІЛ 1. МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ ХАРКОВА В ІСТОРИЧНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ (ДРУГА ПОЛ. XVIII – XX СТ) | 7 |
| 1.1. Культурно-історичні передумови та становлення професійного інструментального виконавства в Харкові у другій пол. XVIII – поч. XX ст..... | 7 |
| 1.2. Концертне музикування на струнних інструментах у Харкові в першій половині XIX ст. (роль Харківського імператорського університету)..... | 13 |
| 1.3. Розвиток професійної музичної освіти у Харкові у другій пол. XIX– поч. XX століть (роль діяльності ІРМТ) | 17 |
| Висновки розділу 1..... | 25 |
| РОЗДІЛ 2. ВИКОНАВСЬКІ ТРАДИЦІЇ ХАРКІВСЬКОЇ СКРИПКОВОЇ ШКОЛИ | 29 |
| 2.1. Скрипкова школа як предмет сучасних наукових досліджень..... | 29 |
| 2.2. Генетичні та типологічні засади харківської скрипкової школи | 32 |
| 2.3. Харківська скрипкова школа: навчально-методичні засади та художньо-виконавські принципи..... | 41 |
| 2.4. Концерт №2 для скрипки з оркестром Д. Клебанова у виконавській версії А. Лещинського: досвід композиційного та виконавського аналізу..... | 43 |
| 2.5. «Юнацький» концерт для скрипки з оркестром D-dur В. Борисова у виконавській версії І. Шаповалова: досвід композиційного та виконавського аналізу..... | 51 |
| Висновки до розділу 2..... | 63 |
| ВИСНОВКИ | 64 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 68 |

ВСТУП

Актуальність теми. Одним із пріоритетних напрямів сучасної музичної науки є дослідження регіональних особливостей мистецького простору, що є необхідною складовою формування національного музичного професіоналізму [66]. Розуміння закономірностей розвитку та перспектив української музичної культури неможливе без створення максимально повної картини розвитку регіональних мистецьких шкіл. З'являються наукові праці, присвячені висвітленню музичного життя та становлення професіоналізму в музичній культурі західних, центральних, південних регіонів України (О. Голубець, Т. Мартинюк, І. Бермес, В. Бондарчук), науковому осмисленню регіональних культурних здобутків і надбань (М. Слабченко, З. Ядловська, Ю. Волощук, Р. Солтис, О. Щелкановцева) [3, 7, 10, 20, 25, 45, 49, 58].

У руслі подібних пошуків виникає інтерес до музичної культури Харкова, зокрема, до її історичної ретроспективи, де традиції і новаторство, збагачуючи й багатогранно віддзеркалюючи одне одного, створюють просторово-часовий континуум, у якому події складають як форму, так і зміст музичного життя міста [72]. Мистецькі традиції Харкова досліджуються у роботах Т. Веркіної, І. Драч, М. Єщенко, О. Кононової, С. Зуєва, В. Приходько, Н. Руденко, В. Сирятського, В. Шукайло.

Особливої актуальності набуває сьогодні дослідження генези та особливостей харківської скрипкової школи. Науковий запит, зумовлений історичною, мистецтвознавчою, культурологічною необхідністю, вимагає системного осмислення фактів і подій у музичному житті Харкова, пов'язаних з розвитком музикування на струнних інструментах. Необхідним є теоретичне осмислення закономірностей становлення і функціонування традицій струнного мистецтва у Харкові другої половини XIX – XX століття, а також розробка у вітчизняному мистецтвознавстві теоретично-методологічної оцінки творчого спадку видатних харківських музикантів – виконавців на струнних інструментах.

Мета дослідження – охарактеризувати передумови становлення та визначити особливості харківської скрипкової школи у контексті музичної культури міста у ХХ – ХХІ століттях.

Для вирішення поставленої мети необхідно було вирішити такі **завдання**:

- з'ясувати соціально-культурні передумови розвитку скрипкового мистецтва у Харкові в історичній перспективі;
- виявити особливості розвитку професійної музичної освіти у Харкові;
- розкрити зміст та форми концертного музикування на струнних інструментах у ХІХ – ХХ століть ;
- розглянути поняття «школа», «скрипкова школа» як предмет наукових досліджень в сучасному музикознавстві;
- визначити художньо-педагогічні принципи харківської скрипкової школи;
- здійснити композиційний та виконавський аналіз обраних зразків інструментальних концертів для скрипки корифеїв харківської композиторської школи В. Борисова та Д. Клебанова у виконанні А. Лещинського та І. Шаповалова – представників харківської скрипкової школи;
- узагальнити типологічні засади та виконавські традиції харківської скрипкової школи

Об'єкт дослідження – музичне мистецтво Харкова другої половини ХVІІІ – ХХІ століть; **предмет** – особливості харківської скрипкової школи у контексті розвитку музичної культури міста ХХ – ХХІ століть.

Матеріалом дослідження слугували різноманітні наукові та історичні матеріали з культурно-мистецького життя Харкова означеного періоду; документи, пов'язані з життєвим і творчим шляхом видатних музикантів міста різних років, різножанрова публіцистика, присвячена музичному життю Харкова, спогади сучасників; ноти концертів для скрипки В. Борисова («Юнацький», 1981 р.) та Д. Клебанова (Другий, 1951 р.) та аудіо записи творів у виконанні І. Шаповалова та А. Лещинського.

Методами дослідження є історичний, біографічний, стильовий, жанровий, системний, інтерпретаційний та структурно-функціональний підходи.

Теоретична база дослідження представлена науковими працями з питань:

– *історії української музики ХХ століття*: Бантиш- Каменський Д. [8], Бахмет Т. [9], Богданов В [14], Богданова Л. [15], Гуральник Н. [21], Кононова О. [30], Копиця М. [32], Московкин В. [40], Петров Н. [45];

– *теорії жанру та стилю в музиці, музичної мови та форми*: Бевз М. [11,12], Золотовицька І. [25], Калашник П. [27], Очеретовська Н. [28], Тишко Н. [60];

– *історії та теорії скрипкового мистецтва*: Андрейко О. [1], Андриевский И. [2], Антонец Е. [3], Ауер Л. [4,5,6], Бахмет Т. [9], Волощук Ю. [18], Майтесян Т. [37], Сафонова Е. [54], Серочинський Г. [55], Стеценко В. [59], Флеш К. [61], Щелкановцева Е. [67,68,69,70];

– *теорії понять «школа»*: Бородин А. [16], Гуральник Н. [21], Дедусенко Ж. [22], Кучеренко С. [34], Лашенко А. [37], Ясь О. [76].

Наукова новизна одержаних результатів. У ході дослідження процесу академізації виконавського скрипкового мистецтва та становлення регіональної скрипкової школи у Харкові в другій половині ХІХ – початку ХХ століття у кваліфікаційній роботі:

- дістало подальший розвиток вивчення еволюції скрипкової школи Харкова як складової вітчизняної музичної культури;
- розширено уявлення про діяльність харківських митців, з'ясована їх роль у розвитку музичного мистецтва регіону та зв'язок з розвитком регіональної скрипкової школи ;
- здійснено спробу теоретичного осмислення регіонального скрипкового мистецтва Харкова в контексті проблеми мистецької школи;

- визначено основні художні та методичні принципи харківської скрипкової школи другої половини ХХ – ХХІ століть на прикладі творчої діяльності видатних викладачів та виконавців.

- Проаналізовані концерти композиторів Харкова – Д. Клебанова та В. Борисова та їх виконання представниками харківської скрипкової школи А. Лецинським та І. Шаповаловим.

Практичне значення одержаних результатів. Матеріали магістерської роботи мають значення для подальшого вивчення історії і теорії скрипкового виконавства як складової культурно-мистецького буття Харкова, України та Європи. Результати дослідження можуть бути залученими в навчальних курсах для бакалаврів та магістрів вищих музичних закладів України: «Історія української музики», «Історія виконавського мистецтва», «Методика викладання гри на спеціальному інструменті», «Музична інтерпретація», «Аналіз музичних творів».

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг праці налічує 76 сторінок.

РОЗДІЛ 1

МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ ХАРКОВА В ІСТОРИЧНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ (ДРУГА ПОЛ. XVIII – XX СТ)

Сьогодні постає нагальна проблема якісно нового осмислення діалогу з минулим, оскільки, за слушним твердженням дослідників, через «історико-мистецьке скло» досвіду, представленого на новому щаблі, проступає сенс уроків минулого [31, с. 47]. Визнаючи об'єктивним факт про те, що «загальна картина розвитку музичної культури складалася важко в силу розчленованості її на шматки, нерозкритості «білих плям», однобокістю трактування подій, фактів і представляється на сучасному етапі збідненою, дірчастою, нелогічною і багато в чому неправдивою» [32, с. 6]. Одним із актуальних завдань сучасної музичної історіографії М. Копиця вбачає необхідність «відтворити минуле в єдності усіх компонентів творчого процесу, у всій багатогранності, зигзагах та неповторності подій, що минули. Подій для нас відомих і невідомих, подій, що отримали об'єктивну оцінку, і які ще не знайшли достойної лакуни в своєму відтворенні» [32, с.8].

Отже, спробуємо визначити регіональний контекст створення у Харкові осередків музичної культури, починаючи з XVIII-го століття, внаслідок якого стало можливим поява власного центру музичного виховання у XX столітті, які культурні нашарування зробили можливим появи мистецьких шкіл, зокрема – виховання професійних музикантів. З'ясуємо, чи мають вони відношення до окремих гілок тієї чи іншої регіональної виконавської школи, які згодом стали основою професійного скрипкового виконавства та навчання у Харкові.

1.1. Культурно-історичні передумови та становлення професійного інструментального виконавства в Харкові у другій половині XVIII – початку XX століть

Харкову відведено вагому роль в історії України, і це ж стосується музичного Харкова у контексті історії українського музичного мистецтва. Починаючи з другої половини XVIII століття, особливого значення у

європейському мистецтві набуває скрипкове виконавство, що пов'язано з пошуками шляхів вдосконалення струнних інструментів. Для цього періоду становлення скрипкового мистецтва характерним є поєднання виконавства з відкриттям нових технічних можливостей інструменту і композиторства.

Для Слобожанського краю характерним були традиції народного українського побуту, народні звичаї та обряди. Розвиток міста Харків як освітнього і культурного центру відбувався під впливом української і російської ментальності, що привело до формування своєрідного російсько-українського типу культури та життя [53, с. 63-65], оскільки Харків тоді знаходився на позиціях провінції, тому російські культурні тенденції відчутно нашаровувались на український побут саме у місті.

Питання музичного життя Харкова розглядалися у роботах І. Миклашевського (1964), О. Конової [31], частково А. Плетнева (1960), Ю. Лошкова (2016), В. Богданова (2009).

Ю. Лошков зазначає, що активне культивування інструментального виконавства європейського типу в Харкові (провінції Російської імперії) здійснювалося протягом XVIII – XIX ст. Підґрунтям формування основних видів інструментального виконавства того часу були військові капели, дворянсько-садибна культура (кріпосні музиканти), театральні (оркестрові групи антреприз) і аматорські (навчальні заклади, просвітницькі товариства) середовища [36, с. 22]. Перші кроки скрипкової школи були спрямовані на виховання музикантів для супроводу світських церемоніалів, придворних оркестрів та театрів, в той час, як у Європі скрипкове виконавство з'явилося в італійських церковних капелах в XVI – XVII століттях, і вона перебувало під сильним впливом традицій католицької церкви.

Генеza музичної освіти в Харкові пов'язана з періодом функціонування Колегіуму, відкритого 1726 р. для дітей усіх верств населення православного віросповідання. Демократичні тенденції, витоки яких сягають діяльності заснованої у XVII столітті Києво-Могилянської академії, отримали продовження й в новому навчальному закладі. Отже, музика повноправно

увійшла в систему тогочасної освіти. Малювання, «співоча» та інструментальна музика були найпопулярнішими заняттями вихованців школи Києво-Богоявленського братства, як наголошував історик Д. Бантиш-Каменський. Випускники вказаного навчального закладу викладали в Колегіумі, сприяючи розвитку музичної освіти на Харківщині. 1773 року при Казенному училищі відкрили «співочий» клас, до якого набирали учнів у самому Колегіумі, слов'яно-латинських українських школах, а також безпосередньо в сім'ях церковнослужителів і селян. [8].

Окрім вокалу, в музичних класах у подальшому навчали інструментального мистецтва та теоретичних дисциплін. Зі спогадів Г. Квітки-Основ'яненка дізнаємося про активне використання училищного «повного оркестру музики» для міських потреб. Показово, що курси генерал-басу і теорії композиції в останній третині XVIII століття читались лише у кількох навчальних закладах Російської імперії – Харківському Колегіумі, Співацькій капелі, Академії мистецтв, Смольному інституті та Московському виховному будинку[45].

У 1777 році в «класах» навчалися дванадцять вокалістів та сім інструменталістів. Контингент постійно розширювався, що зумовлювалося природною музикальною обдарованістю населення та потребою суспільства в подальшому підйомі музичного мистецтва. Завдяки його популярності в місті, студенти в змозі були самостійно заробляти на життя – грати у вечірній час в театральному оркестрі, виконувати в будинках харків'ян оди і канти власного створення, котрі міцно вкорінялися у звуковому побуті Слобідського краю. Важливим чинником розвитку естетичної освіти слід також вважати фінансову зацікавленість учителів – найбільшу платню отримували викладачі європейських іноземних мов і музичних класів. Таким чином адміністрація підтримувала і стимулювала світське виховання, яке повсюдно входило в моду.

Увага міської влади до потреб навчального комплексу, що існував при Колегіумі, сприяла запрошенню в «південну провінцію» видатних українських музикантів того часу – М. Концевича та А. Веделя. Їх діяльність у сфері

підготовки півчих була винятково плідною, що дозволило наблизити Колегіум до таких авторитетних в Україні центрів музичної освіти, як Глухівська співацька школа й Києво-Могилянська академія – традиційних «постачальників» виконавців для Придворної капели. Відтік кадрів до столиці імперії перешкоджав використанню харківськими музикантами плодів їх педагогічної роботи на Слобожанщині в повному обсязі. Так, А. Ведель наприкінці XVIII століття зазначав, що регулярні набори півчих для потреб столиці негативно позначалися на якості місцевих хорів, які залишалися в результаті без своїх найкращих голосів. Ця проблема існувала й на початку XIX століття, розкриваючи діалектику попиту й пропозиції в «творчих» взаєминах між Санкт-Петербургом і Харковом[17].

Характерною для того часу була пильна увага й до західної культури. Так, Д. Багалій та Д. Міллер зазначали, що для приготування хороших вчителів молоді люди відряджалися за кордон. У Казенному училищі іноземці викладали нові європейські мови, посаду помічника регента обіймав німець Я. Цих, а першим педагогом музичних класів мав бути італієць Ф. Мартіні. На відміну від столиць, у Харкові приплив чужинців, зрозуміло, відчувався не так сильно. Разом із тим у дворянських сім'ях повсюдно укорінювалася мода на західних вчителів, що навчали молодь інструментального мистецтва, іноземних мов, танців і манер [7, с. 123 – 125].

Залучення населення Харківської губернії до цінностей європейської художньої культури стало особливо помітним у останній третині XVIII – початку XIX ст., у зв'язку з розширенням та вдосконаленням мережі навчальних закладів. У той же час, спрямованість музичного мистецтва XVIII ст. була орієнтована на обслуговування, в основному, вищих верств суспільства, як і відкриття в Україні перших професійних шкіл з підготовки півчих, безперечно, стимулювали культурне зростання провінції.

Видатна роль у процесі формування культури Слобожанщини належала Г. Сковороді, що віддав цьому краю значну частину свого подвижницького життя (від 1759-го до 1794-го, з невеликими перервами). Його багатогранна

діяльність стимулювала розвиток слов'янської філософської думки, просвітництва, української літератури і музичного мистецтва. Становлення особистості Г. Сковороди здійснилося саме на перетині культур – слов'янської та західноєвропейської. Вихованець Києво-Могилянської академії, відзначений у Придворній співацькій капелі чином «придворного уставщика» як найкращий співак, під час мандрів Європою він безпосередньо знайомився з досягненнями західної культури. Тричі український філософ і митець пов'язував свою педагогічну діяльність із Колегіумом. Навколо видатної особистості групувалися шанувальники пісенного мистецтва, українського фольклору. Вільно володіючи скрипкою, флейтою, бандурою та гусями, Г. Сковорода став бажаним гостем перших музично-літературних гуртків-салонів харківських дворян, городян середнього достатку. Його музично-поетична творчість, споріднена в стильовому відношенні з народною традицією, стала центром тяжіння для широкого кола шанувальників. [5, с. 56]. Саме в той період у Слобідській Україні відбувався рольовий розподіл у відносинах між виконавцем і слухачами, формувалась нова спільнота – слухацька аудиторія.

Домашнє музикування послужило імпульсом до зародження концертного життя в місті. Все це сприяло формуванню естетичного смаку тієї групи населення, яка згодом з великим співчуттям відгукнеться на університетські музичні вечори, концертну діяльність популярних у місті виконавців і російських та іноземних артистів.

Необхідно відзначити, що формування провінційних міст як значущих культурних центрів із залученням професійних музикантів, активізувалося у ХІХ столітті. Погіршення матеріального стану поміщиків у другій чверті ХІХ століття стимулює активізацію концертної діяльності кращих кріпосних оркестрів того часу в містах. Як зазначає у своїх дослідженнях Ю. Лошков, у 1852 році, коментуючи гру оркестру ізюмського поміщика В. Фідлера на танцювальних вечорах в Харкові, у пресі говорилося, що цей колектив може «посперечатися з кращими оркестрами в Петербурзі». Більш півтора століття існувала кріпосна капела в родині Хорватів. Діяльність кріпосних музикантів

протягом десятиліть мала прогресивний характер, що полягало не тільки в дотриманні європейських стандартів «подвійного» складу симфонічного оркестру, але і в репертуарній політиці, спрямованій на популяризацію вітчизняної музики [36, с. 22].

Разом з тим, з середини XIX ст. простежується тенденція підвищення рівня виконавської майстерності музикантів. Цьому сприяла активізація гастрольної діяльності кріпаків оркестрів, що організовувалася з метою пошуку шляхів залучення уваги публіки. Серед соціально-економічних чинників, що вплинули на розвиток музичної культури Харкова, пріоритетними можна виділити такі: *по-перше*, нарощування урбаністичних тенденцій помітно змінювало соціальні параметри міста, що, в свою чергу, зумовило зміни у сфері науки, освіти, мистецтва, культури, а зосередження фінансів у містах сприяло концентрації мистецьких сил, покликаних забезпечувати культурні потреби міського населення; *по – друге*, відкриття першого в Україні університету підвищило статус Харкова, як міста з високим інтелектуальним, культурним, духовним потенціалом населення. *Третє*, географічне положення міста, що знаходилося на перехресті залізничних шляхів з усіх напрямків, визначало його привабливість для підприємців і забезпечувало досить значну кількість багатих купців і промисловців. *Четверте*, (про що зазначає О. Щелкановцева) сприятливі природні умови та відносно дешевий рівень життя сприяли тому, що по закінченню служби до міста переїжджали чиновники і військові досить високих рангів та чинів, пенсіон яких не міг забезпечити їм звичний рівень життя у столицях – Петербурзі та Москві [67, с. 107 – 114].

Вищезазначені чинники створили у Харкові у другій половині XIX-го століття досить значний прошарок інтелігенції, яка потребувала активного культурного життя. На концертних естрадах (Думська зала, дворянське зібрання, комерційний клуб, публічна бібліотека) виступали відомі виконавці того часу. Діяльність аматорських товариств, гуртків, об'єднань, доволі широко представлених в суспільному житті міста останніх десятиріч XIX століття, вже не мала змоги повною мірою забезпечити духовні потреби населення. У «центрі

півдня Росії» (як на той час іменували місто) тісно переплелася діяльність музикантів, які представляли різні виконавські і композиторські школи. Випускники Петербурзької, Московської, Віденської, Празької та інших консерваторій викладали і концертували у Харкові, були провідниками передових художніх ідей, затверджувалися у виконавському мистецтві Росії та західно-європейських країн [37, 46].

1.2. Концертне музикування на струнних інструментах у Харкові в першій половині XIX століть (роль Харківського імператорського університету)

Початок XIX століття в Російській імперії ознаменувався відкриттям численних світських навчальних закладів: гімназій, ліцеїв, університетів. У 1805 р в Харкові відкрився імператорський університет. Університети ставали осередками освіти, науки, культури для цілого регіону. Викладацький контингент становили, здебільшого, представники іноземної інтелігенції, виховані в культурних центрах Західної Європи. За традицією, чільне місце в естетичному вихованні студентської молоді посідала музика.

Таким чином, у Харкові склалася сприятлива ситуація для подальшого розвитку музичної культури, зокрема, світської музичної освіти і публічних форм концертного життя із залученням певної кількості місцевих музикантів і слухацької аудиторії.

Значний внесок Харківського університету в формування міської музичної культури обумовлений спрямуванням діяльності музичних класів вишу на укорінення європейських тенденцій у сфері світського виховання і нових форм художнього життя. Як справедливо зазначає дослідник, «виникнення сучасного університету в Харкові виглядає як створення нової культурно - освітньої традиції, а не еволюційного продовження старої» [6, с. 96]. Надзвичайну роль у піднятті музичного життя міста на якісно новий рівень відіграв перший керівник музичних класів, учень Й. Гайдна, – скрипаль, диригент і композитор І. Вітковський (1777 – близько 1845), який працював в

університеті у 1804–1815 та 1821–1830 роках. Його ім'я стало відомо далеко поза межами Харкова. Взагалі, значне місце у формуванні мистецької освіти в Харкові займала діяльність вихідців з Польщі. У Харківському університеті з часів колегіуму (1770-ті рр.) керівництво музичними класами здійснювали, окрім І. Вітковського, М. Концевич, І. Лозинський, та Я. Зіньківський.

Діяльність І. Вітковського, як скрипаля, педагога, композитора і капельмейстера зіграла значну роль в розвитку музичного життя Харкова. З 1804 року він очолював музичні класи при Харківському університеті. Про професійний авторитет поляка свідчать виняткові умови договору на викладання в університеті, підписаного попечителем графом С. Потоцьким, який атестував І. Вітковського як учня Й. Гайдна. Таким чином, І. Вітковський був у Харкові репрезентантом європейських музичних традицій. На його замовлення у Москві в 1806 році був придбаний верстат для друкування нот. Крім скрипки, І. Вітковський володів на практиці і викладав гру на усіх оркестрових інструментах, а І. Лозинський навчав гри на усіх інструментах струнно-смичкової групи оркестру, флейті і кларнеті. Професійна діяльність вчителів музики харківських навчальних закладів першої половини ХІХ століття у контексті впровадження у виховний процес колективного музикування носила капельмейстерський характер, що сприяло розвитку оркестрового виконавства в аматорському середовищі [31].

Характерною особливістю у перші десятиліття ХІХ століття була методична спрямованість музичної освіти через активне культивування колективного музикування. З одного боку, це було пов'язано з традицією проведення різних урочистостей з обов'язковим музичним оформленням, з іншого – з навчанням музиці через гру в оркестрі, властивою вчителям музики того часу, багато з яких були іноземного походження і освіти.

В Університеті визначився курс на взаємозв'язок теоретичної і практичної освіти: вивчення основ музичного мистецтва доповнювалося заняттями учнів в інструментальних, оркестровому та хоровому класах.

Навчальний і концертний репертуар містив твори світського мистецтва, зокрема, спадщину віденських класиків та їх сучасників. Для індивідуальних музичних занять під керівництвом викладача студентам відводилась одна година на день. Доказом їх успіхів є виконуваний ними репертуар, до якого входили твори В. А. Моцарта, Л. Керубіні, К.-М. Вебера, Д. Россіні, Л. ван Бетховена, П. Роде, Ф. Калькбренера та інших авторів.

Досить скоро Університет став центром концертної діяльності в місті. Відкритість студентських вечорів сприяла позиціонуванню вишу як невід'ємного компонента духовного життя харківського суспільства. Разом із тим І. Вітковський, як потім й інші керівники музичних класів, влаштував симфонічні та камерні вечори й у залі Дворянського зібрання. Поряд зі студентами виступали їх вчителі музики, професори інших факультетів вишу, провідні музиканти міста та заїжджі гастролери, що, звичайно, стимулювало молодь до занять мистецтвом. Вони виконували як класичні твори, так і власні опуси. Наприклад, І. Вітковський включав до своїх програм скрипкові, оркестрові, ораторіальні твори. Перу І. Лозинського належать скрипкові п'єси, квіртет, варіації для флейти і такі масштабні полотна, як симфонія й увертюра. О. Шуман, що свого часу навчався у Б. Ромберга, був прекрасним віолончелістом, а також автором першої створеної в Харкові опери – «Палац розваг», популярної серед місцевих меломанів.

Суттєвий внесок у європеїзацію смаків освіченої частини населення Харкова зробив студентський оркестр, як, втім, і той, що існував при архієрейському хорі, та поширені в Україні поміщицькі оркестри. До речі, в Харківській губернії їх налічувалося 12, у Київській – 11, а, наприклад, у Полтавській – 35 (для порівняння: в Петербурзькій губернії в ті ж часи функціонувало 38 оркестрів).

Таким чином, вплив Університету на формування музичної культури не був локалізований межами Харкова, але поширювався на весь регіон. У процесі діяльності музичних класів склалися нові стійкі взаємини між викладачами та студентами вишу, виконавцями, які не належали до університетської спільноти,

та шанувальниками музичного мистецтва, що являли собою основний контингент публіки.

Високий рівень музичної освіченості викладачів Університету підтверджується й їх науково-методичною діяльністю. Зокрема, перший ректор вишу І. Ризький у своєму дослідженні «Про те, що називається взагалі ладом і в особливості танцювальним і музикійським» приділив увагу музикознавчим проблемам. Г. Гесс де Кальве став автором однієї з перших на теренах тодішньої імперії музикознавчої роботи «Теорія музики...» [62]. І. Лозинському належить першість в Україні у створенні школи скрипкової гри. Видання наукових і художніх творів викладачів здійснювалося в університетській друкарні, на яку грошей не шкодували; з 1806 року в світ виходили також ноти.

Проблеми освіти – і ширше – професіоналізму в мистецтві, в тому числі музичному, тісно пов'язані із загальними питаннями естетичного виховання, формування художнього смаку в суспільстві. Нагадаймо, що до поняття «професіоналізм» входять, по-перше, наявність співтовариства фахівців, які керуються певними критеріями якості; по-друге, наявність так званих парадигмальних текстів, зокрема, навчальної літератури та системи трансляції професійних знань (освіта); по-третє, наявність підготовленої публіки – людей, здатних належним чином сприймати створені цінності. Саме в Університеті всі ці компоненти набули необхідного розвитку, взаємодіючи один з одним і готуючи новий етап в еволюції музичної культури Харкова.

Про наслідки естетичного виховання, професійні досягнення студентів у галузі музичного мистецтва можна судити з опублікованих відгуків на їх виступи. Один з них відноситься до 1840 року та належить Василю Назаровичу Каразіну. Авторитетний рецензент із задоволенням відзначив, що старанне відвідування лекцій і заняття науками не заважають студентам удосконалюватися в мистецтві. Публічність концерту була названа чи не найголовнішим позитивним наслідком музичної освіти молодого покоління. Виняткової похвали дістав вчитель музики В. Андреев, котрий, за твердженням В. Каразіна, був душею вечора [57, с. 56].

Характер музичного життя Харкова ХІХ століття значною мірою був зумовлений стабільністю функціонування музичних класів Університету.. У Харкові вказаний період характеризується незмінним підйомом «кривої» на уявному графіку, що віддзеркалює динаміку музичної освіти в Університеті.

1.3. Розвиток професійної музичної освіти у Харкові у другій половині ХІХ– початку ХХ століть (роль діяльності ІРМТ)

Виступаючи на певному історичному етапі в ролі рушійної сили, музичне аматорство (хоча і під патронатом Університету), виконавши свою місію, поступово підготувало належний ґрунт у справі розвитку професійного мистецтва.

До кінця ХІХ століття Росія залишалася чи не єдиною європейською країною, в якій не було жодного спеціального музичного освітнього закладу. На той час різноманітні консерваторії, академії музики, музичні інститути, вищі музичні школи існували в містах Італії, Франції, Німеччини, Австрії, Чехії Бельгії та інших країн. У Росії підготовка музикантів здійснювалася, як і раніше, у класах придворної співочої капели, театральних училищ Петербургу і Москви, жіночих інститутів та переважно у приватних школах окремих видатних педагогів-виконавців [15, с. 91 – 105]. З посиланнями на Б. Асаф'єва, можна констатувати, що вітчизняній культурі «загрожував розрив між високою музикою композиторської інтелігенції і досить строкатими, за смаками, слухачами із середовища російської демократії» [66].

Дійсно, відсутність спеціальних музичних навчальних закладів було неприродним на тлі успіхів композиторської школи. Усвідомлення гальмівної сили означеної ситуації знайшла відображення у публічному обговоренні ідей, проектів, пропозицій щодо організації спеціальних навчальних закладів. Передовими діячами культури у пресі широко висвітлювалася означена проблема (М. Глінка, А. Рубинштейн), а цей період вважається початком «консерваторського періоду» в історії вітчизняної культури.

У результаті за ініціативою великих російських музикантів М. Глінки, Антона та Миколи Рубінштейнів, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського та багатьох інших була створена мережа музично-освітніх закладів (мережа філіалів Російського музичного товариства, консерваторії, музичні школи, оперні театри по всій території Росії, в тому числі й на Україні) [29].

Музика викладалася не тільки в державних навчальних закладах, але і у приватних. Для проведення музичних занять запрошувалися досвідчені музиканти, які, доводячи свій професійний рівень активною концертною діяльністю, займалися вихованням в учнівському середовищі музикантів-аматорів і створенням на їх основі виконавських колективів.

Активне прагнення облаштувати життя на зразок столичного, відкритість до сприйняття європейських традицій концертно-театральної практики обумовили цілком закономірну підтримку першої спроби відкриття в Харкові 9.04.1864 року відділення ІРМТ [71, с. 115 – 124]. Основною метою товариства, яке діяло під керівництвом і в міцному співробітництві з Головною дирекцією ІРМТ, була організація публічних концертів відомих російських музикантів та започаткування професійної музичної освіти [29]. У 60-х роках існування ІРМТ були відзначені багатьма яскравими симфонічними і камерними концертами, які були революційними за своїм впливом на смаки і зацікавленість класичною музикою харківських слухачів [71, с. 115 – 124].

Завдяки подвижництву А. Рубінштейна в державі розгорнувся рух за утворення консерваторій, музичних класів і училищ під егідою Російського музичного товариства. Таким чином, на порозі була нова ера – ера справжнього музичного професіоналізму, підготовчим етапом до якої в Харкові стала плідна діяльність Університету[53].

Стабільний інтерес до музичного мистецтва, європейських зразків організації художнього життя призвів до появи в Харкові в середині XIX століття Музичного товариства, яке очолив випускник Празької консерваторії скрипаль Серафим Неметць. Відкриття, ознаменоване симфонічним концертом під орудою Федора Шульца, відбулося 9 квітня 1864 року. Всі наступні симфонічні

вечори проводив С. Неметць. Ф. Шульц же обіймав посаду почесного члена дирекції, до складу якої увійшли відомі далеко поза меж українського міста особистості. Більш ніж дворічне функціонування першого Музичного товариства (1864–1866) в значній мірі сприяло розвитку художнього життя Харкова. Членами. Харків'яни змогли переконатися в тому, що з'явилася професійна організація музикантів, які вирішили налагодити в місті регулярну концертну діяльність. Одночасно ставилися завдання по формуванню аудиторії з досить серйозними естетичними запитами. У Харкові знайшлося двісті постійних відвідувачів концертів Товариства, котрі протягом двох років фінансово забезпечували його існування, вносячи суму, необхідну для залучення виконавців до участі в концертах. Закриття Товариства виявилось неминучим і одразу ж спричинило занепад культурного життя Харкова [53].

Впровадження музичної освіти європейського типу в реалії соціуму того часу стало каменем спотикання для діяльності в Харкові першого відділення Музичного товариства, керівництво якого протягом двох років не спроможне було налагодити фінансування установи. Тим не менш, музична інституція репрезентувала спадкоємність культурних традицій міста, залучивши до своєї діяльності, зокрема, Ф. Шульца, М. Голіцина, активно використовуючи значний виконавський потенціал Харкова[53].

Зростаюча потреба в педагогічних кадрах у зв'язку із постійним збільшенням контингенту учнів Музичних класів та училища (за часів ІРМТ) створювала умови для припливу іноземців, наприклад, викладачів класів оркестрових інструментів. Назвемо деяких з них: Г. Гек – випускник Магдебурзької музичної школи, С. Глазер, Ф. Губичка, Ф. Кучера, Ф. Сміт, І. Шоллар – вихованці Празької консерваторії, К. Бринкбок – випускник Амстердамської. Одним із активних організаторів спеціальних навчальних закладів – від Музичних класів до Консерваторії, особливо помітним є Р. В. Геніка (1859–1942).

Другу половину ХІХ – початку ХХ століття дослідники минулого музичної культури Харкова по праву відносять до періоду її розквіту. Так, 31

травня 1871 році вдруге відкривається Харківське відділення Імператорського Російського музичного товариства, що стало одним з головних осередків поширення музичної освіти. Підтримку у створенні Харківського відділення ІРМТ здійснював генерал-губернатор князь Дмитро Святополк-Мирський. Головою харківського відділення ІРМТ була княгиня Ольга Кропоткіна, а директором музичних класів – І.Слатін [40].

У 1871 році відкриваються музичні класи, перетворені 8 вересня 1883 року у Харківське музичне училище, де окрім музично-художньої освіти вводилася ще й чотирирічна програма загального прогімназійного курсу. Незважаючи на відомі досягнення в галузі педагогіки, підготовчий період реорганізації Музичних класів в Училище супроводжувався бурхливою полемікою в місцевій пресі прихильників і супротивників розвитку професійної освіти в рамках ІРМТ. Суть питання зводилася до наступного: опоненти Товариства вбачали низьку результативність його діяльності у відсутності достатньої кількості «видатних артистів» серед випускників Музичних класів; їх також не влаштовували й приклади завершення професійного навчання вихованців Харківського відділення за кордоном. Апологети ж реорганізації Музичних класів указували на різницю завдань, що стоять перед середньою та вищою ланками, а також на загальновідомий факт: школа дає освіту, але не талант.

Крім головного музичного навчального закладу – Музичного училища – у Харкові до 1917 року сформувалася широка мережа приватних музичних шкіл, курсів, класів і приватних викладачів. За даними В. Московкіна, у 1910 році мережа приватних музичних закладів тільки формувалася і була не значною, а приватне викладання гри на скрипці не згадувалося [40]. Зокрема у 1914 і 1917 роках у Харкові існувала найбільша приватна Школа музики А. Йентш, де по класу скрипки викладав знаний харківський скрипаль К. Горський; приватний викладач музики А. Корэ (скрипка), (1914 р.); класи гри на скрипці і теорії музики Л. Л. Штрейхер (1917 р.) [29].

Відразу після революції 1917 року широка мережа музичних шкіл, курсів, класів і приватних викладачів сходить нанівець, і в довідниках «Весь Харків» за 1925-1926 рр. показується тільки перша музична профшкола по вул. К. Лібкнехта, 34, завідувачем якої був Нудельман. Після революції у Харкові починають формуватися вищі музичні навчальні заклади. У довіднику «Весь Харків» за 1922 року за адресою музичного училища (вул. Катеринославська, 30) не наведено відомості про Харківську консерваторію. У той же час, адреса Державної народної консерваторії показано по вул. Пушкінська, 66, тобто ця консерваторія була створена на площах школи музики А. Ієнтш, де викладачами по класу скрипки у 1922 році були В. Гольдфельд та Г. Копиль, у 1925 році - проф. І. Добржинець [40, с. 67 – 92].

Скрипкове відділення Харківських державних вищих музично-драматичних курсів у 1926 році складалося з професора І. Добржинця, В. Гольдфельда М. Свірского та С. Рик [40].

Унікальні відомості про утворення у Харкові під час революції двох консерваторій наводить у своїй статті Н. Пирогова [46, с. 99 – 114]. Вона пише, що навесні 1917 р Харківське музичне училище реорганізувалося у консерваторію під керівництвом І. Слатіна. Цієї ж весни на громадських засадах з ініціативи харківських любителів музики (лікарі, юристи, архітектори) було організовано філармонійне товариство.

Одночасно з початком концертної діяльності, як зазначає Н. Пирогова, філармонійне товариство засновує у Харкові консерваторію імені Н. Римського-Корсакова, розраховану на 300 учнів. У консерваторії працювало кілька класів, серед них клас скрипки очолював – Е. Ельстон. У 1918 році педагогічний колектив цієї консерваторії поповнився новими талановитими музикантами-скрипалями А. Метнер і А. Могилівським [47, с. 104 – 109].

Ретельний підбір педагогічних кадрів, постійне удосконалення навчальних програм, розширення складу учнів, які відповідали вимогам училища, значні досягнення випускників училища, дозволило наблизитися до

рівня консерваторії. Музична культура Харкова другої половини ХІХ – початку ХХ століть була відображенням основних тенденцій, що визначилися на той час у виконавському мистецтві. Завдяки активному будівництву залізниць і стрімкому розвитку міжнародного транспортного сполучення, почалася епоха гастролей великих музичних колективів, а на рубежі ХІХ – ХХ століть губернське місто Харків перетворилося з глухої провінції у культурний центр півдня Росії [29].

Суттєво сприяє процесу осмислення проблеми вивчення максимально широкого кола документів, що відносяться до діяльності Музичних класів (1871–1883), Училища (1883–1917) та його реорганізації в Консерваторію (1917)¹. Протягом перших тридцяти чотирьох років існування Училища були досягнуті значні результати у справі музичної освіти. Підтвердженням тому – перетворення музичного училища в консерваторію. Весь цей період пов'язаний з ім'ям директора Харківського відділення ІРМТ, фундатора професійної музичної освіти на Слобідській Україні, видатного музичного і громадського діяча, професора І.Слатіна. Завдяки його організаторському таланту, спочатку в класах, а потім і в училищі були сконцентровані неабиякі музично-педагогічні сили [40].

Його зусиллями у 1871 році засновано Харківське відділення Імператорського Російського музичного товариства та відкрито музичні класи, у 1883-му створено музичне училище, у 1917-му – консерваторію. Для викладання в Харкові І. Слатіним запрошені провідні російські та європейські музиканти А. Бенш, К. Бринкбок, Г. Гек, Р. Геніка, С. Глазер, К. Горський, Ф. Губичка, Ф. Кучера, Ф. Сміт, І. Шоллар та багато інших. У Харкові відбулися авторські концерти П. Чайковського,

¹ Серед педагогів музичного училища дореволюційних часів - А. Бенш, К. Горський, Р. Геніка, А. Юр'ян, С. Мотта, Ф. Акіменко, Ф. Бугамеллі. У 20 - 30 роки ХХ століття навчальний заклад кілька разів змінював як назву так і статус: основне відділення музичної академії (до 1921 р.), музичний технікум (1921 - 1923), виконавчий факультет музичного інституту (1923 - 1924), знову музичний технікум (1925 - 1928), музпрофшкола (1928 - 1930), музично-театральний технікум (1930 - 1934), музично-драматичний технікум з правами інституту (1934 - 1935) і з 1936 р - знову музичне училище. У радянські часи в училищі викладали відомі музиканти, серед яких Н. Ландесман, А. Гольдінгер, Фанні і Людвіг Фанненштілі, С. Дремцов, П. Луценко, М. Букінік, І. Шіллінгер, В. Комаренко, В. Борисов, Т. Веске, І. Ганзбург. У вересні 1986 року училищу було присвоєно ім'я Бориса Лятошинського [49, с. 56 – 98].

О. Глазунова, А. Аренського, М. Іпполітова-Іванова, С. Василенко, М. Черепніна. Серед випускників Харківського музичного училища М. Гуляєв – учасник Дягілєвських сезонів, С. Давидова – солістка Імператорської Московської опери, Л. Курочкіна – солістка приватної Петербурзької опери, С. Борткевич і П. Луценко – професори Берлінських консерваторій. Активна діяльність музичного товариства значно підвищила культурний рівень міста, і вже 1913 рік вважався «зоряним часом» симфонічного жанру в дореволюційному Харкові [72]. Так, критик газети «Южный край» А. Горовиць писав: «Якщо Вартбург був ареною, де проходили змагання співаків, то Харків у цьому році нагадує той же Вартбург у сенсі змагання диригентів; ні одна з наших столиць не дає протягом місяця десяти симфонічних концертів, і ми сміливо можемо сказати, що в цьому відношенні ми випередили столицю. У цей період у Харкові виступили сім диригентів, три з яких приїхали із власними колективами – С. Кусевицький, Д. Ахшарумов, М. Степанов, а також – Н. Кленовський, Ю. Померанцев і місцеві – І. Слатін, Ф. Бугамеллі. Гадається, це – вражаючий показник зростання музичної культури Харкова, імпульсом та основою якого послугувала діяльність відділення РМТ» [64, с. 24].

Як постійний диригент, І. Слатін завжди ретельно формував програми, організовував цикли концертів, знайомлячи широку публіку з класичною спадщиною і творчістю сучасних композиторів. З 1880 року, за пропозицією керівника оркестру, один з вечорів сезону обов'язково присвячувався російській симфонічній музиці. «Пройдуть роки, – песимістично передрікав харківський оглядач, – перш, ніж провінційні відділення музичного товариства будуть мати можливість виконати одне із завдань свого існування – знайомити власних членів і місцеву публіку з творами російських композиторів». Директор Харківського відділення дивився на проблему ширше і дбав про пропаганду доробку також українських, польських, вірменських митців, приділяючи увагу й опусам харківських авторів.

Із просвітницькою метою у 1901 році І. Слатін організував серію історичних концертів, кожен з яких присвячувався певній епосі розвитку

інструментального мистецтва, причому репрезентація музичних стилів здійснювалася в хронологічній послідовності. З п'яти концертів два або три відводилися російській музиці, при цьому програми попередніх сезонів доповнювалися наступними. Прагнучи найбільш повно представити аудиторії панораму симфонічної спадщини, І. Слатін систематично вносив до програм твори сучасних західних композиторів.

Одним з перспективних напрямків розширення слухацької аудиторії стала організація Харківським відділенням історичних концертів симфонічної музики для молоді. Оркестр формувався з вихованців училища, біля пульта перші роки стояв син І. Слатіна – Ілля, який вже встиг добре себе зарекомендувати 1908 року як піаніст і диригент в Зондерсхаузені на майстер-класах В. Бакхауза. Безкоштовні квитки на молодіжні концерти розсилалися в усі навчальні заклади міста. Формувалися доступні широкій аудиторії програми. Не задовольняючись вже досягнутими результатами в справі пропаганди симфонічної музики, адміністрація відділення не залишала поза увагою перспективу розвитку цього напрямку своєї діяльності, прагнучи прищепити підростаючому поколінню любов до високого мистецтва і звичку регулярно відвідувати концертний зал. І. Слатін завжди уважно ставився до творчості композиторів, які жили й працювали в Україні, зокрема, в Харкові, періодично вносячи їх нові опуси до програм симфонічних зібрань [66].

Тому ж сприяли і надзвичайно популярні в Харкові літні симфонічні концерти, що проводилися щотижня з першого травня по вересень. Їх ініціював викладач Харківського музичного училища – Ф. Кучера, котрий щорічно формував збірний склад оркестру. Наприклад, деякий час концертмейстером був Й. Піастро, випускник Санкт-Петербурзької консерваторії, засновник квартету імені Л. Ауера. Про розмах діяльності колективу Ф. Кучери можна судити, наприклад, за такими фактами: 1907 року з усієї серії літніх симфонічних вечорів, кожен з яких складався з чотирьох відділень, сім відводилося творчості П. Чайковського, а 1908 року аналогічних тематичних концертів налічувалося вже дванадцять [29].

Заснування у Харкові відділення імператорського Російського музичного товариства з часом перетворило місто на один із центрів музичної культури тодішньої Росії. У книзі «Краткий обзор деятельности Харьковского отделения Императорского русского музыкального общества и состоящего при нем музыкального училища за 25 лет. 1871-1896» підбито підсумки діяльності відділення за перші 25 років існування [74].

З відкриттям Київської (1913), Одеської (1913), Харківської (1917) та Катеринославської (1919) консерваторій, яскравим та самобутнім розвитком національної професійної музичної культури в Україні, акцент в регіональному музичному розвитку все вагомніше зміщується у бік усвідомлення себе як представників та невід'ємної частини української культури. Це знаходило відображення у напрямку загально-естетичних спрямувань, а також формування скрипкової виконавської традиції [37].

Протягом усього періоду становлення харківська професійна музична культура знаходилася під впливом прогресивних тенденцій російського скрипкового виконавства, що особливо яскраво прослідковується у діяльності представників Петербурзької скрипкової школи. Вінцем розвитку скрипкового виконавства можна вважати початок ХХ століття, коли зі скрипкового класу Петербурзької консерваторії, очолюваної Л. Ауером, вийшла ціла плеяда видатних виконавців – Я. Хейфец, Е. Цимбаліст, М. Ельман, М. Полякін, Л. Цейтлін [4, с. 32].

Висновки до Розділу 1

Музична культура Харкова останньої третини ХІХ – перших десятиліть ХХ століть багато в чому формувалася під впливом діяльності відділення РМТ, переживаючи небувалий підйом концертного життя. В українському місті, яке органічно увійшло в європейський художній процес, активно культивувалися вже затверджені форми естетичного спілкування. Неухильно розвивалася спеціальна музична освіта – надійне джерело поповнення професійних кадрів.

Їх рівень відповідав найвимогливішим нормам, що пред'являлися до випускників музичних навчальних закладів того часу

Так, культурно-історичними передумовами розвитку скрипкового мистецтва у Харкові в історичній перспективі були: 1) Розвиток міста Харків як освітнього і культурного центру відбувався під впливом української і російської ментальності, що привело до формування своєрідного російсько-українського типу культури та життя; російські культурні тенденції відчутно нашаровувались на український побут саме у місті; 2) перші кроки скрипкового виконавства були спрямовані на виховання музикантів для супроводу світських церемоніалів, придворних оркестрів та театрів; 3) рольовий розподіл у відносинах між виконавцем і слухачами із формуванням нової спільноти – слухацької аудиторії; 4) зародження концертного життя в місті шляхом використання світської вокальної та інструментальної музики у домашньому музикуванні, в клубах, салонах, дворянських будинках Харкова; 5) активізація концертної та гастрольної діяльності кращих кріпосних оркестрів того часу в містах; 6) урбаністичних тенденції у регіоні, відкриття першого в Україні університету та утворення значного прошарку інтелігенції, яка потребувала активного культурного життя.

Значимі етапи становлення музичного професіоналізму, а зокрема скрипкового виконавства пов'язані із відкриттям Харківського університету, відкриттям Харківського відділення імператорського Російського музичного товариства, музичного училища та створенням консерваторії.

З самого початку діяльність Харківської філії РМТ була організована за зразком центральних відділень – Петербурзького та Московського. Російські композитори і виконавці – А. Рубінштейн і М. Рубінштейн, П. Чайковський, С. Танєєв, А. Глазунов, С. Рахманінов та ін. зробили значний внесок у музичну культуру і освіту Харкова. Вони надавали методичну допомогу, були присутні на концертах учнів. На початковому етапі в музичній педагогіці Харкова були фахівці, які здобули освіту за кордоном та в Росії, переважали музиканти-

іноземці. Вони здійснили важливу місію підготовки національних музичних кадрів.

Особливості розвитку професійної музичної освіти у Харкові полягали у наступному: 1) у підготовчий період реорганізації Музичних класів в Училище існували протиріччя між прихильниками і супротивниками розвитку професійної освіти в рамках ІРМТ; 2) зростаюча потреба в професійних кадрах, у зв'язку із постійним збільшенням контингенту учнів Музичних класів та училища, створювала умови для припливу іноземців, зокрема, викладачів класів оркестрових інструментів; 3) ефективна популяризація музичного мистецтва істотно розширювала ерудицію публіки та слугувала наочним прикладом відданості обраній професії, сприяючи різнобічному фаховому вихованню учнів Харківського музичного училища; 4) методична спрямованість музичної освіти через активне культивування колективного музикування (пов'язано з традицією проведення різних урочистостей з обов'язковим музичним оформленням та навчанням музиці через гру в оркестрі). Усе це створювало умови для розвитку скрипкового виконавства та педагогіки.

З відкриттям Київської (1913), Одеської (1913), Харківської (1917) та Катеринославської (1919) консерваторій, яскравим та самобутнім розвитком національної професійної музичної культури в Україні, акцент в регіональному музичному розвитку все вагомніше зміщується у бік усвідомлення себе як представників та невід'ємної частини української культури. Це знаходило відображення у напрямку загально-естетичних спрямувань, а також формування власної скрипкової виконавської традиції.

Протягом усього періоду становлення харківська професійна музична культура знаходилася під впливом прогресивних тогочасних тенденцій російського скрипкового виконавства, що особливо яскраво прослідковується у діяльності представників Петербурзької скрипкової школи, зокрема Л. Ауера, учні якого згодом стануть невід'ємною частиною скрипкового виконавства та

освіти у Харкові, формуючи власні традиції, знаходячи себе у національному вираженні.

РОЗДІЛ 2

ВИКОНАВСЬКІ ТРАДИЦІЇ ХАРКІВСЬКОЇ СКРИПКОВОЇ ШКОЛИ

2.1. Скрипкова школа як предмет сучасних наукових досліджень

Дослідження історії світового скрипкового мистецтва як цілісного, взаємопов'язаного процесу неможливе без детального і всебічного аналізу виникнення, становлення та розвитку національних виконавських та педагогічних шкіл, їх традицій та особливостей. Тісно пов'язане з народним музичним виконавством, професійне скрипкове мистецтво зіграло важливу роль у становленні та розвитку української національної культури, мало безпосередній вплив на формування національного інструментального стилю [18].

Мистецька освіта завжди була ознакою освіченості українців, їх любові до прекрасного та приналежності до європейської культури. Звичайно, національна мистецька школа не була ізольованою від зовнішніх впливів та процесів, але й не переривала свого становлення саме як українська національна школа.

Для розвитку мистецтва, перш за все виконавського, школи відіграють визначальну роль. Саме школи забезпечують взаємозв'язок причетних до них артистів, музикантів, художників, науковців, оскільки базуються на спільних творчих принципах [34]. Індивідуальність тієї чи іншої школи завжди заявляла про себе як провідний чинник музично-виконавської культури.

На думку А. Лащенко, школа є необхідною умовою спадкоємності художнього простору виконавського мистецтва, діяльності, що спрямована на його створення. Погляд на школу як на своєрідний регулятор виконавства та його осмислення суспільною свідомістю дозволяє характеризувати її як один із способів існування колективної пам'яті, тобто традиції; оскільки виконавство є різновидом гуманітарної діяльності, що спрямована на художньо-пізнавальні цілі, її можна вважати культурною традицією [35].

Становлення, розвиток та досягнення скрипкової школи є постійним предметом дослідження науковців, що розглядається крізь призму історичного та творчо-виконавського аспектів.

Історія скрипкового мистецтва кожної національної школи зберігає імена скрипалів, у діяльності яких жива виконавська традиція поєднується з практичними результатами музичної педагогіки, часто з інноваційними прогресивними методиками. Як відомо, існують скрипкові школи різних країн, міст і епох (італійська, німецька скрипкова школа (іноді з уточненням: XVII століття, XIX століття), віденська скрипкова школа, школа Паризької консерваторії, школа А. Кореллі, школа Л. Ауера тощо). Представники різних скрипкових шкіл грають і викладають дещо по-різному. У грі представників різних національностей і різних національних «шкіл» теж відбивається національний темперамент.

«Школою» загальноприйнято називати групу науковців, митців, які працюють під керівництвом фундатора школи у певному напрямку, при цьому для деяких шкіл притаманно кілька поколінь послідовників [76, с. 214].

Поняття «школа» постійно вживається серед музикантів-професіоналів, а також незмінно присутнє у змісті програм середньої і вищої музичної освіти. Цікавим є підхід до трактовки вказаного поняття А. Бородіна, який стверджує, що мистецька школа є загальним культурним надбанням [16]. При цьому у літературних джерелах, в повсякденній педагогічній практиці музиканти, вживаючи термін «мистецька школа», вкладають у нього різний зміст: школа як педагогічна діяльність великого музиканта (стосовно скрипкової - школа Л. Ауера); як методична система конкретного педагога («Моя школа гри на скрипці» Л. Ауера, «Мистецтво гри на скрипці» К.Флеша); як збірник вправ або етюдів, присвячений вихованню якихось певних видів скрипкової техніки («Вправи для скрипки у 3-х зошитах Г. Шрадика, «24 каприса для скрипки» П. Роде, «6 етюдів для скрипки» К. Мостраса); як набутий досвід. Крім цього, існує розуміння мистецької школи, як явища в регіональному або

національному масштабі (російська скрипкова школа, харківська скрипкова школа тощо).

Ж. Дедусенко зазначає, що систематизований виконавський досвід, який передається з покоління в покоління, у результаті формує досвід школи, який транслюється за допомогою системи «вчитель-учень». Іншими словами, дисертант визначає «школу» як своєрідну естафету знань видатних музикантів з яскраво вираженим педагогічним талантом, адже їх роль, згідно, крім трансляції інформації, полягає в установці довірчих відносин з учнями, які впливають на оцінку професіоналізму школи в цілому. Тому емоційно-психологічний мікроклімат при спільній роботі формує в учнів ставлення до отриманих знань як до власного надбання [22]. У проєкції на скрипкове мистецтво такими видатними особистостями були А. Кореллі, Л. Ауер, П. Столярський та інші.

Е. Сафонова вважає, що у системі музичної освіти скрипкова школа як одна з музично-виконавських шкіл є художньою цілісністю, у якій узагальнені естетичні погляди на скрипкове мистецтво, а також риси виконавського, педагогічного та наукових стилів [54, с. 6].

Основними типами скрипкової школи є: скрипкова школа як освітня структура; «школа» як напрямок; як методична система конкретного педагога, спрямована на комплексне і послідовне виховання музиканта або формування, вдосконалення його скрипкової техніки або якихось певних її елементів; як освітній заклад; як професійний ценз, як набутий досвід. Рівнями скрипкової школи є: індивідуальний, регіональний, національний, світовий [16].

Скрипкова виконавська діяльність складна і багатогранна, для того щоб оперувати поняттям «скрипкова школа» необхідно визначити характерні особливості конкретної скрипкової школи. На думку С. Кучеренка, «при індивідуальній школі поле конвергенції виникає між наставником та його учнями, то при регіональній (локальній) об'єднання йде між декількома вчителями, національній – між їхніми «співдружностями» [34, с. 69]. С. Кучеренко відзначає, що сказане передбачає наявність у вчителів власних

«шкіл», що дозволяє їм брати до уваги точки зору своїх колег, сприймаючи їх цілісно. Разом з тим, локальна чи національна школа може сформуватися на основі індивідуальної. Остання ніби «проростає» до більших масштабів та інколи, навіть після смерті лідера, може стати «центром тяжіння» для оточуючих. Якщо систем енергоінформаційного обміну декілька, їх лідери колективними зусиллями формують спільну традицію, яка, у свою чергу, стає осередком локальних, а потім і національних шкіл» [34, с.70].

Отже, можемо дійти висновку, що скрипкова школа – це об'єднання музикантів, що мають систематизований виконавський та педагогічний досвід, узагальнені в спільних поглядах на виконавство та педагогіку, яке має центр або відрізняється поліцентричністю, мають фундатора (одного чи декілька) які можуть бути нащадками інших шкіл та поглядів, як правило, об'єднані географічно у рамках учбового закладу. Школа завжди має вплив певного регіонального аспекту на свою еволюцію.

З вищевказаного бачимо, що різноманітні за тематикою наукові дослідження свідчать про значний інтерес науковців, педагогів, митців до поняття «школи» (зокрема, скрипкової). Проте особливо перспективними є дослідження регіонального аспекту становлення скрипкового мистецтва.

2.2. Генетичні та типологічні засади харківської скрипкової школи

Еволюція харківської скрипкової школи і виконавства здійснювалася під безпосереднім впливом музичного життя Росії та Європи, під час якої відбувався постійний обмін інформацією із вдосконаленням не тільки виконавського рівня музикантів але і загальної освіченості [53].

Формування харківської скрипкової школи доречно розглядати з урахуванням трьох етапів становлення професійної музичної освіти у місті:

I етап – створення харківського відділення ІРМТ і діяльність музичних класів при ньому (1871 – 1883);

II етап – переконструювання класів в музичне училище, та його робота до відкриття консерваторії (1883 – 1917 роки);

III етап - початок роботи спеціально – професійного музичного закладу консерваторії – 1917 рік.

ХВ ІРМТ та музичні класи при ньому були відкриті у 1871 році. Із впровадженням занять по фортепіано, скрипці, віолончелі, контрабасу, сольному співу, духовим інструментам та теоретичним дисциплінам. Зокрема по класу скрипки в музичних класах проводив Д. Ланцетті. У наступні роки, після Д. Ланцетті, для викладання у класі скрипки було запрошено В. З. Саліна (учень Г. Венявського), якого потім змінив А. А. Левенсон.

У 1877 – 1878 навчальному році клас скрипки очолив професор Празької консерваторії С. В. Неметц. він зробив суттєвий вклад в пропаганду класичних музики, постійно приймаючи участь в концертах як диригент, соліст – скрипаль та ансамбліст. Крім того, С. В. Неметц також був першим директором ХВ ІРМТ під час його відкриття у 1864 році [14, с. 91 – 105].

З 1883 року в музичному училищі було встановлено шестирічний курс навчання, протягом якого, крім занять по спеціальності, учні вивчали загально – освітні предмети. У ці роки підготовку гри на струнних інструментах викладали А. Шпор, І. Александрович, С. Дочевський, С. Глдазер, Ф. Кучера, К. Брінкбок. Ансамблі і оркестровий класи вели І. Слатін та його син І. Слатін (молодший).

Професор Московської консерваторії А. С. Шпор і учень Л. С. Ауера І. Ю. Ахрон, який брав уроки композиції у А. К. Лядова, були яскравими особистостями музичного училища. І. Ю. Ахрон - автор багатьох інструментальних творів (зокрема, трьох Концертів для скрипки з оркестром, двох Сонат для скрипки з фортепіано, п'єс для віолончелі з оркестром тощо). Його перу належить методичний нарис «Про виконання хроматичних гам на скрипці». Партнерами І. Ю. Ахрона по квартету були І. Е. Букінік, К. Ф. Брінкбок і А. А. Борисяк. Концерти квартету користувалися великою популярністю у харків'ян. Очевидно, причини цього явища були не тільки в найвищій якості музики і в майстерності виконавців, але і в мобільності невеликого складу, інтимно-камерному звучанні ансамблю, який передбачає

виступи в невеликих залах і розрахованому на вузьке коло слухачів. Після І. Ю. Ахрона дирекція запросила на роботу в музичне училище випускника Петербурзької консерваторії В. С. Левенштейна (учня Л. Ауера) і Ф. Ф. Смітта, який закінчив Празьку консерваторію у О. Шевчика.

Методичні принципи Л. Ауера формувалися під впливом ідей російської педагогіки, а характерні особливості виконавського стилю «школи Ауера» - з новаторською скрипковою творчістю російських композиторів. Прагнення Л. Ауера до життєвої правдивості виконання та його боротьба у скрипковому мистецтві за справжню музику, проти догм, традиціоналізму і порожнього, незмістовного віртуозництва виникали з широти ідейних поглядів, які були притаманні російській національній музичній школі [4].

Спираючись на традиції російського музичного виконавства, поєднуючи їх з досягненнями світового мистецтва, Л. Ауер розширив творчі і віртуозні можливості скрипки. Л. Ауер застосував нову постановку правої руки скрипаля (високо піднятий лікоть, глибоке охоплення пальцями тростини смичка за умови провідної ролі у звуковидобуванні вказівного пальця). Вказані особливості, як зазначав К. Флеш, є найважливішим досягненням сучасного скрипкового мистецтва (у методичній літературі це має назву «постановка російської школи») [5, с. 45].

Щоб дати початок скрипковому «роду», мало мати активність і плодovitість. Це не просте відтворення генетичного матеріалу далі в «покоління». Так слов'янські корені тартінієвської гри на скрипці роблять коло, забираючи на своєму шляху кілька століть і мало не всі європейські країни, і переносяться потім знову на слов'янську ґрунт, у Росію (а з огляду на те, що Л. Ауер потім поїхав викладати в Америку, де продовжував навчати «російської гри», в решті решт захоплюють обидва континенти) [18, с. 56 – 96].

Отже, можемо сказати, що харківська скрипкова школа – це цілісна система поглядів з основних питань педагогіки, виконавства, що склалася у місті, яку характеризує спадкоємність виконавської традиції в рамках національної культури України (а перед тим – Російської імперії), послідовність

у розвитку ідей видатних педагогів-скрипалів Училища та Консерваторії, єдність естетичних поглядів, не дивлячись на різне музичне та географічне походження її учасників, еволюційне походження якої спробуємо прослідкувати.

Визначимо, які саме постаті прямо чи опосередковано вплинули на розвиток скрипкової школи Харкова.

Творчо-виконавський аспект розвитку скрипкового виконавства на рубежі XIX і XX століть отримав міцний інформаційний фундамент. Виконавство все більш звільнялося від технологічних обмежень, література збагачувалася, зокрема, з'являлися інструктивні матеріали. Завдяки дослідницькій практиці педагогів, які прагнули осмислити всю систему гри на скрипці і знайти найбільш раціональну постановку, в руках у початківця скрипаля зосереджувалися необхідні розвиваючі матеріали у великому обсязі (О. Шевчик (1881), Г. Шрадик (1899), Г. Венявский [37, с. 399 – 412]. Крім практичного матеріалу, видатними музикантами створювалася значна теоретична база, де найбільшого поширення набули дві ґрунтовні праці - «Моя школа гри на скрипці» (1921) Л. Ауера (1845-1930) і «Мистецтво гри на ній» (1 том - 1923; 2 том - 1928) К. Флеша (1873-1944). В обох «школах» автори представляють власний багаторічний досвід, пов'язаний не тільки з ігровим процесом, але і з теорією та методикою навчання гри на скрипці.

Проведений аналіз доступної науково-методичної літератури дозволив визначити деякі значимі методичні аспекти харківської скрипкової школи, яка, звичайно, є аналогом російської скрипкової школи, проте, з роками, акумулювала у собі регіональні особливості професійної самореалізації музикантів.

Опосередковано у ній представлена багатогранна діяльність талановитих митців, учнів Г. Венявського та Л. Ауера: К Горського, І. Добржинця, Й. Букініка, І Заславського, А. Лещинського [9, с. 19 – 33; 12, с. 25 – 27; 23, 24, с. 26 – 30].

Дослідженню скрипкової школи Леопольда Ауера присвячено значну кількість робіт, а стиль гри визначається як деякий феномен. Зокрема І. Андрієвський зазначає, що у педагогічній діяльності стратегія Л. Ауера передбачала: 1) вибір репертуару; 2) виховання художнього смаку через обов'язкове вивчення камерної музики, квартетного репертуару; 3) реорганізацію процесу навчання [2, с.45 - 54]. В основі педагогіки Л. Ауера було високе етичне розуміння задач і цілей артистичної діяльності скрипаля. Як стверджував Л. Ауер, справжній скрипаль-художник здатний панувати над величезною аудиторією, подібно древнім пророкам і великим майстрам пластичних мистецтв, подібно великим поетам античності, діяльність яких звернена до маси. У своєму розумінні виразності скрипкової гри він слідував реалістичним традиціям російської музичної культури, з її підходом до скрипки як емоційно-виразного інструменту і бажанням «примусити говорити скрипку» [4, 69]. У цьому полягала принципова відмінність від підходу до скрипки у інших закордонних школах, де панувала тенденція до чисто інструментальної трактовки скрипкового звуку, з характерним для неї наслідуванням різних інструментальних тембрів.

Підводячи підсумок сказаному, доречно позначити деякі методичні установки Л. С. Ауера, особливо цінні та актуальні для сучасної педагогіки та виконавства на струнних смичкових інструментах:

1 Формування в учня особливого типу працездатності, що полягає в здатності до тривалої розумової активності і концентрації уваги як найважливішої складової виконавської комплексу при навчанні.

2 Індивідуальний метод навчання як в плані постановки, підбору і освоєння репертуару, так і з боку психологічної взаємодії педагога і учня, який забезпечує найбільш високий кількісний і якісний результат в справі підготовки концертних музикантів-солістів.

3. Продуктивність індивідуальних самостійних занять визначається концентрацією уваги учня в процесі занять, що залежить від його фізичного

стану, і застосуванням методики розподілу координаційних комплексних завдань на прості складові [6, 35, с. 122 – 130].

Вибір репертуару та критерії інтерпретації шедеврів світової скрипкової класики були надзвичайно суворими і супроводжувалися ретельним опрацюванням авторського тексту, вимогами неухильно дотримуватися особливостей композиторського стилю, драматургії і форми твору, кропіткою роботою над максимальною відповідністю виконавських засобів виразності композиторським, що і слугувало виникненню нового ідеалу скрипаля-віртуоза. Ідеї Л. Ауера втілювалися у життя завдяки атмосфері високої духовності та моральності мистецтва, що на той час існували у Росії [2, с. 47].

Скрипаль-віртуоз, композитор, концертмейстер, диригент, педагог, громадський діяч – Костянтин Горський – яскрава особистість харківської скрипкової школи, якого свого часу високо оцінив П. І Чайковський. Він закінчив Музичний інститут під керівництвом Аполлінарія Контського, Петербурзьку консерваторію по класу скрипки Леопольда Ауера та здобув композиторську освіту під керівництвом Миколи Римського-Корсакова [55, с. 13 – 17]. За даними Т. Бахмет, К. Горського вважали видатним скрипалем і у Росії і Європі. Він один з перших у Європі, хто виконав після тривалого забуття Концерт для скрипки з оркестром ре мажор №6 В. Моцарта і став одним з засновників світової виконавської традиції цього концерту [9, с. 19 – 33].

Багаторічна концертна і педагогічна діяльність К. К. Горського була спрямована на широку пропаганду кращих взірців російської та європейської музики, спряла розвитку музичної просвіти у Харкові. У пресі свого часу було достойно відзначено мистецькі особливості К. Горського, а його гра характеризувалася як високохудожня, наповнена прекрасним тоном, блискучою технікою, просякнута делікатністю і високим художнім смаком [9].

Стиль гри К. Горського був характерним для європейської форми виконавства: із надзвичайно ясною, підкресленою і сильною атакою з чітким звуком, що вимагало високої швидкості і абсолютної чистоти виконання, гра

включала значну кількість пасажів, трелей та інших елементів дрібної техніки, що створювало так званий «салонний тип виконавства» [3, с. 35 – 44].

За даними В. Богданова та Л. Богданової у педагогічній діяльності К. Горський використовував для вивчення учнями творів, яким сам надавав особливу перевагу з урахуванням стилів і жанрів скрипкової спадщини школи Л. Ауера. Незмінними у програмах учнів були концерти Дж. Віотті, А. В'єтана, Л. Шпора; Р. Крейцера, Ж. Роде, Г. Венявського, Дж. Тартіні [14, 15].

У навчальних програмах використовувалися твори віртуозного характеру Н. Паганіні, К. Ліпінського, А. Баццині. Обов'язковими були твори Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, К. Вебера, російських композиторів – П. І. Чайковського, М. Римського-Корсакова, М. Іполітова – Іванова, А. Глазунова та інших. Значна кількість учнів у класі талановитого педагога і виконавця, який часто гастролював, сприяли специфічній дисципліні у класі, коли із молодшими учнями займалися старші (прототип посади *асистента викладача*), що дозволяло формувати самостійність і професійні навички. [14, с. 97].

Одна з особливостей харківської скрипкової школи (необхідно виокремити значний внесок К. Горського) полягала у постійній, *систематичній просвітницькій діяльності* щодо пропагування камерно-інструментального мистецтва, залучаючи у концертні зали максимальну кількість слухачів. Такий підхід дозволяв постійно удосконалювати професійну майстерність музикантам, а розширення репертуару за рахунок творів з ефектною інструментовкою та цікавою композиторською роботою дозволяло досягти стильового та тембрового збагачення. Як зазначає у своєму дослідженні Олена Кононова, у репертуарі квартетистів під керівництвом К. Горського, були представлені твори класиків – Й. Гайдна, В. Моцарта, Людвіга ван Бетховена, романтиків – Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Й. Брамса. Постійно звучала російська музика – М. Глінки, А. Бородіна, П. Чайковського, А. Рубінштейна та ін., твори польських, чеських композиторів – З. Носковського, Б. Сметани, А. Дворжака, що дозволяло розширювати

репертуар для харківських слухачів. Особливий інтерес викликали програми з творами сучасних композиторів – К. Сен-Санса, Ю. Свенсена [30, с. 77 - 89].

І. Добржинець згадується науковцями як блискучий, талановитий музикант, багатоаспектна, самовіддана плідна діяльність якого інтенсифікувала пробудження національної свідомості, сприяла консолідації українського суспільства, збереженню національної культурної ідентичності і доводила творчу спорідненість української музично-театральної культури з європейською. Можна відзначити, що розвиток техніки скрипаля підпорядковувався вимогам художнього стилю виконання. Разом з тим, на думку В. Добржинця, техніка повинна бути «непомітною, але сталевною», тобто такою, що допомагає найбільш якісно відобразити художню суть твору [13, с. 25 – 27; 63, с. 42 – 47; 64].

Як зазначає у своїх дослідженнях О. Щелкановцева «...техніка А. Лецинського дивовижна: піцикато, флажолети, подвійні ноти, трелі й т. д. являють собою блискучий феєрверк, характерний лише для першокласних віртуозів. Загальне враження від його гри величезне, і, незважаючи на свій вік, він виявляє щирі переживання» [69, с. 187 – 195]. До речі А. А. Лецинський був єдиним з усього Радянського Союзу учнем відомого педагога Карла Флеша, який писав, що «...Лецинський володіє як класичним, так і сучасним репертуаром, набув у Вищій школі добру оркестрову практику, а також виявив велику зацікавленість педагогікою, але, у першу чергу, він є видатним солістом, з однаково блискучими звуковими, технічними й музичними якостями, у якого має бути блискуча кар'єра» [5, с. 187 – 195]. Характеризуючи професіоналізм А. Лецинського, можна використати спогади його сучасників, як про блискучого віртуоза, який володів звуком рідкісної краси й наповненості, незвичайною художньою інтуїцією і був поетом скрипки. Усі, хто чув гру А. Лецинського у той час, відзначали винятково високий професійний «клас» скрипаля, його унікальну виконавську вмільсть, розкуту, імпровізаційну манеру інтерпретації, у якій злилися у плідному синтезі романтичні й класичні традиції музикування. Музика ніби народжувалась на

очах у слухачів. При цьому жодна фраза, жоден звук не були довільними – усе було виправданим, осмисленим й відчутим. У репертуарі скрипаля були такі твори: концерти від Й. С. Баха до Д. Л. Клебанова, сонати від В. А. Моцарта до В. С. Косенка, значна кількість творів малої форми, виконання яких (особливо віртуозних композицій митців-романтиків) змушували згадати про традиції Н. Паганіні. Характерною ознакою гри А. Лещинського була незвичайна пластика ігрових рухів, чому, безумовно, сприяла природна пристосованість скрипаля до інструмента [69, с. 187 – 195].

О. М. Щелкановцева вказує, що у педагогічній практиці А. А. Лещинський був чуйним і доброзичливим педагогом, який об'єднав у своїх педагогічних принципах багаті традиції вітчизняної і німецької скрипкових шкіл, розвивав їх і досяг блискучих результатів у складному процесі формування естетичних і професійних навичок у своїх учнів, пробуджував у них творче ставлення до виконавства, завдяки чому ніхто з них уже після закінчення навчання не зупинився у своєму розвитку, кожен мав свій індивідуальний творчий погляд. Він мав здатність безпомилково діагностувати недоліки у грі своїх вихованців і підказати найкоротший шлях до їхнього усунення, завжди домагався скрупульозного виконання авторських вказівок, був нетерпимий до інтонаційної недбалості й звукового браку [69].

Методичні принципи А. Лещинського були мобільними, гнучкими, у них поєднувалося об'єктивне й суб'єктивне, емоційне й раціональне, і як варіативно-множинні, давали можливість видозмінюватись і пристосовуватись до потреб у кожному конкретному випадку [69, с. 187 – 195; 70].

Вищезазначене підкреслює унікальність українського скрипкового мистецтва, що полягає в синтезуючому характері засвоєння досвіду різнонаціональних музичних культур і виникненні власної традиції, а пізніше і школи. Підтвердженням сказаного є, як правило, спадкоємні зв'язки між скрипалями, які проявляються через методичні постулати або педагогічні підходи. Наприклад, у двох теоретичних навчальних посібниках В. Стеценко (1914-1984), продовжуючи напрацювання Л. Ауера і К. Флеша, в той же час

представляє існуючі знання у новій якості, об'єднуючи кращі погляди метрів минулого [59].

Таким чином творча активність в Україні багатьох знаних митців минулого вплинула на зміцнення вітчизняної скрипкової школи. Разом з тим, специфічна «розтягнутість» її становлення дозволяє, з одного боку, побачити плоди їх діяльності лише через певний час, з іншого боку, осмислити динамічність самого явища «школа».

2.3. Харківська скрипкова школа: навчально-методичні засади та художньо-виконавські принципи.

Як зазначає С. Кучеренко, «у становлення та розвиток харківської школи вагомий внесок зробили зарубіжні музиканти. Хоча їхня постійна зміна як педагогічних кадрів відтермінувала появу школи, у той самий час вона підготовлювала умови для її створення, сприяючи збагаченню інформаційного поля конкретного середовища різнонаціональними знаннями. Вплив приїжджих митців на українське скрипкове мистецтво був багатовекторним. Вони повідомляли не тільки знання стосовно виконавської чи педагогічної діяльності, алей демонстрували певний світогляд, точки зору на особливості відносин між музикантами, до учнів і т. ін. Згадуючи того чи іншого скрипаля, необхідно розуміти, що він брав участь у поступовому налагодженні спадкоємних зв'язків, підготовці соціуму до прийняття знань тощо, бо побудова ієрархічної структури не здійсниться без енерго інформаційної системи, на формування якої потрібен час» [34, с. 133-134]. Спеціальна мистецька освіта спирається, крім загальнодидактичних принципів, на специфічні художньо-педагогічні принципи. Місце принципу в структурі педагогічного процесу визначається між метою та засобами її досягнення. Принцип зорієнтований на мету, конкретизує та опосередковує вибір змісту, педагогічних технологій, форм і методів навчання і виховання, координує спільну діяльність педагога та учнів [38, 39].

До специфічних для спеціальної мистецької освіти належать такі принципи: взаємодії видів мистецтва у поліхудожньому розвитку учнів; єдності художнього і технічного, емоційного та раціонального, свідомого та інтуїтивного у процесі опанування цінностей мистецтва; емоційності, духовно-енергетичної насиченості занять, спрямованих на досягнення учнями катарсису у процесі сприймання світових художніх шедеврів і власної художньо-творчої діяльності; діалогічної взаємодії педагога та учнів у процесі художньо-педагогічного спілкування (на основі діалогічних обертонів мистецтва); варіабельності змісту і художньо-педагогічних технологій; взаємозв'язку базового та варіативного компонентів мистецької освіти; естетизації освітнього середовища і активізації зв'язків навчального закладу із соціокультурним середовищем [58, с. 115 – 125].

З приводу постановки рук можна відмітити, що харківська школа мала індивідуальний підхід до індивідуальних особливостей учня (до яких належать, зокрема, довжина рук, м'якість та «м'ясистість» подушок пальців), який був повністю запозичений від Ауера. Лікоть правої руки був значно вище, ніж у представників тієї ж німецької чи французької шкіл, водночас з тим, пальці руки глибше охоплюють тростину смичка. Ліва рука теж глибше охоплює гриф скрипки, водночас з тим виносячи лікоть під нижню деку інструмента, домагаючись легшого виконання складних пасажів чи гри у високих позиціях.

Також успіх харківської школи зумовлювало те, що скрипалів-початківців привчали мінімізовувати рухи правої та лівої рук, відточуючи їх у численних етюдах та гамах, покращуючи їх координацію. Скрипаль займався з самого малого віку і якомога більше.

Але все-ж таки найбільший успіх харківської (та радянської школи) був у використанні особливого принципу організації домашніх занять, зокрема привчання себе до повного психологічного злиття з інструментом та повним усвідомленням того, що виконується, що допомагає опанувати усіма навичками гри на інструменті у найкоротші строки. Цей метод пізніше перейняв Нагасакі, у своїй відомій методиці навчання гри на скрипці.

Спираючись на традиції російського музичного виконавства, поєднуючи їх з досягненнями світового мистецтва, педагоги харківської школи розширили творчі і віртуозні можливості скрипки.

В основі педагогіки харківської школи знаходиться глибоке розуміння високого естетичного призначення музичного виконавства. Гра кращих представників цієї школи відрізняється продуманістю інтерпретації, благородством стилю, високою культурою звуку, технічною досконалістю.

Зокрема, можна зазначити, що художня значущість, емоційний розмах, звукова яскравість, віртуозна свобода гри на ній ні у кого не досягали такої висоти і справжнього злиття в єдиний комплекс великого мистецтва, як у представників радянської скрипкової школи.

2.4. Концерт №2 для скрипки з оркестром Д. Клебанова у виконавській версії А. Лещинського: досвід композиційного та виконавського аналізу

Дмитро Львович Клебанов (12 липня (25 липня) 1907, Харків — 6 червня 1987, Харків, УРСР) — український композитор. Заслужений діяч мистецтв УРСР (1967). З шести років навчався гри на скрипці. В 1926 році закінчив Харківський музично-драматичний інститут (клас С. Богатирьова). Працював як альтист у театрі опери та балету ім. Каїрова у Ленінграді. З 1934 р. викладає композицію у Харківській консерваторії (1970-й рік завідувач кафедри). Серед учнів Д. Клебанова такі видатні композитори Харкова, як В. Золотухін, В. Губаренко, В. Бібік, Б. Яровінський та ін. У 1945-1949 рр. – голова Харківської спілки композиторів УРСР. Після створення у 1945-му році Симфонії №1 «Памяті мучеників Бабиного яру» був знятий з цієї посади.

У творчий доробок композитора входять три опери, два балети, оперети, 9 симфоній. Концерти для скрипки (2), віолончелі, флейти, арфи. Сюїти для симфонічного та камерного оркестрів. Вокальні цикли, 6 струнних квартетів а також музика до кінофільмів.

Творчість Д. Клебанова досліджена у праці І. Золотовицької [25], в якому детальний розгляд певних творів нанизаний на історичний вектор огляду життя та творчості. Робота містить список основних творів Д. Л. Клебанова в хронологічному порядку. Біографічні відомості та список творів знаходимо в роботі Н. Л. Очеретовської [42]. Окремий період творчості композитора, а саме твори кінця 40–50-х рр., як певний тематичний цикл, стали предметом дослідження М. Р. Черкашиної [65].

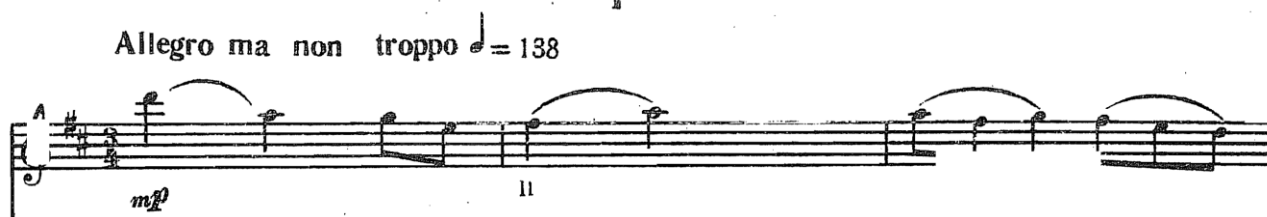
Щодо музичної мови композитора можна привести висловлювання Г. Савченко: «Д. Л. Клебанов мислить у межах класико-романтичної мовної системи, тяжіє до пізньоромантичної стилістики та пісенності, характерних для багатьох композиторів радянського періоду розвитку музичного мистецтва. Відповідно, він не відмовляється від теми з яскравою мелодією як носія індивідуалізованого образу, головної думки твору. Спирається на тональне мислення та розширено трактовану гармонію з ускладненою акордиком, проте з ясною опорою на тризвук і тяжінням до центра - тоніки. Використовує типи фактури, що склалися в тональній музиці. Тому в оркестровій тканині симфоній композитора наявні усі традиційні функції (лінії) – мелодія, контрапункт, підголосок, педаль, бас тощо.» [51].

Аналіз виконавської інтерпретації створено на основі запису А. Лещинського, яка була створена приблизно у 1951-1955 рр. за участі симфонічного оркестру Харківської філармонії під керівництвом І. Гусмана.

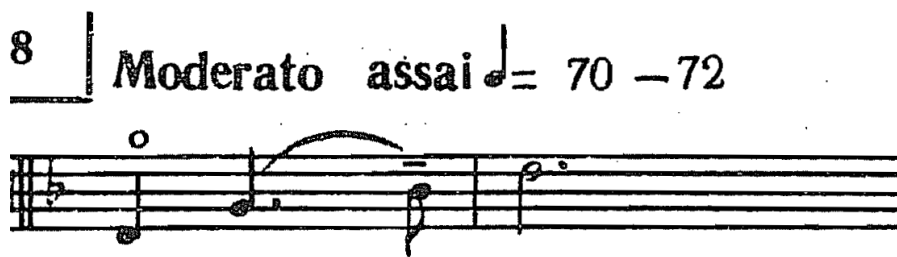
По складності виконання цей концерт можна поставити в один ряд з творами Чайковського та Глазунова у цьому жанрі. Однак Д. Клебанов, який був скрипалем, прописує сольний матеріал дуже «вдало» для зручного виконання, не поступаючись при цьому яскравості колориту та техніки. Примітно, що концерт написаний саме у D-dur, як і такі кращі зразки концертного репертуару кожного скрипаля, як концерти Чайковського, Бетховена та Брамса. Концерт являє собою усталений тричастинний цикл, по стилю написання близький до романтичного вираження, а саме сонатно-симфонічна форма у першій частині, складна три частинна у другій та рондо у

третьої частині. У концерті немає «нестандартної» музичної мови ХХ-го століття. Д. Клебанов широко використовує українську фольклорну спадщину. Другий концерт був написаний за 11 років після Першого, який був першим великим інструментальним твором композитора, та продемонстрував велику майстерність автора. Другий концерт продовжив тенденції, закладені у Перший: характеристична контрастність образів, фольклорний початок тем матеріалу, жанрово-танцювальний стиль викладення жвавих тем. Партитура концерту свідчить про значну майстерність композитора: рельєфна, віртуозна фактура солюючого інструменту, вдала інструментовка, де кожний оркестровий голос наділений виразною індивідуальністю.

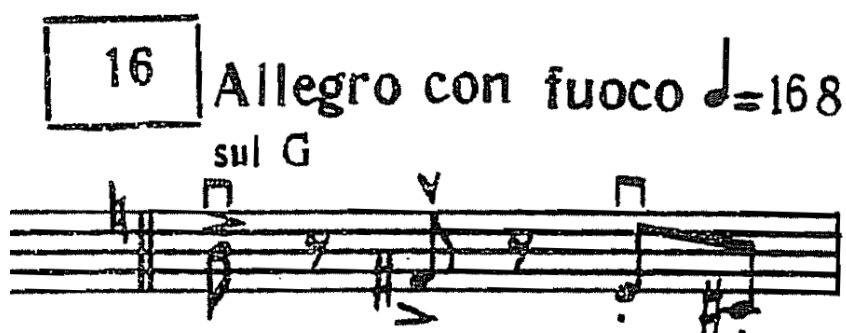
Музика **першої частини (Allegro ma non troppo)** позначається вільним мелодичним розвитком, природньою вокальним жанрам інтонаціям. Мелодія подається чвертями та вісімками legato, відразу занурюючи слухача до життєрадісної оповіді.



Тема проводиться декілька разів за допомогою секвенцій, з 3-ї цифри мелодія переходить до «баску», не втрачаючи характер оповідальності. Головна партія досягає кульмінації у 7-й цифрі на високій «ре» третьої октави, де з'являється побічна партія у однойменному мінорі (8-ма цифра), матеріал якої відтіняє життєрадісну головну партію. Написана вона у дорійському ладу та відрізняється тембральним різноманіттям: музика виконується на баску та струні «ре», зокрема композитор дає позначки «деташе» на легато (прийом «портато»), тобто відокремлювати ноти, але не втрачати розвитку фрази. Колористично композитор використовує модуляції, проводячи матеріал по тональностям першої та другої ступенів спорідненості, що не викликає відчуття «застою» у музиці.

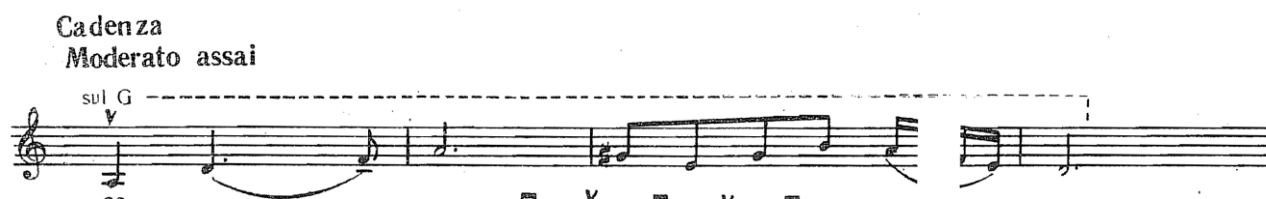


З 16-ї цифри починається розробка, яка вже ставить технічні складнощі до скрипаля. Партія скрипки «розцвічена» акордами, подвійними нотами, жвавими пасажами в усіх регістрах скрипки.



Відмічається потрібність у технічній вправності: епізоди скрипки та передача матеріалу оркестру інколи проходять через 2-3 такти та у різних нюансах, що вимагає швидких переносів смичка, швидкого «підхоплення» матеріалу. Також у розробці присутні штрихові виклики до скрипаля: поєднання штрихів **spiccato**, **detache**, **soutille** зі швидкими переходами до пасажів шістнадцятками, надаючи солісту можливість продемонструвати свою віртуозну вправність. Нюанс *ff* підкреслюється проведенням теми октавами у 22-й цифрі. У 23-й цифрі починається короткий танцювальний епізод у A-dur, готуючи слухача до контрасту 24-ї цифри, яка поєднує матеріал побічної партії з розробковим у стриманому темпі на регістрі баска, однак варійованими відкритими струнами та октавами. Далі настає кантиленний епізод 26-ї цифри **cantabile**, a-moll, поданою у дорійському та лідійському ладах. Оркестровий програш у 29-й цифрі готує до каденції, у якій проводяться всі головні теми першої частини. Однак теми проводяться і в басовому регістрі, також акордами, швидкими пасажами з поєднанням штрихів **spiccato**, **staccato**, подвійними нотами та флажолетами через відкриті струни, надаючи можливість солісту

продемонструвати технічну вправність та володіння тембрами інструмента.



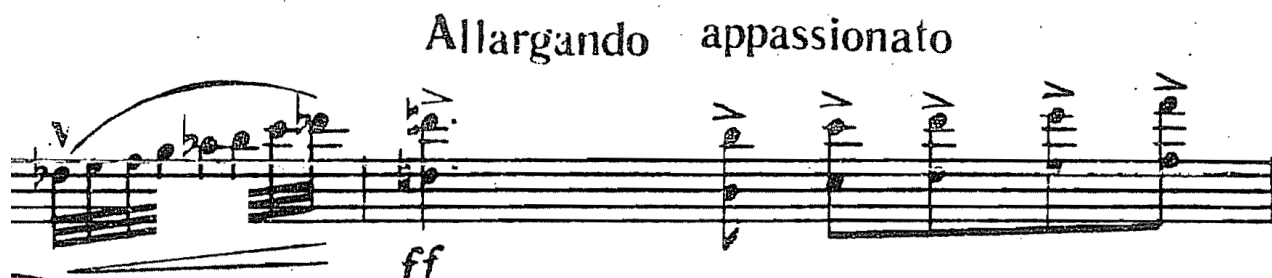
Кода знов повертається у D-dur (31-а цифра) репризою головної партії на нюансі *ff*, але вже у 34-й цифрі змінюючись, ускладнюючись складними для виконання терціями та октавами, виливаючись у бурхливий пасаж до «ре» третьої октави. Соліст повторює партію оркестру, **poco rit.** спускаючись секвенціями вісімками до «ре» у басовому регістрі, завершуючи першу частину концерту.

Друга частина **Andante cantabile** g-moll служить контрастом до жвавої першої частини. Матеріал стримано-зосереджений, що підкреслюється неквапливістю руху, плавними підходами до кульмінацій, постійними повторами ритмо-мелодійних ланок. Характер другої частини концерту мелодією нагадує лірико-епічну думу, що підкреслює тяжіння композитора до фольклорного джерела у своїй творчості.



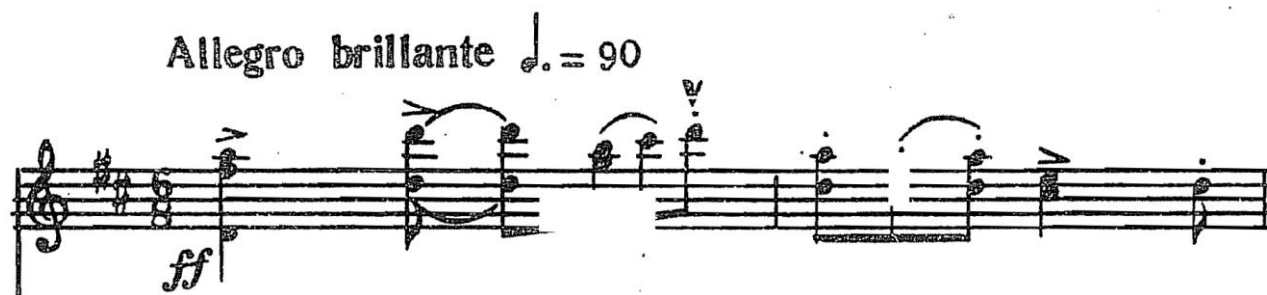
Частина починається с затакту, і все перше проведення теми (10 тактів) до самої 1-ї цифри використовується стримане нюансування. Однак скрипка звучить на тембрі баска та струни «ре», підкреслюючи загальну стриманість та оповідальність мелодії. Оркестр при цьому акомпанує помірковано, використовуючи акорди, подані чвертями та педаль на половинних нотах. Але вже у 2-й цифрі настає світлий епізод, виписаний ритмом «восьма – дві шістнадцятки» на нюансі *mf*, відтіняючи задумливу першу тему. У 3-й цифрі настає квазі каденція (7-й такт, *tempo rubato*) – скрипка раптово отримує можливість розвинути головну тему за допомогою пасажу від нижнього «сі-бемоль» до верхнього «до» третьої октави на фоні гармонічної педалі оркестру.

У 4-й цифрі ця думка затверджується: скрипка розливається бурхливими пасажами від струни «соль» до верхнього регістру. 5-та цифра повертає слухача до головної теми, дещо у варійованому ритмічному вигляді, додаються оспівування шістнадцятками, виконувані легато. У 7-й цифрі настає кульмінація частини – пронизливий епізод *Allargando appassionato*, на нюансі *ff*. Скрипка виконує тему октавами у другій та третій октавах.



Але епізод недовгий - всього 8-м тактів, який завершується модуляцією у Es-dur та появою грайливого епізоду початку частини, однак вже у 9-й цифрі музика повертається у g-moll, у помірну мелодію початку частини, секвенціями повертаючи скрипку до нижнього регістру та нюансу *p*, на якому і завершується частина.

Фінал **Allegro brillante D-dur**, насичений яскравими танцювальними образами, радісними переливами оркестрових барв та несподіваністю зіставлень матеріалу. Написаний він у формі рондо. Гармонія колоритна, до танцювального матеріалу влітаються елементи міського пісенного фольклору, до якого мав тяжіння композитор. Починається фінал помпезними тонічними акордами максимальної щільності на нюансі *ff*.



Матеріал подається відразу на трьох струнах акордами через дециму, октави комбінованим штрихом. Характер музики життєствердний,

змальовується колорит народного празника, вся частина йде переважно на нюансі *f*. Найкоротша частина концерту (6-ть хвилин).

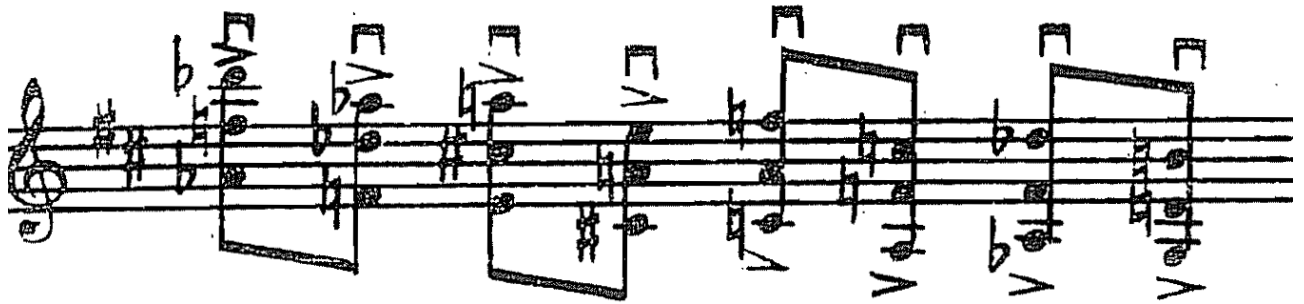
До 4-ї цифри музика розгортається у різний штриховий спосіб, для ефекту «бризок шампанського» використовується перевірений скрипковий прийом – летюче **staccato** та **sautille**. Оркестр не заважає солісту, акомпануючи чвертями, перехоплюючи ініціативу лише у відповідях солісту.

4-та цифра **tranquillo**, побічна тема у A-dur проводиться у світлому регістрі скрипки, не втрачаючи своєї танцювальності. Композитор поєднує терції з октавним підсиленням теми через відкриті струни шістнадцятками у 6-й цифрі, де соліст акомпанує оркестру. Композитор проводить головну тему у різних тональностях, але різними прийомами, такими як стакато та легато на різних смичках. Для більшої прозорості кантиленних епізодів використовуються штучні флажолети. Відзначається помірковане використання тембру баска, як не відповідного загальному життєрадісному настрою частини.



Комбінований штрих

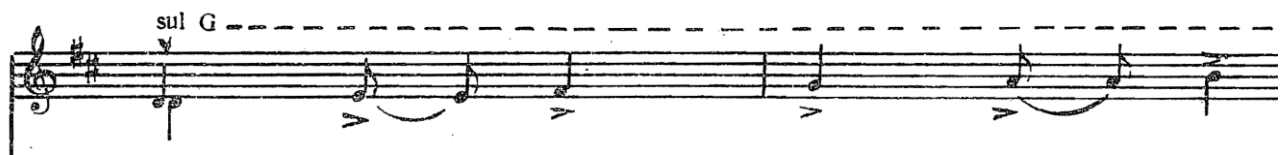
Таким чином бурхливий розвиток приводить слухача до розгорнутої **cadenza** у 14-й цифрі, де композитор розгортає тему альтерованими акордами, та пасажами, дозволяючи продемонструвати максимум технічних можливостей виконавця.



Фрагмент каденції.

Заключними акордами каденція виводить на повторення головної теми, котра ускладнюється паралельними квінтами та секстами.

У кодї використовується характерний стилістичний прийом Д. Клебанова – тематична «арка»: у теми фіналу вплітаються тематизм першої частини концерту. Завершується концерт акцентованими чвертями, починаючи з баску і до тонічного акорду на *ff*.



Кінець концерту

Аналізуючи виконання цього концерту А. Лещинським можна зазначити, що скрипаль подовжує традиції, закладені у західно-європейській скрипковій школі К. Флеша, у якого навчався скрипаль. Мова йдеться про бездоганну «непомітну» технічну вправність правої руки, котра особливо відмічається у тембровій різноманітності гри: звук пластичний, опора на принцип «перетікання» звуку один в інший, легато монолітне, водночас з тим деташе артикулюване, але не надмірно. Маємо зауважити про майже відсутній колористичний прийом портаменто та не використання агогічних прийомів чи змін ритму, позначеного в тексті, котрими відзначається гра ряду видатних представників радянської школи скрипалів. Така манера гри робить виконання «випуклим» та переконливим.

Однак, разом з тим А. Лещинський допускає відходження від авторського тексту у напрямку ускладнення технічних епізодів подвійними нотами (терціями та октавами) задля більшої насиченості фактури, дозволяючи

розкрити матеріал з віртуозної сторони. Постійний емпіричний пошук кращого варіанту аплікатури чи прийому було його і педагогічним кредо. У кантиленних епізодах навпаки – стримане та детальне інтонування мелодії, а також буквальне виконання нюансових та тембральних позначок автора, якими скрипаль неухильно керується і чим досягається монолітність сприйняття циклу.

Вібрато помірне, більша перевага надається мілкому пальцовому різновиду. У лівій руці у техніці А. Лецинського широке застосування має прийом так званої «позапозиційної» гри, коли ліва рука не «закріплюється» в одній позиції та отримує широкі можливості для виконання технічних та кантиленних епізодів без чутних переходів через позиції. Ці ж принципи використовувались і у педагогічній практиці скрипаля, про яку було згадано вище.

Беручи до уваги вищесказане, можна дійти висновку, що А. Лецинський являє собою представника скрипкової школи К. Флеша, та продовжував його виконавські та педагогічні традиції, водночас являючись яскравою творчою особистістю як представник радянського виконавства. Разом з іншими вищезгаданими педагогами та виконавцями він виховував вже представників харківської гілки радянських скрипалів, хоча і не залишив так званої «рукотворної школи», як його вчитель К. Флеш чи Л. Ауер.

2.5. «Юнацький» концерт для скрипки з оркестром D-dur В. Борисова у виконавській версії І. Шаповалова: досвід композиційного та виконавського аналізу

В умовах сьогодення спостерігається процес глибокого вивчення української культури, адже збереження, розквіт та унікальність музичних традицій залежить від «школи» як виду культурної традиції [22]. Узагальнення творчого доробку значимих постатей української музичної культури дозволяє глибоко осягнути феномен творчої особистості та оцінити їх внесок у визначення шляху розвитку професійної музики в Україні ХХ століття і

визначає актуальність теми наукової розвідки. В історії вітчизняної музичної культури ХХ століття й дотепер залишаються імена митців-харків'ян, творчість яких досліджена не в повній мірі. Зокрема, йдеться про спадщину одного із засновників харківської композиторської школи Валентина Тихоновича Борисова (1901 – 1988), а саме – скрипкових творів композитора, які становлять інтерес у науковому та виконавському вимірах. Інший аспект актуальності теми статті складає дослідження виконавських традицій харківської скрипкової школи. Правомірним вбачається розгляд виконавського стилю її представників на сучасному етапі.

Композиторська творчість В. Борисова висвітлена у ряді наукових досліджень. Йдеться про публікації оглядового характеру (Н. Тишко [60]), дослідження народно-пісенних засад композиторського стилю митця (П. Калашник [27]). Значні творчі досягнення композитора у пізній період (1970–1980-ті роки) стали предметом ряду публіцистичних схвальних відгуків та рецензій мистецтвознавців (газети «Вечірній Харків», тощо), М. Бевз виконано наукове дослідження щодо визначення жанрово-стильової специфіки фортепіанної творчості В. Борисова (2009) та аналізу публіцистичної спадщини композитора [12]. У монографії висвітлюється фортепіанна спадщина композитора у розрізі різноманіття жанрової палітри, що розширювали горизонти творчого пошуку композитора, бо саме у фортепіанних творах відслідковуються найтонші зміни стилю. Також приділена увага публіцистичній діяльності композитора, а саме численні статті у газети, відгуки на концерти та огляд нових творів, презентованих у Харкові.

Проте скрипкова творчість В. Борисова як самоцінний пласт спадщини митця, до кінця залишається не дослідженою і знайома слухачам лише фрагментарно.

Валентин Тихонович Борисов (1901 – 1988 рр.) – український композитора, професор, музично-громадський діяч і педагог, заслужений діяч мистецтв УРСР.

В. Борисов у 1927 році закінчив Харківський музично-драматичний інститут по класу композиції під керівництвом С. Богатирьова, працював музичним редактором Українського та Харківського обласного радіо, відповідальним секретарем обласної організації Спілки композиторів України. Композиторська творчість В. Борисова увиразнює тогочасні художні погляди митця. Не можна не погодитися з М. Бевз, яка іменує Валентина Тихоновича «сином ХХ століття» [11]. «Народжений у 1901 році, він розділив зі своїм народом буремні часи революцій, війн, розбудови соціалістичного суспільства, часи поразок та перемог. Його творчий спадок є у певному сенсі «літописом часу» – в ньому знайшли відбиток численні художні тенденції вкрай різнобарвної, суперечливої і водночас плідної епохи». Початок професійної діяльності митця (1920 – 1930-ті роки) співпав у часовому просторі з етапом кристалізації нових підходів до визначення місця музичного мистецтва, культури взагалі у житті суспільства [12, с.7].

З масиву композиторської спадщини В.Борисова можна виокремити три симфонії (№3 - для струнного оркестру), оркестрові сюїти, скрипковий («Юнацький») концерт, два концерти для фортепіано з оркестром, «Чотири українські пісні», кантата «Народне свято», ораторія «Весілля» для хору з оркестром, три квартети, а також ряд хорових мініатюр та камерно-вокальних творів, а також для творів для дітей. Серед камерно-інструментальних творів вкажемо на три струнних квартети (1926, 1928, 1965). Перший струнний квартет був написаний ще під час навчання у Харківському музично-драматичному інституті та є фактично студентським опусом композитора, але рівень його був таким, що викликав неабиякий резонанс у пресі. Про перший квартет В. Борисова залишився такий відгук: «...він звучить досить свіжо, темпераментно й динамічно, в його мелодичних і гармонічних обігах – проблиски українського народного стилю» [12, с. 15]. Таким чином, вже у перших творах молодого композитора проявилися самобутні особливості його музичної мови, що стануть у майбутньому увиразненням його стилю. Йдеться про використання народної пісні як глибинного першоджерела професійної

творчості, осягнення ролі ритму як рушія музичної енергії, тяжіння до зображальності у створенні музичних образів, насиченість оркестрової фактури, струнка логічність форми. Таким чином, композитор продовжував традиції вітчизняного ліро-епічного симфонізму, підкреслюючи ладову самобутність української народно-пісенної основи з залученням новітніх тогочасних досягнень композиторської техніки [27].

У 1920-х рр. у стилі В. Борисова прослідковувалися риси популярного в ті часи на Україні скрябінізму. Пізніше працював у поміркованому стилі, який можна віднести до так званого соцреалізму, однак наприкінці 1960-х років, після відвідин фестивалю «Варшавська осінь», почав уживати елементи більш сучасних на той час композиторських технік, зокрема, розширеної тональності, додекафонії і кластерної гармонії. У пресі 1970 – 1980-х років творчість Валентина Борисова висвітлюється у шанобливо-захопленому тоні з двох позицій: по-перше, притаманне творчій манері митця прагнення до вагомості, змістовності доробку; по-друге, сміливе використання нових прийомів, звукових барв і форм.

Початок 1980-их років характеризується творчим злетом, що відзначився створенням ряду яскравих композицій, які стали вершиною творчості В. Борисова. У цей період митець значну увагу приділив створенню музики для юних виконавців та слухачів. Для них адресований **«Юнацький» концерт для скрипки з оркестром D-dur (1980)**, що відзначається життєрадісним образним строем, яскравим тематизмом, «грамотно розрахованою» віртуозністю. Технічні складнощі твору обумовлені потребою у музично-технічному розвитку молодих скрипалів, які ще не досягли в своєму творчому шляху вищих музично-технічних висот, і пов'язані з вдосконаленням професійних навичок. Також у свою чергу він вимагає розвинутої музикальності та почуття ритму і разом з тим достатньо виражені технічні дані скрипаля, бо у концерті використані яскравий з інтонаційної точки зору тематизм та різне поєднання комбінованих та ударних скрипкових штрихів. Концерт невеликий по тривалості (близько 15-ти хвилин).

Музика концерту сповнена контрастних образів: запалу, пустощів, що іскряться енергією, сумнівів, душевних мук, світлої мудрості, це - феєрверк фантазії, майстерності, справжнє диво творчого духу. Також прослідковується опора на народно-пісенний тематизм українського народу. Концерт має тричастинний цикл.

Форма концерту взагалі нагадує класичну для цього жанру – має ознаки сонатної форми, тричастинної та рондо. Однак треба нагадати, що концерти ХХ-го століття по формі можуть бути лише на перший погляд схожі – у зрілих композиторів складається індивідуальний підхід по архетипу форми, привносячи деякі незначні, на перший погляд, елементи, що не дають стовідсотково віднести твір до якихось класичних рамок, як це було, наприклад, у ХІХ-му столітті.

Однак можна зазначити, що концерт має ознаки жанру музичного неокласицизму. Матеріал подано стисло, тривалість виконання концерту - близько 15-ти хвилин.

Зокрема, **перша частина (Allegro moderato)** концерту відкривається моторним вступом оркестру та закличними квартовими інтервалами скрипки, поданих четвертними тривалостями.



Головна тема першої частини.

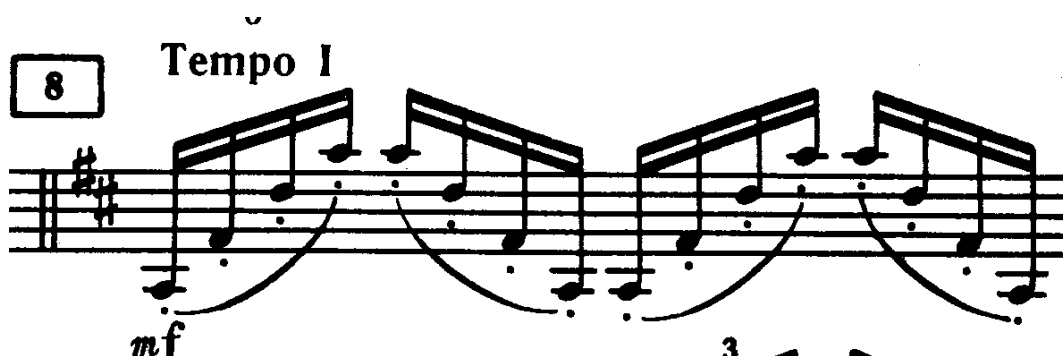
Образний стрій є доволі життєрадісним. Чверті акцентовані, починаючи з 2-го по 9-й такт сольної партії, вимагаючи від соліста розмашистих рухів правої руки і відразу привертають слухову увагу. Нюанс виконання – форте та продовжується 20-ть тактів до цифри 1, готуючи оркестр до передачі матеріалу треллю на двох цілих нотах «ля». Загалом, жваві епізоди перекликаються з кантиленними: кожний такий епізод (наприклад, зі вступу до *Andante sostenuto* у другій цифрі) починається з повернення головної теми, але в новій

тональності, вона варіюється мордентами, використанням ударних штрихів, таких як спікато та рикошет у солюючого інструмента.



Andante sostenuto.

Загалом кантиленні епізоди невеликі (зазначений вище епізод *Andante sostenuto* має тривалість всього 17-ть тактів до повернення *Allegro*), вони використовуються для «перемикання» уваги слухача (для цього матеріал має нюансову позначку *p*), не втомлюючи його надмірною жвавістю матеріалу, та водночас готуючи підстави до подання матеріалу головної теми у варійованому вигляді. Епізод *Allegro* має 39-ть тактів (включаючи в себе цифри 3 та 4), і вся 5-та цифра у розмірі 19-ти тактів являє собою довгоочікуваний оркестровий епізод споглядального характеру. Починаючи з *Andante sostenuto* і до повернення головної теми концерту у 6-ї цифрі матеріал написаний у тональності мінорної субдомінанти, а саме *a-moll*. У 6-й цифрі тема знову звучить у початковій тональності *D-dur*, цілком повторюючи початок концерту. 7-ма цифра відзначається модуляцією в тональність мінорної субдомінанти (*a-moll*) та має протяжність у 25-ть тактів, де скрипка проводить у своїй партії альтеровані пасажі штрихом «летючого» спікато до самої 8-ї цифри (повернення до головної тональності), де партія скрипки має акомпануючу роль, використовуючи прийом баріолажу, в оркестрі у цей час проводиться головна тема.



Закінчується частина взлетом головного мотиву частини через усі струни до трелі у верхньому регістрі.



Музика другої частини (*Adagio*), має ознаки репризної тричастинної форми.



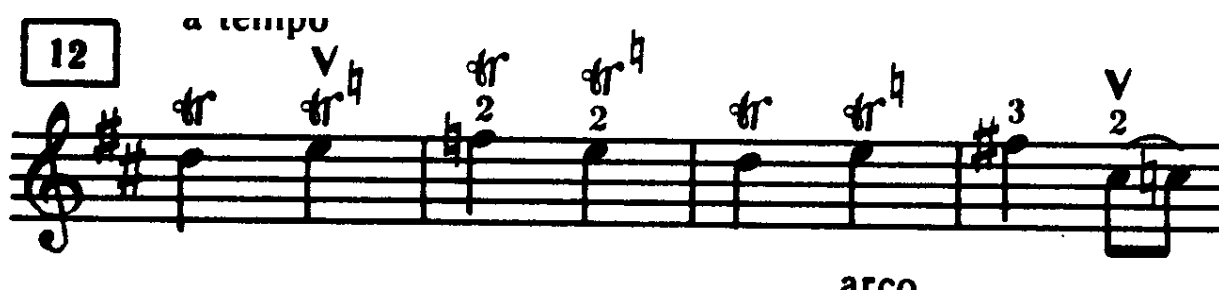
Відкривається таємничим вступом оркестру, на фоні якого (з 5-го такту) вступає тема в партії солюючої скрипки. Зазначаємо вдалий прийом інструментування – тембр фаготу поєднаний зі скрипкою до середини 9-ї цифри, де тему підхоплює альтовий гобой (англійський ріжок) струнна група у цей час використовується як гармонічна педаль з флажолетами та цілими тривалостями, іноді тема проводиться у групі віолончелей. Написана частина знову у тональності мінорної субдомінанти (*a-moll*). Тематичний розвиток 9-ї та 10-ї цифри віддається у всім скрипковим регістрах у нюансі *p*, досягаючи кульмінації у самій репризі першої теми (11-та цифра), котрою і закінчується частина, яка не має нічого спільного з моторністю та запалом першої частини.

Третя частина (*Allegro ma non tanto*) attacca. Тематизм фіналу заснований на інтонаціях народного танцю у так званому «гуцульському» ладі (а саме підвищена IV та VI ступені), у розмірі 2/4, написаний у тональності першої частини (*D-dur*).

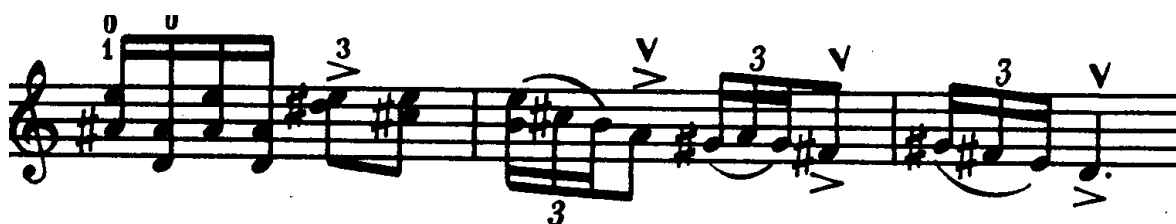


Головна тема фіналу.

Композитор вдало зобразив народне гуляння, передаючи інтонації партії скрипки соло в партію оркестру та розвиваючи її у варійованому вигляді, додаючи у партію скрипки все нових складнощів у вигляді подвійних нот, нових гармоній тощо. У 12-й цифрі (23-й такт від вступу) тема проводиться у оркестрі, скрипка в цей час виконує примхливі трелі чвертями.

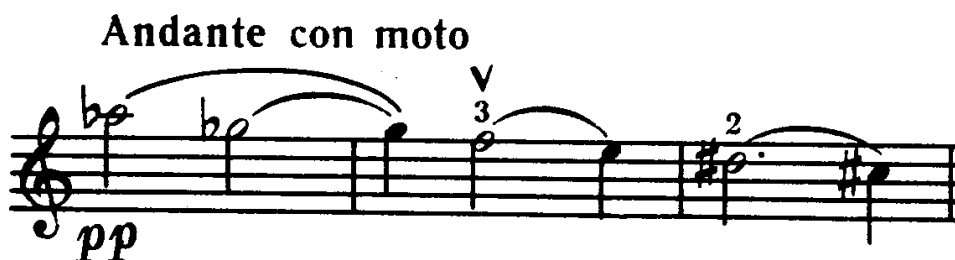


У 13-й цифрі з'являється «чистий» ключ, однак палітра тональностей різноманітна – від c-moll до C-dur через ряд відхилень.



Ускладнення матеріалу сколюючої скрипки подвійними нотами.

У середньому розділі звучить кантиленний епізод (15-16 цифри)– скрипка імпровізує на матеріалі основної теми частини, що проходять у пасажах у верхньому регістрі на фоні остинатних акордів оркестру. Композитор дає позначку *rubato*, що дає можливість вільно використовувати агогічні прийоми виконання. Імпровізаційний розділ завершується у *Andante con moto* 15-ї цифри, що проводиться у нюансі *p*. В оркестрі у цей час з'являється арфа та флейти, допомагаючи солісту розкрити усі альтераційні краски використаного ладу.



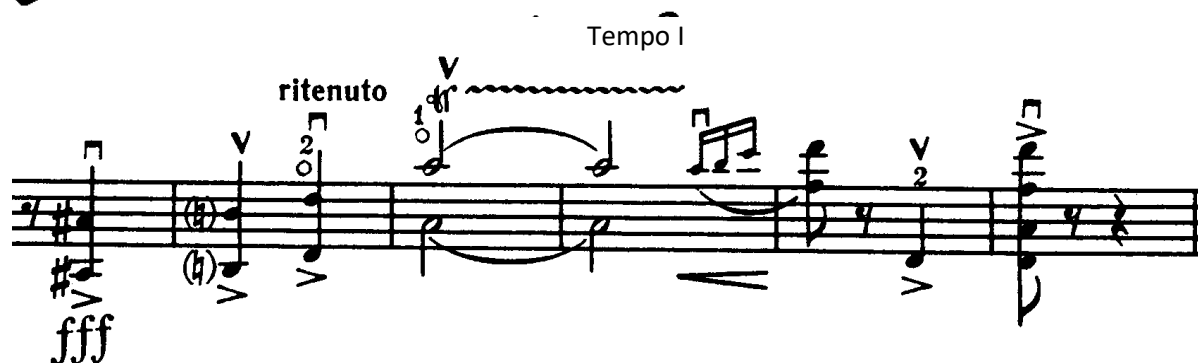
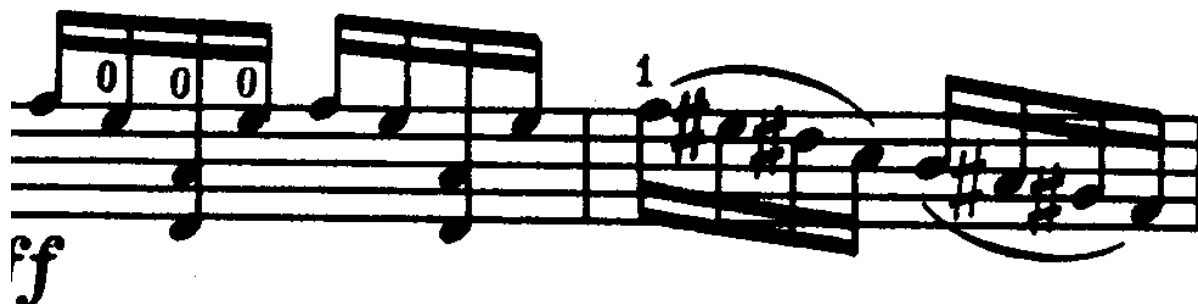
Після цього несподівано з'являється у (16-й цифрі) скорочена реприза у головній тональності (D-dur), «розцвічена» відкритими струнами (що додає гучності) та навіть подвійними флажолетами.

Tempo I (Allegro ma non tanto)

Після неї починається безпосередньо *Cadenza, a piacere*, яка виписана на протязі 45-ти тактів, де скрипка соло «розливається» бурхливими пасажами арпеджію, акордами та подвійними нотами з використанням флажолетів, та пропонує виконавцю виявити свою інтонаційну та штрихову майстерність, бо має безліч альтерованих пасажів, часто «пересипаних» стрибковими та ударними штрихами.

Cadenza, a piacere

Каденція продовжується до 18-ї цифри, де, вже в останній раз, повертається головна тема шістнадцятками пасажами на нюансі *ff*, *marcatissimo*, тобто максимально гучно та відривчасто, сам композитор надав виконавцю рекомендацію «разухабисто». Оркестр доповнюється тамбурином, утримуючи ритм народного гуляння. Після 16-ти тактів композитор надає нюанс *fff*, виписуючи солісту октави та трелі до самого останнього акорду, чим і завершує концерт.

marcatissimo

Кінець концерту.

Вперше для слухачів, за життя автора, концерт прозвучав у виконанні блискучого скрипаля Ігоря Шаповалова, концертмейстера симфонічного оркестру Харківської обласної філармонії, народного артиста України, доцента кафедри оркестрових струнних інструментів Харківського Національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, випускника Харківської консерваторії (1964-1969 клас І. В. Заславського) у Києві на зібранні Спілки композиторів УРСР. Концерт було записано у фонд українського радіо у 1981 році. Партитуру видано за редакцією Ігоря Шаповалова у 1985 році.

Зупинимось більш детально на розгляді виконавської інтерпретації аналізованого «Юнацького» концерту В.Борисова Ю. Шаповаловим – представником харківської скрипкової школи другої половини ХХ – ХХІ ст.

І. Шаповалов навчався в класі І. Заславського (а той, у свою чергу – у представника петербурзької скрипкової школи І. Добржинця), то можна сказати, що він продовжує типові засади школи Ауера, який власне і сповідував принцип індивідуальної пристосованості інструмента до виконавця, на відміну від застарілих засад європейських шкіл, що дозволило зайняти домінуючу позицію у радянській методиці. Технологія пристосовується до музичних завдань, а звук видобувається нібито «зсередини» інструмента, спочатку

з'являючись в уяві музиканта. Постановку музикантів радянської школи вчитель згадуваного вище А. Лещинського К. Флеш називав «найважливішим завойуванням», а саме: піднятий високо лікоть правої руки, пальці глибоко тримають тростину смичка, перевага у звуковидобуванні надається вказівному пальцю, який згодом застосував у своїй грі і сам.

В основу здійсненого аналізу взято аудіозапис з фонду українського радіо, зроблений у 1981 році.

Партію першої частини скрипаль проводить у темпі, вказаному у партитурі – і це є відмінна риса виконавського стилю І. Шаповалова, зокрема точне дотримання усіх темпових, штрихових та музичних побажань композитора. Така атрибуційна інтерпретація максимально зближує особистість композитора та виконавця. З цього випливає відсутність надмірної агогіки, яка привела би до відчуття несмаку. Можна почути енергійне вібрато у лівій руці та розмашисті акценти у правій руці, що відразу надає слухачу відчуття енергійності музики. У кантиленних епізодах навпаки – вібрато стає більш крупним, звуки перетікають один в другий. Для І. Шаповалова є типовим використання «портаменто» а також широке використання внепозиційної гри задля вистроювання безперервної музичної лінії. Права рука діє більш економно, використовуючи пальцеві рухи задля поєднання струн. Поєднання цих прийомів викликає відчуття дихання матеріалу, музика не стоїть на місці. Також можна виділити здатність І. Шаповалова передавати фразу до оркестру, показуючи майстерне володіння «натягування» та «відпускання» звуку, що повертає нас до трактуванню терміну «концерт» як «змагання».

По виконанню третьої частини можна помітити майстерне володіння скрипалем технікою скрипкових штрихів, зокрема спікато, піцкато, рикошет, які в музиці прописані у поєднанні з пасажами або послідовністю подвійних нот, повністю виконуючи композиторський замисел.

Шаповалов тримається на сцені як типовий представник радянської школи – вільна, без натяків на напругу постановка, стримані рухи правої та лівої руки. Слухач не відволікається на фігуру виконавця. Тон скрипки

природний. Еластичні та дрібні рухи кистями поєднуються з розмашистими бросками від ліктя, що дає враження монолітності рухів і, водночас з ним – пластичністю.

У скрипковому концерті простежується творчий почерк композитора – це раціоналізм мислення, інтелектуалізм, тяжіння до філософських узагальнень разом з оптимізмом і життєлюбством, оспівуванням буття як вищого блага.

Таким чином вивчення скрипкового доробку митця дозволило не тільки осмислити особливості пізнього стилю композитора, але і визначити його якісно новий рівень мистецького розвитку. Наукова розвідка доводить необхідність повернення у виконавсько-педагогічну практику, в сучасне мистецьке життя високохудожніх творів В. Т. Борисова, нагадати про нього сучасникам двадцять першого століття.

І. Шаповалов продовжує виконавські традиції, закладені І. Заславським, а до нього – І. Добржинцем, що проявляється у приховуванні віртуозних елементів у художніх задачах, не помічається внутрішня «кухня». Вивчаючи редакцію партії скрипки Шаповаловим, можна помітити, що аплікатура економна, вона не захаращує цілком нотний текст, та послуговує цілі виявити усі темброві, ритмічні та інші музичні засоби виразності, які заложив автор у власному творі, не змінюючи при цьому власне тексту, у протигагу деяким західнім школам, де цілком дозволяється заміна деяких технічних складнощів на більш спрощені варіанти, навіть в збиток авторській задумці. До речі, цю думку цілком розділяв вчитель І. Добрижинця – Л. Ауер, котрий міг вносити в авторський текст багато правок, наперевагу методу знаходження більш вигідних аплікатурних умов для гри. Тому вже на прикладі скрипкових нащадків Ауера можна помітити різність підходів до вивчення музичного тексту, що наводить на припущення о створенні вже самостійної гілки школи, яка формувалася в Харкові, разом з вищезгаданим А. Лещинським – нащадком К. Флеша.

Висновки до Розділу 2

Скрипкова школа – це об'єднання музикантів, що мають систематизований виконавський та педагогічний досвід, узагальнені в спільних поглядах на виконавство та педагогіку, яке має центр або відрізняється поліцентричністю, мають фундатора (одного чи декілька) які можуть бути нащадками інших шкіл та поглядів, як правило, об'єднані географічно у рамках учбового закладу. Школа завжди має вплив певного регіонального аспекту на свою еволюцію.

Дослідження феномену «мистецької школи» доводить багатогранність терміну: школа як педагогічна діяльність великого музиканта; як методична система конкретного педагога» як збірник вправ або етюдів, присвячений вихованню якихось певних видів скрипкової техніки; як набутий досвід. Крім того, існує розуміння «мистецької школи» як явища у регіональному або національному масштабі (російська скрипкова школа, харківська скрипкова школа тощо).

Художньо-педагогічними принципами харківської скрипкової школи є: 1) розвиток техніки скрипаля підпорядковувався вимогам художнього стилю виконання (техніка завжди на другому плані аніж естетичне її призначення); 2) індивідуальний підхід до індивідуальних особливостей учня; 3) єдність художнього і технічного, емоційного та раціонального, свідомого та інтуїтивного у процесі опанування інструментального виконавства; 4) емоційність та насиченість занять; 5) творчий підхід до інтерпретації музичних творів; 6) опора на здобутки європейських та російських методик виконавства.

Вивчення виконавських стилів представників харківської скрипкової школи А. Лещинським та І. Шаповаловим на матеріалі скрипкових концертів Д. Клебанова та В. Борисова наводить на думку, що харківська школа – сплав традицій шкіл петербурзької (гілка Л. Ауера, нащадком якої є І. Шаповалов) та К. Флеша (подовжувачем традицій якого є визнаний корифей скрипкового мистецтва Харкова А. Лещинський), які мають такі спільні та відмінні риси:

- 1) Техніка гри на високому рівні в обох представників, але використовують різні типи постановки (висота ліктя, положення великих пальців на грифі та смичку, відношення до допоміжних засобів типу «міст»);
- 2) Інтерпретація Шаповалова атрибуційна, не допускаючи відхилень від тексту автора, на відміну від Лещинського, що міг зробити зміни до тексту задля кращого технічного забарвлення матеріалу;
- 3) З попереднього пункту випливає відношення до звуку – розрахована точність Шаповалова та помірна гра тембрами у «стандартизованому» стилі на відміну від яскравого індивідуального тембру Лещинського;
- 4) Педагогічні принципи Шаповалова базуються на радянській методиці Ауера, Лещинського – на методиці Флеша;
- 5) Загальна «універсальність» виконавства Шаповалова як для сольної, так і для оркестрової гри, на відміну від індивідуальності Лещинського, яка могла певним чином проявити себе лише в сольному вимірі виконання.

ВИСНОВКИ

Витоки розвитку музичної культури Харкова пов'язані з періодом функціонування Колегіуму (1726), де в демократичній атмосфері викладалися основи музичного, образотворчого мистецтва, живопису, архітектури. Важливим фактором подальшого становлення музичної культури міста стало відкриття першого в Україні університету, що підвищило статус Харкова як міста з високим інтелектуальним, культурним, духовним потенціалом населення. Розвиток інфраструктури музичної сфери у дореволюційному Харкові пов'язаний насамперед з ім'ям І. Слатіна, зусиллями якого у 1871-му році засновано Харківське відділення Імператорського Російського музичного товариства та відкрито музичні класи, у 1883-му створено музичне училище, у 1917-му – консерваторію [72]. Головною ознакою музичної культури міста є поєднання національних традицій із впливом російської та європейської культур.

Розмаїття публічних концертів Харкова на початку ХІХ століття та формування освіченої слухацької аудиторії обумовлені спрямуванням діяльності музичних класів Харківського університету на укорінення європейських тенденцій у сфері світського виховання і нових форм художнього життя. Відкритість студентських вечорів, де поряд зі студентами виступали їх вчителі музики, професори інших факультетів закладу, провідні музиканти міста та заїжджі гастролери, сприяла позиціонуванню вишу як невід'ємного компонента духовного життя харківського суспільства. Традиція проведення камерних вечорів, витоки якої сягали «шляхетних зібрань» заможних харків'ян наприкінці ХVІІІ століття, також отримала свого розвитку в місті. Крім студентів і викладачів, у них брав участь видатний любитель музичного мистецтва - князь М. Голіцин. Активну просвітницьку діяльність здійснювало харківське відділення російського музичного товариства. Як постійний диригент, І. Слатін завжди ретельно формував програми, організовував цикли концертів, знайомлячи широку публіку із класичною спадщиною і творчістю сучасних композиторів.

Головними віхою в розвитку професійної музичної освіти у Харкові є утворення в місті відділення Імператорського Російського музичного товариства, що дало активний поштовх створенню інфраструктури музичного виховання. Значимі етапи становлення музичного професіоналізму пов'язані із відкриттям Харківського відділення Імператорського Російського музичного товариства, музичного училища та створення консерваторії. Основи професійної музичної освіти в Харкові закладали Г. Гек – випускник Магдебурзької музичної школи, С. Глазер, Ф. Губичка, Ф. Кучера, Ф. Сміт, І. Шоллар - вихованці Празької консерваторії, К. Бринкбок - випускник Амстердамської. Одним із тих, хто стояв біля витоків фортепіанної школи Харкова, був учень К. Таузіга та С. Монюшки - А. Шульц-Евлер. Серед засновників харківської вокальної школи - Ф. Бугамеллі, що навчався вокалу під керівництвом У. Мазетті, фортепіано - у Ф. Бузоні, композиції - у П. Масканьї, та С. Мотте - вихованка П. Віардо-Гарсія.

У сучасних наукових дослідженнях мистецька школа постає як необхідна умова безперервності художнього простору виконавського мистецтва, діяльності, що спрямована на його створення. Погляд на школу як на своєрідний регулятор виконавства та його осмислення суспільною свідомістю дозволяє характеризувати її як культурну традицію. Дослідження феномену «мистецької школи» виявляє багатогранність терміну: школа як педагогічна діяльність великого музиканта; як методична система конкретного педагога; як збірник вправ або етюдів, присвячений вихованню якихось певних видів скрипкової техніки; як набутий досвід. Крім цього, існує розуміння мистецької школи як явища у регіональному або національному масштабі (російська скрипкова школа, харківська скрипкова школа тощо).

У системі музичної освіти скрипкова школа як одна з музично - виконавських шкіл є художньою цілісністю, у якій узагальнені естетичні погляди на скрипкове мистецтво, а також риси виконавського, педагогічного та наукових стилів. Скрипкова школа – це об'єднання музикантів, що мають систематизований виконавський та педагогічний досвід, узагальнені в спільних

поглядах на виконавство та педагогіку, яке має центр або відрізняється поліцентричністю, мають фундатора (одного чи декілька) які можуть бути нащадками інших шкіл та поглядів, як правило, об'єднані географічно у рамках учбового закладу. Школа завжди має вплив певного регіонального аспекту на свою еволюцію.

Дослідження генези харківської скрипкової школи виявило визначальний вплив традиції школи Л. Ауера на формування засад скрипкового виконавства в навчальних музичних закладах Харкова. Іншим важливим фактором стала діяльність представників європейських традицій: учня Н. Паганіні, віртуоза А. Контського та його учня К. Горського.

Не менш важливою виявилася постать К. Флеша, який у єдиному своєму учні харківського напрямку – А. Лещинському зробив вагомий внесок у розвиток харківської школи завдяки яскравому виконавському та педагогічному таланті свого учня.

Основними художньо-педагогічними принципами харківської скрипкової школи, що сформувалися «на перехресті» вітчизняної, російської та європейської традиції, є Художньо-педагогічними принципами харківської скрипкової школи є: 1) розвиток техніки скрипаля підпорядковувався вимогам художнього стилю виконання (техніка завжди на другому плані аніж естетичне її призначення); 2) індивідуальний підхід до індивідуальних особливостей учня; 3) єдність художнього і технічного, емоційного та раціонального, свідомого та інтуїтивного у процесі опанування інструментального виконавства; 4) емоційність та насиченість занять; 5) творчий підхід до інтерпретації музичних творів; 6) опора на здобутки європейських та російських методик виконавства. Вивчення виконавських стилів представників харківської скрипкової школи А. Лещинським та І. Шаповаловим на матеріалі скрипкових концертів Д. Клебанова та В. Борисова наводить на думку, що харківська школа – сплав традицій шкіл петербурзької (гілка Л. Ауера, нащадком якої є І. Шаповалов) та К. Флеша (подовжувачем традицій якого є визнаний корифей скрипкового мистецтва Харкова А. Лещинський), які мають такі спільні та відмінні риси:

- 1) Техніка гри на високому рівні в обох представників, але використовують різні типи постановки (висота ліктя, положення великих пальців на грифі та смичку, відношення до допоміжних засобів типу «міст»);
- 2) Інтерпретація Шаповалова атрибуційна, не допускаючи відхилень від тексту автора, на відміну від Лещинського, що міг зробити зміни до тексту задля кращого технічного забарвлення матеріалу;
- 3) З попереднього пункту випливає відношення до звуку – розрахована точність Шаповалова та помірна гра тембрами у «стандартизованому» стилі на відміну від яскравого індивідуального тембру Лещинського.
- 4) Педагогічні принципи Шаповалова базуються на радянській методиці Ауера, Лещинського – на методиці Флеша;
- 5) Загальна «універсальність» виконавства Шаповалова як для сольної, так і для оркестрової гри, на відміну від індивідуальності Лещинського, яка могла певним чином проявити себе лише в сольному вимірі виконання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрейко О. Виконавська культура скрипаля: теорія та методика формування. Львів: Галицька видавнича спілка, 2013. 298 с.
2. Андриевский И. Скрипичная школа Леопольда Ауэра и Константин Горский – история и современность // Костянтин Горський (1859 – 1924): матеріали Міжнародної науково-творчої конференції «Пам'яті Костянтина Горського»: (До 150-річчя від дня народження) Харків, 2009 / Генеральне консульство Республіки Польща в Харкові, Польський Дім у Харкові. Харків : Майдан, 2009. С. 45 – 54.
3. Антонец Е. Константин Горский и братья Контские // Костянтин Горський (1859 – 1924): матеріали Міжнародної науково-творчої конференції «Пам'яті Костянтина Горського»: (До 150-річчя від дня народження), м. Харків, 2009 / Генеральне консульство Республіки Польща в Харкові, Польський Дім у Харкові. Харків : Майдан, 2009. С. 35 – 44.
4. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке: интерпретация произведений скрипичной классики. М.: Музыка, 1965. 272 с.
5. Ауэр Леопольд Семенович. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 1. М., 1973. 45 с.
6. Ауэр Л. С. Моя долгая жизнь в музыке. СПб. : Композитор, 2002. 200 с.
7. Багалея Д., Миллер Д. И. История города Харькова за 250 лет его существования (с 1655 по 1905-й год). Историческая монография: в 2-х тт. Т. 2: XIX - начало XX вв. Харьков, 1993. 973 с.
8. Бантиш- Каменський История Малой России: 2 ч. — М.: тип. С. Селивановскаго, 1822.
9. Бахмет Т. Польський Горський / Т. Бахмет // Костянтин Горський (1859 – 1924): матеріали Міжнародної науково-творчої конференції «Пам'яті Костянтина Горського»: (До 150-річчя від дня народження), м. Харків, 2009 /

Генеральне консульство Республіки Польща в Харкові, Польський Дім у Харкові. Харків : Майдан, 2009. С. 19 – 33.

10. Бахталовська О. М. «Шість сонат для скрипки соло» Ежена Ізаї як складова концертного репертуару виконавців // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2009. Вип. 15(1). - С. 174-180.

11. Бевз М. В. Валентин Борисов як свідок часу // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2011. Вип. 33. С. 66 – 72.

12. Бевз М. В. Етюдні оптимізму з Валентином Борисовим: монографія. Харків : Факт, 2017. – 212 с.

13. Білоцерківський В. Професор І. В. Добржинець // Музика. 1974. № 4. С. 25 – 27.

14. Богданов В., Богданова Л. Становление и развитие профессионального музыкального образования в Харькове: вклад К. Горского // Константин Горский (1859 – 1924): материалы міжнародної науково-практичної конференції «Пам'яті Костянтина Горського: (До 150-річчя від дня народження), м Харків, 2009 р. / Генеральне консульство Республіки Польща в Харкові, Польський Дім у Харкові. Х.: Майдан, 2009. С. 91 – 105.

15. Богданова Л. Из истории становления и развития музыкально-теоретического образования в музыкальных классах и музыкальном училище при Харьковском отделении ИРМО (1871-1917). Х., 2003. 67 с.

16. Бородин А. Б. Формирование понятия «фортепианная школа» у музыкантов-исполнителей в процессе профессионального вузовского образования : автореферат кандидат педагогических наук 13.00.08 Специальность: Теория и методика профессионального образования Екатеринбург, 2007. 20 с.

17. Ведель Артем Лук'янович, за матеріалами енциклопедичного довідника «Києво-Могилянська академія в іменах XVII—XVIII ст.» (укр.)

18. Волощук Ю. Спецкурс «Українське скрипкове мистецтво» : навчально-методичний посібник - Івано-Франківськ : Гостинець, 2002. 83 с.

19. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства в трех выпусках. Выпуск 1. Москва: Музыка, 1990. 398 с.
20. Голубець О. М. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття (соцреалізм і свобода творчості): автореф. дис. ... доктора мистецтвознав. : 17.00.05. К., 2003. 523 с.
21. Гуральник Н. П. Історія музичної освіти України: курс лекцій для студентів музичних спеціальностей ВОЗ мистецького спрямування. 2-е вид., виокремлено та конкретизовано історичний дискурс. – Київ: вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2015. – 31 с.
22. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Музичне мистецтво»; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 21 с.
23. Дин Х. Генрик Венявский: опыт биографического исследования. Истори- ческая и социально-образовательная мысль. 2017. Том. 9. № 5. Часть 2. С. 216 – 222.
24. Енциклопедія сучасної України [Електронний ресурс] – Режим доступу http://esu.com.ua/search_articles.php?id=37160
25. Золотовицька І. Дмитро Клебанов. Київ : Муз. Україна, 1980. 44
26. Історія української музики: У 6 т. Том 3 : Кінець ХІХ - початок ХХ ст. / [авт. тому: С. Й. Грица, М. П. Загайкевич, А. П. Калениченко та ін.]; редкол. тому: М. П. Загайкевич (відп. ред.) // АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. Київ : Наук. думка, 1990. 421 с.
27. Калашник П. П. Риси стилю В. Борисова. — К., 1979.
28. Кияновська Л. О. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ– ХХ ст. : автореф. дис. ... доктора мистецтвознав. : 17.00.01. К., 2000. 420 с.
29. Коломієць Т. В., Ярмиш О. Н. Культура Харкова на зламі тисячоліть, Харків : Вид-во Нац. ун-ту внутр. справ, 2003. 212 с.

30. Кононова Е. Просветительская деятельность Константина Горского в Харькове // Костянтин Горський (1859 – 1924): матеріали Міжнародної науково-творчої конференції «Пам'яті Костянтина Горського»: (До 150-річчя від дня народження), м. Харків, 2009 / Генеральне консульство Республіки Польща в Харкові, Польський Дім у Харкові. Харків : Майдан, 2009. С. 77 – 89.

31. Кононова О. В. Музична культура Харкова кінця XVIII – початку ХХ століття. Харків : «Основа», 2004. 175 с.

32. Копиця М. Дискурс маловідомого та невідомого в українській музичній історії крізь методологічне скло. // Маловідомі та забуті сторінки музичної історії України: Наук. вісник Національної музичної академії України. – Київ, 2006. Вип. 55. С. 6 – 14.

33. Кучеренко С. Специфика формирования украинской скрипичной школы и ее влияние на творчество Р. Глиэра (на примере «Семи художественно-инструктивных пьес» Op. 54 для скрипки и фортепиано). Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. ІХ. Наукові рефлексії харківської музично-історичної школи / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; ред.-упоряд. А. М. Жданько, С. Г. Анфілова. Харків : ХНУМ, 2017. С. 399 – 412.

34. Кучеренко С. (2018). *Шляхи становлення та розвитку української скрипкової школи*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 70

35. Лащенко А. П. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтв наук. К., 2002. 20 с.

36. Лошков Ю. И. Капельмейстерская деятельность и музыкальная жизнь Харькова первой половины XIX в. Наука. Искусство. Культура. Выпуск 1 (9). 2016. С. 22 – 36.

37. Майтесян Т. Д. Русско-франко-бельгийские музыкальные связи на примере взаимодействия скрипичных школ : автореф дис. ... канд. искусствовед. М., 2013. 20 с.

38. Мациевская-Шмидт В. И. Некоторые аспекты педагогической системы Леопольда Ауэра. Музыкальное искусство и образование. №1. 2016. С. 122 – 130.
39. Мельник А. О. Тенденції жанрово-стильової динаміки української скрипкової мініатюри другої половини ХХ – початку ХХІ століть Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Харків, 2016. 20 с.
40. Московкин В. М. К истории Харьковского музыкального образования. Опыт систематического исследования (1910-1940 гг.) / Научный результат. Сетевой научно-практический журнал. 2015. №3. С. 67 – 92.
41. Освітні технології : Навч.-метод. посібник / За заг. ред. О. Пехоти. К.: А.С.К., 2002. 256 с.
42. Очеретовська Н. Л. Дмитро Львович Клебанов (до 100-річчя від дня народження). Харків : Ліхтар, 2007. 28 с.
43. Падалка Г. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) / Г. М. Падалка.К. : Освіта України, 2008. 274 с.
44. Палшков Б. Особливості звуковидобування та інтонування на альті. К: Музична Україна, 1982. 13 с.
45. Петров Н. И. Очерки истории украинской литературы XIX столетия. — Киев: в Тип. И. и А. Давиденко, 1884. — IV, 457, XV с. — С. 87 — 108
46. Пирогова Н. О. З історії музичного життя Харкова // Українське музикознавство.К. : Муз. Україна. 1968. Вип. 3. С. 104 – 109.
47. Пирогова Н.А. К истории музыкальной жизни Харькова (1917–1918 гг.) // Вопросы искусствознания (Научные и методические работы ХИИ). 1969. Вып. 1. С. 99 – 114.
48. Популярный справочник. Творческие портреты композиторов / [Электронный ресурс] - URL: <http://www.lib.ru/CULTURE/MUSICACAD/SPRAWOCHNIKI/portrets.txt>. (Дата обращения: 20.09.2017).

49. Розвиток української культури ХХ століття / про деякі особливості мистецького життя Харкова у 20-ті роки / Методичні рекомендації для студентів V курсу з дисципліни «Історія української культури» Упоряд. О. В. Кононова. Харків : ХІМ, 1992. 20 с.

50. Рудницька О. Педагогіка : загальна та мистецька : Навч. посібник / О. П. Рудницька. Тернопіль : Навч. книга Богдан, 2005. 360 с.

51. Савченко Г. С. «Риси оркестрового стилю Д. Л. Клебанова» Вип. XII Аспекти історичного музикознавства, Харків.

52. Салдан С. О. Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівських композиторів ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03 «Музичне мистецтво». 2006. 16 с.

53. Салюкова Г. Тенденції формування творчих зв'язків між Росією і Україною в аспекті розвитку музичного життя Харкова / Вип. 2. 2013. С. 63 – 65.

54. Сафонова Е. Скрипичная школа Московской консерватории: творческие традиции. М.: 2002. 180 с.

55. Серочинський Г. Константин Горский – забытый артист // Костянтин Горський (1859 – 1924): матеріали Міжнародної науково-творчої конференції «Пам'яті Костянтина Горського»: (До 150-річчя від дня народження), м. Харків, 2009 / Генеральне консульство Республіки Польща в Харкові, Польський Дім у Харкові. Харків : Майдан, 2009. С. 13 – 17.

56. Скрипичное искусство [Электронный ресурс] - URL: <http://www.newreferat.com/ref-4146-4.html>.

57. Слабченко М. О. Музична культура Херсонщини у контексті регіональних культуротворчих процесів (кінець ХІХ – початок ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / М. О. Слабченко. К., 2011. 224 с.

58. Солтис Р. М. Львівське струнно-смичкове виконавство та педагогіка як полікультурний феномен : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавство. Л., 2013. 19 с.

59. Стеценко В. «Методика навчання гри на скрипці» ч. 2 – К.: «Музична Україна», 1982. 120 с.
60. Тишко Н. С. Валентин Борисов. — К., 1972.
61. Флеш К. Искусство скрипичной игры. Том I вступ. ст., ред. перев., коммент. и доп. К. А. Фортунатова. М. : Музыка, 1964. 272 с.
62. Харківському музичному училищу ім. Б.М. Лятошинського – 120 років / За ред. О. О. Ефременко. Харків: Оригінал, 2003. 48 с.
63. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія / У 2 т. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред. упоряд. Л. В. Русакова. Т. 1 Музичне мистецтво. Харків : «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2017. С. 740 с.
64. Харьковский институт искусств им. И. П. Котляревского / Отв. за вып. П.П.Калашник.Х.: Харк. ин-т. искусств. им. И. П. Котляревского, 1992. 446 с.
65. Черкашина М. Дмитро Клебанов. Українське музикознавство. Київ : Муз. Україна, 1968. Вип. 3. С. 126–131.
66. Шубина Л. Кафедра истории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского. Векторы научной деятельности. Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. ІХ. Наукові рефлексії харківської музично-історичної школи / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.упоряд. А. М. Жданько, С. Г. Анфілова. Харків : ХНУМ, 2017. С. 15 – 33.
67. Щелкановцева Е. Из истории харьковских скрипичных классов (К 150-летию со дня рождения Константина Горского) // Константин Горский (1859 – 1924): матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Пам'яті Костянтина Горського: (До 150-річчя від дня народження), м Харків, 2009 р. / Генеральне консульство Республіки Польща в Харкові, Польський Дім у Харкові. Х.: Майдан, 2009. С. 107 – 114.

68. Щелкановцева Е. М. Кафедра струнних інструментов // Харьковський інститут мистецтв імені І. П. Котляревського 1917-1992. Х., 1992. С. 158 – 181.

69. Щелкановцева О. М. Пам'яті Адольфа Лещинського / Часопис Нац. муз. академії України. К., 2010. № 2(7). С. 187 – 195.

70. Щелкановцева Е. М. Его величество мастер. (Штрихи к портрету А. А. Лещинского). 7 мая 2002 года, Харьков. URL <http://www.elmichsch.narod.ru/Razd3/PraNign33.html>.

71. Щепакін В. Концертна діяльність харківського відділення ІРМТ (1891 – 1905) у контексті міжнародних музично-культурних зв'язків // Констянтин Горський (1859 – 1924): матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Пам'яті Костянтина Горського: (До 150-річчя від дня народження), м Харків, 2009 р. / Генеральне консульство Республіки Польща в Харкові, Польський Дім у харкові. Х.: Майдан, 2009. С. 115 – 124.

72. Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність: Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Київ, 20-21 листопада 2018 р. Київ: НАКККіМ, 2018. 516 с. Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. Л.: Музыка 1951. 516 с.

73. Ян І. М. Діяльність музично-театральних осередків Слобожанщини кінця ХІХ – початку ХХ ст. / Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Випуск 22. 2016. С. 42 – 47.

74. Ярмиш О. Н., Посохов С. І., Енштейн А. І. Історія міста Харкова ХХ століття. Харків : Фоліо, 2004. 686 с.

75. Ясь О. В. Наукові напрями, школи, течії, гуртки // Енциклопедія історії України. — К., 2010. — Т. 7: Мл–О. — С. 214