

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**кафедра спеціального фортепіано
кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**ХАРКІВСЬКА ФОРТЕПІАННА ШКОЛА
У 60-70-Х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ:
ІМЕНА, ТРАДИЦІЇ, ВИКОНАВСЬКІ ПРИНЦИПИ
(ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ)**

**Магістерська робота
Михальчук Зоряни Ігорівни
Науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства, доцент
Сухленко Ірина Юріївна**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання

на відповідне джерело_



Михальчук Зоряна Ігорівна

Харків – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
 РОЗДІЛ 1 ХАРКІВСЬКА ФОРТЕПІАННА ШКОЛА ЯК ХУДОЖНІЙ ФЕНОМЕН.....	 8
1.1. Фортепіанна школа як об'єкт наукового дослідження.....	8
1.2. Історія харківської фортепіанної школи: етапи формування.....	16
Висновки до 1 розділу.....	25
 РОЗДІЛ 2 ВИКЛАДАЧІ КАФЕДРИ СПЕЦІАЛЬНОГО ФОРТЕПІАНО – ВИХОВАНЦІ ХАРКІВСЬКОЇ КОНСЕРВАТОРІЇ.....	 27
2.1. Сестри М. та Н. Єщенко.....	27
2.2. В. Лозова.....	40
Висновки до 2 розділу.....	48
 РОЗДІЛ 3 ЄВРОПЕЙСЬКІ ТРАДИЦІЇ У ДІЯЛЬНОСТІ ХАРКІВСЬКИХ ФОРТЕПІАННИХ ПЕДАГОГІВ.....	 50
3.1. В. Захарченко.....	50
3.2. Р. Горовиць.....	59
Висновки до 3 розділу.....	63
 ВИСНОВКИ.....	 64
 СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	 70
 ДОДАТКИ.....	 74

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського відсвяткував у 2017 році 100-річчя з дня заснування. Це дуже важлива дата для університету й слухна нагода згадати педагогів, чиє мистецтво визначило успішний розвиток нашого навчального закладу. На жаль, святкування ювілею висвітлювало дуже прикру річ – пам'ять навіть про видатних музикантів швидко спливає, якщо їх учні та колеги не підтримують її. Тому для багатьох сучасних студентів університету мало відомі прізвища композиторів, піаністів, співаків, мистецтво яких прославило наш навчальний заклад. Сьогодні ми звикли шукати інформацію у мережі Інтернет, але її там знайти практично неможливо. Потрібна клопітка праця та багато часу, щоб віднайти в архівах малесенькі факти, невеличкі документи, поодинокі фотографії і тільки тоді ми зможемо по-справжньому зрозуміти історію нашого навчального закладу та сформованих у ньому мистецьких шкіл.

Харківська фортепіанна школа добре відома не тільки в Україні, а й в світі. Її вихованці гідно презентують вітчизняну музичну культуру на численних міжнародних конкурсах та фестивалях, працюють у найпрестижніших вищих навчальних закладах багатьох країн. Це, на наш погляд, обумовлює необхідність досягнення мистецьких та педагогічних принципів харківської фортепіанної школи та ґрунтовного дослідження творчої діяльності її представників. Музична освіта Слобожанщини має довгу історію (вона розпочинається з часів відкриття музичних класів у Харківському коледжі, у котрому працювали Г. Сковорода та А. Ведель (1883) та музичних класів при Харківському університеті (1804), де працював учень Й. Гайдна – І. Вітковський), але для формування школи потрібен був час для досягнення та трансформації досвіду інших виконавських шкіл.

Зазначимо, що унікальне географічне розташування Харкова стало тією засадою, що обумовила взаємодію на його території багатьох національних

шкіл, представники яких працювали у місті тимчасово чи довгий час. Вони принесли до музичної культури та освіти міста традиції, сформовані у кращих консерваторіях Німеччини, Польщі, Австрії, Італії, Росії тощо. Ці ланцюжки культурних зв'язків укріплювалися завдяки тому, що вихованці харківської школи продовжували навчання в тих навчальних закладах, де професійно розвивалися їх викладачі. Результатом такого коловороту мистецьких традицій природнім чином стало формування локальної, харківської школи гри на фортепіано. На наш погляд, кульмінаційною точкою цього процесу став період 60-70-х років XX століття, коли на кафедрах спеціального фортепіано Харківського інституту мистецтв працювали вже здебільшого вихованці нашого міста. Їх творча діяльність не просто визначила шляхи розвитку харківської фортепіанної школи, вона й досі впливає на формування молодих музикантів. Разом з цим, ще раз підкреслимо необхідність збереження архівних матеріалів, що висвітлюють факти професійного життя представників харківської фортепіанної школи. Час плине і багато з цих історичних довідок вже втрачено, тому джерелознавче дослідження, що розкриває важливі факти творчої біографії та викладацького досвіду педагогів кафедри спеціального фортепіано 60-70-х років є не тільки новим, а й актуальним.

Мета дослідження – визначити базові принципи харківської фортепіанної школи шляхом реконструкції творчих портретів її засновників – викладачів кафедри спеціального фортепіано Харківського інституту мистецтв 60-70-х років XX століття. Це обумовило наступні **завдання:**

- узагальнити наукові праці, присвячені дослідженню феномену фортепіанної школи;
- дослідити історію формування харківської фортепіанної школи;
- запропонувати власну періодизацію розвитку харківської фортепіанної школи;

- розглянути творчу діяльність В. Захарченка, М. та Н. Єщенко, В. Лозової, Р. Горовиць в контексті розвитку харківської фортепіанної школи;
- розшукати та систематизувати архівні документи, пов'язані з творчою діяльністю В. Захарченка, М. та Н. Єщенко, В. Лозової, Р. Горовиць;
- зафіксувати спогади учнів В. Захарченка, Н. Єщенко про їх особистості та педагогічні принципи;
- виявити базові принципи харківської фортепіанної школи, що були сформовані у 60-70-х роках XX сторіччя.

Об'єкт дослідження – харківська фортепіанна школа.

Предмет – виконавська та педагогічна діяльність представників харківської фортепіанної школи.

Матеріалом дослідження слугують архівні документи та інтерв'ю, публікації, спогади учнів, аудіо записи М. Єщенко, Н. Єщенко, В. Лозової.

Методологія дослідження базується на єдності типів аналізу, що дозволяють презентувати принципи харківської фортепіанної школи як мистецького феномену:

- *історичного*, що виявляє ті засади школи гри на фортепіано, що обумовлюють її буття у певних історико-культурних умовах;
- *системного*, що надає необхідну повноту пізнання фортепіанного мистецтва як єдності багатьох різнопланових компонентів музичної культури;
- *джерелознавчого*, що дозволяє реконструювати «зовнішні біографії» представників харківської фортепіанної школи за допомогою архівних матеріалів;
- *аналітичного* – дозволяє визначити базові принципи харківської фортепіанної школи шляхом систематизації та класифікації відомостей про творчу діяльність її представників;

— **виконавського аналізу**, що висвітлює базові параметри алгоритму виконавської роботи з авторським нотним текстом представників харківської фортепіанної школи.

Теоретичною базою роботи є наукові концепції, викладені в роботах:

- з *джерелознавства* (Е. Бернгейм [3], М. Варшавчик [5], «Джерелознавство» [16], М. Касьяненко [17], Л. Репіна [31]);
- з *історії фортепіанного мистецтва* (О. Алексєєв [1], Л. Гакель [7], Р. Геніка [8], Н. Гуральник [9; 10], Ж. Дедусенко [11], Н. Кашкадамова [18], А. Михалюк [27], Г. Нейгауз [28], Д. Рабінович [30], В. Сирятський [35], Н. Смоляга [36], С. Фейнберг [39], Р. Шуман [44]);
- з *історії музичного мистецтва Харківщини* (М. Бєвз [2], Т. Веркіна [6], Н. Зимогляд [12], «Зоряний час Університету мистецтв» [13], О. Кононова [21], М. Линник [22], О. Пінчук [29], А. Рум'янцева [34], Н. Смоляга [36], «Pro domo mea» [40], «Харківський інститут мистецтв» [42]);
- з *історії кафедри спеціального фортепіано ХНУМ імені І.П. Котляревського* (Н. Інютчкіна [14], О. Кононова [20; 21], О. Пінчук [29], Н. Руденко [33], І. Сухленко [37], Т. Веркіна [38], Л. Шаповалова [43], «Харківський інститут мистецтв» [13; 40; 41; 42]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що дане дослідження є першим зразком, в якому аналізуються та порівнюються виконавські та педагогічні принципи харківської фортепіанної школи, що були сформовані у 60-70-х роках ХХ сторіччя.

У науковій праці *вперше*:

- запропоновано періодизацію розвитку харківської фортепіанної школи в ХХ-ХХІ столітті;
- систематизовано джерельну базу щодо життя та творчості видатних представників харківської фортепіанної школи 60-70-років ХХ ст.;

– введені матеріали, що висвітлюють педагогічну та концертну діяльність В. Захарченка;

– проаналізовано специфіку виконання вибраних творів Н. та М. Єщенко, В. Лозової;

Уточнено і розширено:

– поняття «фортепіанної школи»;

– історія формування харківської фортепіанної школи;

– біографія і педагогічні принципи В. Лозової, Р. Горовиць, М. та Н. Єщенко.

Практичне значення. Матеріали дослідження можуть бути використані у лекційних курсах «Історія фортепіанного мистецтва», «Методика викладання гри на фортепіано», «Історія української музики».

Апробація. Основні положення роботи викладено у виступах на конференціях: науково-практична конференція «Мистецькі школи в історико-культурному процесі» (Харків, 2017), міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 2018, 2019).

Структура роботи складає: вступ, три розділи, висновки, список використаних джерел і додатки. Загальний об'єм – 73 сторінки. Список використаних джерел складає 44 назви. В додатках (49 сторінок) надано кафедральне дерево 60-70-х років, генеалогічне дерево виконавського роду автора дослідження, матеріали з особистих справ, засідань Вченої ради Харківського інституту мистецтв, копії автобіографій, дипломів, характеристик, подяк, витяги з наказів, статті в газетах – Н. Єщенко, В. Лозової, В. Захарченка, Р. Горовиць, спогади Н.В. Інюточкиної про В. Лозову, інтерв'ю з О.В. Кононовою, М.В. Бевз, фото музикантів.

РОЗДІЛ 1

ХАРКІВСЬКА ФОРТЕПІАННА ШКОЛА ЯК ХУДОЖНІЙ ФЕНОМЕН

1.1. Фортепіанна школа як об'єкт наукового дослідження

З часів виникнення фортепіано (десь на межі XVIII-XIX сторіччя), воно посіло дуже важливе місце у культурі Західної Європи, впливаючи не тільки на розвиток професійного мистецтва але, що може є й більш важливим, на культуру домашнього музикування. Завдяки стійким традиціям організації домашніх концертів, існуванню салонного мистецтва, фортепіанна гра значною мірою формувала естетичні погляди суспільства. Такий статус фортепіано зберігається й сьогодні. Тому велика кількість людей різного віку та соціального прошарку, намагаючись підключитися до процесу музикування, ставить перед собою питання щодо існування фортепіанних шкіл, принциповості їх розбіжностей та критеріїв відбору конкретної методики гри. Цікаво, що саме такі питання турбують й викладачів, які кожного разу, з кожним новим учнем заново опановують фортепіано як інструмент для висловлювання власних думок та почуттів. Це обумовлює співіснування декількох визначень понять «фортепіанна школа» або «виконавська школа».

Як відомо, фортепіанна школа походить від клавірної, тож перші керівництва з гри на клавірних інструментах з'явилися у період Бароко. Вже тоді стало зрозуміло, що школа гри на інструменті це дещо більше ніж набір конкретних навичок звуковидобування, хоча всім відомий дуже дотепний вислів Баха «грати на клавірі дуже просто, необхідно у вірний час натиснути вірну ноту вірним пальцем».....і все (!!!). Багато довідників з фортепіанного мистецтва епохи Бароко та її спадкоємниці – епохи Класицизму, дійсно, велику увагу приділяють тому, що сьогодні ми називаємо «постановка апарату», акцентуючи важливість розвитку пальців. Так, іспанський теоретик музики, композитор, органіст Томас де Санкта Марія (1510 – 1570) писав:

«Відносно положення пальців дається суворе розпорядження – вони повинні бути зігнутими, подібно кігтям котячої лапки, і від свого заснування круто спускатися вниз, що надає їм потрібну силу; великий палець повинен бути максимально вільним, чому сприяє “зіbrane”, а не “розчепірене” положення пальців...» [18:21]. А Людвіг ван Бетховен вказував: «Руки постійно тримати при клавіатурі, щоб пальці не могли підніматися вище, ніж потрібно, бо тільки таким способом можна виробити тон і навчитися співати» [1:56].

Поряд з цим, знаходимо поради щодо художніх намірів виконавця та специфіки їх реалізації з урахуванням, у тому числі, й особливостей механіки інструменту. «Не можна заперечувати, – писав Гуммель, – що кожна з механік фортепіано має свої переваги. На віденській можуть грати найніжніші пальці. Вона дозволяє відтворювати всілякі відтінки виконання, звучить чітко, швидко відгукується, має округлий, схожий з флейтою звук, який добре виділяється, особливо в великих приміщеннях, на тлі акомпануючого оркестру; вона не вимагає занадто сильної напруги при виконанні в швидкому темпі. Англійській механіці також треба віддати належне за її міцність і повноту звуку. Співуча музика набуває на цих інструментах, завдяки повноті звуку, своєрідну принадність і гармонійну милозвучність» [18:34-35].

Згодом, все більше уваги у посібниках з гри на фортепіано починають приділяти стилю виконання, його відповідності авторському задуму твору та мистецтву звуками відображати широку палітру людських почуттів. Згадки про це знаходимо у працях Еммануїла Баха, Карла Черні та піаністів-романтиків. Так, Роберт Шуман писав: «Пальці повинні створювати на роялі те, чого хоче голова, а не навпаки» [44:26].

Час линув, кількість навчальних посібників, вправ для фортепіано, порад молодим музикантам накопичувалась, але все рівно залишається дещо, що неможливо оформити вербально, неможливо порахувати та виміряти те, що є таємницею, феноменом, який можна досягнути тільки на власному досвіді. Адже деякі речі, що склалися у кожній виконавській школі існують

як усна традиція, вони й сьогодні передаються від вчителя до учня, як у цеховій традиції. Разом з певним набором знань, вмінь та навичок, що є об'єктивно необхідними і неов'язково пов'язані з світобаченням конкретного учня, ці таємниці й складають сутність піаністичних шкіл. Можливо тому і досі сталого визначення піаністичної школи не існує.

Щоб більш детально розібратися у цьому, проведемо порівняльний аналіз визначень поняття «школа», розуміючи, що «перші спроби розмежування шкіл простежуються ще в Античності. Так, у Древній Греції існували регіональні школи мистецтва – афінська, корінфська та інші» [32:1491]. Трохи згодом склалися поняття національних шкіл (наприклад, французька, італійська). Також говорять про школи у певних видах мистецтва, часто вказуючи на регіон походження певної манери – фламандський живопис, італійський спів, іспанський танець тощо...

Так, у добу клавірного мистецтва яскравим прикладом національного виміру школи гри на інструменті була «французька творча школа: цілісність її стилістики, витонченість письма, послідовність еволюції мали великий вплив на сучасників. Однією з найважливіших завдань клавесиніста було вміння тонко, зі смаком виконувати в мелодії орнаментику. Музика клавесиністів втілює “французький смак” свого часу у європейському клавірному мистецтві композиції, виконавства, педагогіки» [18:64-65].

Згодом, сформувалася віденська школа, базою якої стали принципи класицизму, якому притаманні «універсальність мистецтв, мислення, логічність, ясність художньої форми, органічно сполучаються почуття й інтелект, трагічне і комічне, точний розрахунок і природність, індивідуалізується музичний тематизм» [18:69-70].

Поступово, національні школи склалися у більшості європейських країн. При цьому, у багатьох випадках, формування школи пов'язане з діяльністю конкретної особи – Франсуа Куперена, Карла Черні, Ганса фон Бюлова, Миколи Римського-Корсакова, Миколи Лисенка, Бориса Лятошинського.

Тож, тлумачний словник дає таке роз'яснення поняття школа «в мистецтві – це *тривала художня єдність, спадкоємність традицій, принципів і методів*» [32:1490]. Як бачимо, тут підкреслено історичний вимір – тривала єдність, така, що існує на протязі певного часу. Як, наприклад, фортепіанна школа, що склалася на межі XVIII-XIX сторіччя як частина значно ширшого поняття – піаністична культура.

Визначення «піаністичної культури» знаходимо в дисертаційному дослідженні А. Румянцевої, яка вважає, що це «цілісна багатфункціональна система, що містить взаємозалежні складові – підсистеми (виконавство, педагогіку, освіту, дослідницьку та методичну діяльність, композиторську творчість), які в процесі свого розвитку в *певних історичних умовах* не тільки репрезентують конкретні види творчої діяльності у сфері піаністичного мистецтва, а й віддзеркалюють специфіку та особливості функціонування всієї системи» [34:109].

Своє визначення фортепіанної культури пропонує і В. Сирятський: «..фортепіанна музика разом з її найближчим соціальним контекстом, сукупністю громадських норм музикування, певним конкретно-виконавським рівнем розвитку композиторського і виконавського мистецтва у сфері фортепіанної музики, а також уявленнями і ідеалами з приводу використання виразних можливостей фортепіано (реально-безпедальне фортепіано, ілюзорно-педальне фортепіано, фортепіано симфонічне, колористичне, лінеарне і так далі), вимогами відносно його конструкції (фортепіано для домашнього музикування, для салону, для великої концертної естради, для джазу), фортепіанною освітою і вихованням» [35:5].

На наш погляд, дуже цінним аспектом цього визначення є акцент на те, що виконавська школа існує у певних історичних умовах, які не можуть не впливати на неї. Так, наприклад, ми розуміємо, що у XIX сторіччі, коли царювали віртуози, принципи навчання були інші, ніж зараз. Поруч з тим, очевидно, що фортепіанна школа акумулює певні традиції піаністичного мистецтва та зберігає їх як засоби навчання майбутніх виконавців. Так, й

сьогодні ми граємо твори Й. С. Баха, етюд К. Черні, фортепіанні альбоми Р. Шумана та П. Чайковського.....

Цікаве визначення виконавської школи пропонує викладач нашого університету Ж. Дедусенко: «це тип діа-синхронічного колективу, реально чи віртуально існуючої спільності суб'єктів, члени якого об'єднані за двома ознаками: 1) спільністю виконавської моделі; 2) рольовими функціями вчителя та учня» [11:3-4]. Відразу підкреслимо тут дуже важливий момент: це твердження про те, що об'єднання людей у школи може мати віртуальний характер. Такого ж висновку доходить й Н. Гуральник, котра вказує, що «школа це усталена структура, яка зберігає свою реальність коли між її творцями виникає велика історико-хронологічна відстань....» [10:260]. Це особливо показово, коли ми згадуємо про історичний вимір школи. Так, створюючи генеалогічне дерево харківської школи, ми доходимо до таких майстрів виконавства як К. Черні, Л. Бетховен, В. Моцарт, Й. Гуммель (див. Додаток А). Звісно, не всі учасники такої довгої історії розвитку традиції знайомі поміж собою, але школа, як єдність певних принципів, все ж таки єднає усіх. Єднає навколо того, що Жанна Вікторівна називає «виконавською моделлю», яка на її погляд включає як первинні компоненти піаністичної діяльності (постановка руки, рухові прийоми, посадка за інструментом), так і художні завдання (організація роботи над твором і концертне висловлювання).

Ми розуміємо, що ця модель є певним алгоритмом дій у навчанні, у підготовці до сценічного виступу й, нарешті, у концертній діяльності піаніста. Такі алгоритми сформовані й в українській фортепіанній культурі, що дає підстави говорити про існування мистецького феномену «українська фортепіанна школа». Таке поняття пропонує А. Михалюк, підкреслюючи, що «це суспільно-культурний феномен, цілісна система виховання музиканта-виконавця, що ґрунтується на національних традиціях....» [27:201].

Підсумовуючи, пропонуємо своє визначення. ***Фортепіанна школа – це тривала єдність музикантів-виконавців, що склалася у певний***

історичний період та розвивається, зберігаючи спадкоємність певних принципів роботи (з музичним інструментом та творами композиторів), спрямованих на досягнення конкретного художнього результату.

Тут перед нами постає питання щодо інструментів дослідження феномену фортепіанної школи, адже її виконавська сутність та безумовна належність до усної традиції унеможлиблює точну фіксацію результатів творчої діяльності її окремих представників. Так, роботи, предметом яких є дослідження становлення та розвитку окремих композиторських шкіл, зазвичай, базуються на великій кількості «речових доказів» – текстів музичних творів, порівняльний аналіз яких може допомогти виявити певні закономірності художнього мислення особистостей, яких єднає певна школа. Фортепіанні ж школи (як взагалі, всілякі виконавські школи) – це, як ми вже згадували, різновид усної традиції, матеріальна складова існування якої може бути обмежена і навіть відсутня. У якості прикладу згадаємо про труднощі, що й досі викликає виконання творів барокової доби, коли професійне спілкування у системі «учень-вчитель» фактично не фіксувалося. Але й сьогодні, з урахуванням усіх здобутків сучасної техніки – звукозаписом, значно простішим процесом друку власних роздумів щодо специфіки викладання гри на інструменті, виконавські школи залишаються *terra incognita* для дослідника, змушеного відшукувати фактично краплини інформації.

Коли ж ми говоримо про дослідження життя та діяльності представників харківської фортепіанної школи 60-70 х років XX століття, то змушені визнати, що «доказова частина» тут вкрай обмежена: практично не збереглися музичні записи (або їх кількість замала для впровадження дійсно ґрунтовного дослідження), не були систематизовані та надруковані педагогічні настанови цих дійсно видатних представників музичного мистецтва України. Тому, обираючи метод вивчення обраного у роботі

предмету, ми цілком природньо звертаємось до джерелознавства – науки, що працює з історичними джерелами.

Як відомо, термін «джерело» вперше з’являється в історичних працях приблизно у XVIII столітті, але поняття про джерело (історичне джерело) формується трохи пізніше – у працях німецького історика Ернста Бернгейма (1850 – 1942): «Матеріал, з якого добувають відомості нашої науки, називається “джерелами”. Матеріал цей у величезній більшості випадків не являється, як в інших науках, в той же час і безпосереднім предметом пізнання, оскільки предметом історії є людські діяння, нікчемна частина яких доступна нашому безпосередньому спостереженню, а саме такою мірою, оскільки ми переживаємо їх як сучасників, тоді як велику частину ми визнаємо з повідомлень інших» [3:6-7].

Він же пропонує одну з перших класифікацій історичних джерел, зазначаючи, зокрема, що до таких відносять і так звані «службові документи» – всі ті «папери», що неодмінно супроводжують будь-яку офіційну діяльність: «це монументи і написи, грамоти, “службовці історичними документами і складені з дотриманням певних узаконених форм” (вони складають предмет допоміжної історичної дисципліни дипломатики)» [3:7-8]. Звернемо увагу на той факт, що окрім поняття «джерело» Е. Бернгейм користується й іншим – «документ», що також прийшло з історичної науки, де так називали «сліди, залишені думками й діями людей, які колись жили» [3:9].

Зараз джерелознавство – це важлива складова гуманітаристики, адже саме завдяки йому досліджують не тільки історію розвитку загальнолюдської культури, але й творчу/професійну діяльність окремих осіб. В цьому сенсі можна стверджувати, що одне з найголовніших завдань цієї науки – це «вироблення уміння розуміти людину іншої культури, Іншого – в широкому, філософському сенсі, звертаючись до створених цим Іншим речам – продуктам його творчості, творам іншої культури, промовцем в системі історичного знання як історичні джерела» [16:7].

Тож, важливим моментом стає розуміння того, що саме вважати історичним джерелом. Як вказує М. Касьяненко, у сучасній науці користуються такими принципами «типологізації історичних джерел:

1. за способом кодування та відтворення інформації (речові, словесні (усні та писемні), зображувальні, звукові (фономатеріали), поведінкові, конвенціональні;
2. за змістом (матеріали соціально-економічні, політичні, правові, релігійні, мистецькі, наукові тощо);
3. за походженням (особові, колективні, за фондоутворювачем тощо);
4. за хронологічною або географічною ознакою (історичні епохи, регіони, країни);
5. за формою (літописи, картини, кінофільми, архітектурні споруди, ужиткові речі, листування, щоденники тощо);
6. за способом аналізу культурного матеріалу (надійні авторитетні джерела, опубліковані, загально відомі події, визнані науковою спільнотою факти, первинні, вторинні джерела тощо)» [17:35-36].

Але просто наявності певних джерел замало, необхідно ще якось класифікувати та інтерпретувати їх, що вимагає визначення базових положень наукового дослідження джерел. Таких положень сучасна наука сформувала декілька і перший з них – *принцип конкретно-історичного підходу*, що базується на необхідності «враховувати “емпіричні поля”, у яких виявляються джерела, їх конкретно-історичні функції, специфіка спонукальних мотивів їх створення» [5:12]. Другий – це *принцип констеляції* «висуває завдання не відокремлювати розрізнені джерела, а усвідомлювати їх сукупність – “джерельні комплекси”, які забезпечують отримання не фрагментарних даних, а узгодження у структурі цілісного знання. З принципом констеляції тісно пов'язаний *принцип цілісності джерела* або групи джерел чи джерельних комплексів» [5:12].

Принцип репрезентативності фіксує необхідність залучення усього комплексу інформації, наявної з предмета дослідження, а *принцип*

«джерелознавчої критики» потребує від дослідника «виявлення ступеню вірогідності інформації, яка міститься у джерелах, встановлення їх істинного змісту, що дозволить отримати у наслідок усебічної перевірки достовірні факти» [5:13].

Всі ці принципи, безумовно, повинні бути враховані і тоді, коли ми складаємо біографію митця. Зазначимо, що цей біографічний нарис є необхідною, але суперечливою річчю, адже відомо, що Митець у «звичайному» житті та Митець у житті професійному – це можуть бути абсолютно різні особи. Саме тому Л. Репіна розділяє «біографію “зовнішню” (коли через особистість митця простежується історія мистецтва, або окремого мистецького відгалуження, напрям, різновид, який він репрезентує) і біографію “внутрішню” (зосереджену на ментально-культурному світі митця, мистецької реалізації його таланту)» [31:8].

Вищенаведене дозволяє нам визначитися з методологічними засадами нашої пошукової праці. Спираючись на базові принципи сучасного джерелознавства, ми будемо намагатися за допомогою архівних матеріалів реконструювати «зовнішні» біографії представників харківської фортепіанної школи, які працювали у 60-70-х роках ХХ сторіччя. Кінцева мета роботи – виявлення спільних та відмінних рис, що характеризують творчу діяльність цих музикантів і, врешті-решт, дозволяють говорити про них, як про представників певної культурної традиції.

1.2. Історія харківської фортепіанної школи: етапи формування

Харківська фортепіанна школа, що склалася на початку ХХ сторіччя, є однією з найвпливовіших та найвідоміших мистецьких шкіл нашої країни. Запорукою цього успіху стала перша глава історії цієї школи, написана випускниками знаних навчальних закладів Європи. Завдяки діяльності І.І. Слатіна, який особисто знав багатьох випускників та професорів Санкт-Петербурзької консерваторії, до Харкова приїжджали музиканти, ім'я яких

відомі й сьогодні: П. Чайковський, С. Рахманінов, К. Горський. На початку історії нашої консерваторії у ній працювали О. Горовиць, А. Бенш, Л. Сагалов, Р. Геніка.

Відомо, що Харків завжди був культурною столицею країни – мешканці міста велику увагу приділяли музичному вихованню дітей, з активним інтересом ставилися до роботи концертних організацій, програми яких пропонували виступи відомих музикантів свого часу. Тож, сама атмосфера міста сприяла розвитку консерваторії та фортепіанної школи, перший етап формування якої добре відомий сьогодні дякуючи клопіткій архівній праці О. Кононової, яка реконструювала культурну ситуацію в місті, коли відбулися перші кроки до створення харківської консерваторії. Її праця «Музична культура Харкова кінця XVIII-початку XX століття» [21] дуже важлива для тих, хто цікавиться питанням розвитку харківської фортепіанної школи. В ній йдеться, крім іншого, і про навчальні заклади Слобожанщини, програма яких передбачала музичну підготовку (це церковнопарафіяльні школи, харківський колегіум та народні училища), роботу театрів, концертних закладів, діяльність Російського музичного товариства, яке значною мірою сприяло відкриттю Музичних класів: «вони стали першою художньою урядовою школою у провінційній Росії XVIII ст., коли існувала в усій імперії лише одна щойно заснована Академія мистецтв у Петербурзі. Ці класи могли відвідувати усі бажаючі вихованці. Найбільш обдаровані з них вибирали мистецтво своєю професією. До цих класів переважно набирали мешканців Харківщини, бо по закінченню навчання вони залишалися працювати в цьому регіоні, сприяючи розвиткові його культури»[21:25-26].

Відомо, що розвиток консерваторії в Україні початку XX сторіччя пов'язаний з діяльністю Російського музичного товариства, яке ставило собі за мету вирішення двох глобальних завдань: підвищення рівня музичної освіти у російській імперії та активізація концертного життя. Тому, запрошуючи до Харкова знаних музикантів, І. Слатін, очевидно, враховував не тільки їх педагогічні таланти, але й здатність до проведення інтенсивної

концертної діяльності. Саме тому О. Кононова акцентує: «Універсализм – одна з відмінних рис багатьох музикантів того часу: вони грали на декількох інструментах, виступали як солісти і ансамблісти, творили музику, займались науковою і публіцистичною діяльністю. Очевидно, в Харківському відділі Російського музичного товариства цей феномен був надзвичайно виражений, оскільки в своїх рекомендаціях по поводу реорганізації училища в консерваторію Головна дирекція наполягала на тому, щоб “...кожний спеціальний клас мав свого окремого викладача”» [21:24-25]. Так, за відомостями, що наводить О. Кононова, один з викладачів класу спеціального фортепіано Ростислав Геніка був не тільки блискучим піаністом, а «першим вітчизняним теоретиком фортепіанного мистецтва, опублікувавши в Москві і Петербурзі ряд книг» [21:25]¹. Як і інший викладач відділу спеціального фортепіано О.Горовиць, Р.Геніка був постійним кореспондентом друкованих видань, але, найголовніше – всі викладачі постійно виступали з концертами як солісти, учасники різноманітних складів камерних ансамблів та як лектори.

Особливу увагу щодо базових принципів, що обґрунтували розвиток виконавських шкіл Харківщини, заслуговує позиція засновника Харківської консерваторії І. Слатіна. Ці принципи «детально висвітлені в “Промови І. Слатіна в художній раді викладачів Музичного училища від 1888р.”» [42:29]. Тут важливий наголос щодо вибору навчального репертуару та принципів його сценічного виконання, зокрема зауваження щодо зменшення частки: «класичної музики на користь віртуозних творів. Легковажний підбір учбової програми окремими педагогами викликав у молоді “погоню за ефектами, а у деяких навіть відомого роду нахабство і манерність у виконанні, – відзначав І. Слатін і звертав увагу педагогів на столичну критику, оцінюючу випускників консерваторії і при цьому виразивши “жаль про неправдивий, напускний пафос в їх виконанні”. Деколи складні епізоди

¹ Йдеться про знамениту працю «Історія фортепіанного виконавського мистецтва» [8].

учнями училища випускались зовсім, що давало простір “дилетантській” недбалості до музичних творів і неповаги до думки автора, ...розвивались нетерпимість і непосидючість» [42:30].

У якості еталону у вихованні молодих музикантів І. Слатін спирався на досвід провідних консерваторій того часу. Так, є відомості про його звернення до В. Сафонова «..я дуже хотів би детально познайомитися з програмами Московської консерваторії, а тому переконливо тебе благаю потрудитися вислати мені зараз програми по класам фортепіано» [42:33].

Підсумовуючи, скажемо, що час від відкриття музичних класів при Російському музичному товаристві до утворення консерваторії та перших десятиріч її праці можна охарактеризувати як *Перший, підготовчий період*, хоча він відзначений цінними досягненнями: «Харківська піаністична школа зарекомендувала себе списком відомих імен. Наприклад, одною із вихованок А. Рубінштейна стала випускниця училища С. Якімовська, блискуче закінчила Петербурзьку консерваторію в 1891 році. Вона багато і успішно концертувала в Росії, Німеччині, Норвегії. Також два випускника Харківського училища – С. Борткевич і П. Луценко – були професорами Берлінських консерваторій. С. Борткевич – вихованець І. Слатіна і А. Бенша – викладав в консерваторі Кліндворта-Шарвенки (1904-1914), П. Луценко – учень А. Шульца-Евлера – в Штернській консерваторії (1900-1914). П. Луценко став одним із засновників харківської піаністичної школи, професором, а одним часом і ректором консерваторії. Серед його учнів – професори Н. Ландесман, В. Топілін, В. Довженко, М. Тіц, лауреат конкурсу Ф. Шопена Л. Сагалов. Фортепіанний клас І. Слатіна закінчив майбутній професор Петербурзької консерваторії А. Вінклер» [42:39].

Початок же Другого періоду розвитку харківської фортепіанної школи, на наш погляд, *дається 1917 роком*, коли була відкрита

Харківська консерваторія², а на кафедрі спеціального фортепіано працювали видатні музиканти: П. Луценко, Н. Ландесман, А. Шульц-Евлер.

О. Кононова відмічає: «20-30-ті роки – один з найбільш помітних періодів підйому в музичній культурі Харкова і особливо в фортепіанному виконавстві. Набувши все більш велику популярність Міжнародні конкурси піаністів і передуючі ним “внутрішні” музичні змагання, відбори не тільки не обійшли Харків стороною, але й зробили місто одним із центрів цього руху. В ті часи концертні естради Харкова давали “путівку” в творче життя багатьом знаменитим музикантам» [42:115].

Підкреслимо, що як і у попередні роки виконавська діяльність викладачів спеціального фортепіано привертала увагу мешканців всього міста: «концерти-лекції Р. Геніки, монографічні програми А. Бенша, пристрасна пропаганда творів А. Лядова А. Шульцем-Євлером, твори О. Скрибіна В. Горовицем. Згодом зазначений напрямок у фортепіанному виконавстві міста получило істотний розвиток. Так, в період завідування кафедрою М. Хазановським, ним були організовані цикли концертів: «32 сонати Л. Бетховена», фортепіанна творчість Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Ліста, П. Чайковського, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва, В. Косенко, в яких приймали участь викладачі і студенти» [42:125].

Тож, можна стверджувати, що, спираючись на надбання підготовчого періоду розвитку харківської фортепіанної школи, другий період розвивав базові її принципи – орієнтація на досвід найкращих консерваторій світу, «практична спрямованість» навчального процесу, націленість саме на концертне виконання, наслідування принципів універсальної підготовки музиканта, який не просто виконує музику, а може популярно та цікаво говорити й писати про неї, викладати, займатися, врешті-решт, педагогічною та громадською, організаційною діяльністю.

² Підкреслимо, що відкриття консерваторії, крім інших переваг, давало можливість навчання більш широкому контингенту студентів, які відтепер мали змогу навчатись безкоштовно.

Третій період (1943-1960-70) – «повоєнний» є, на наш погляд, першою вершиною розквіту харківської фортепіанної школи. Його важливість підтверджується й тим, що наприкінці війни у місті відкрилася нині відома у всьому світі спеціалізована музична школа, поява якої остаточно завершила етап формування наскрізної системи музичної освіти Харкова. А. Рум'янцева, яка досліджувала розвиток фортепіанної освіти у 40-90-х рр. XX ст. теж вказує, що цей етап цінний «створенням так званого музичного учбового комбінату, який вміщував в собі середню спеціальну музичну школу-десятирічку, музичне училище і консерваторію, тобто всі три ступеня системи професійної фортепіанної освіти» [34:110]. Але поряд з цим, викладачі та студенти Харківської консерваторії не обмежувалися лише навчальними інтересами, навпаки, їх метою було посилення саме концертної діяльності: «Могутнім поштовхом до подальшої активізації концертної практики піаністів Харківської консерваторії став виступ на засіданні Художньої ради (в жовтні 1945 р.) проф. А. Лунца, який вважав, що “у зв’язку з тим, що харківська філармонія не може задовольнити всіх потреб громадськості” цю місію може взяти на себе консерваторія, яка повинна стати “кузнею кадрів для філармоній, театрів і виконувати велику концертну роботу”» [34:112]. Також важливо розуміти, що саме в цей час «вдосконалювали свою виконавську майстерність Н. Гольдінгер, Б. Юхт, сестри Єщенко, В. Сечкін, Р. Папкова, В. Лозова, Г. Гельфгат, які зробили вагомий внесок в розвиток піаністичної культури Харкова» [34:112]. Вагомим підтвердженням розвитку фортепіанної школи Харкова стали визначні перемоги піаністів на міжнародних конкурсах:

- міжнародному конкурсі ім. Б. Сметани в Празі, де Харків представляла М. Єщенко;
- всесвітньому фестивалі в Берліні, де грав В. Сечкін.

На наш погляд, кульмінаційною точкою розвитку харківської фортепіанної школи став період 60-70-х років XX століття, коли на кафедрах

спеціального фортепіано Харківського інституту мистецтв працювали вихованці різних консерваторій (див. Додаток А):

- **харківської** – О. Волков, В. Лозова, М. та Н. Єщенко, Г. Гельфгат, Є. Крамаренко, І. Кармінська, Р. Папкова, Б. Скловський;
- **київської** – Р. Горовиць;
- **московської** – О. Волков, М. та Н. Єщенко, В. Захарченко;
- **ленінградської** – М. Хазановський, В. Шапіро.

Четвертий період (1970-1991) – пов'язаний із розвитком нашої країни. А. Рум'янцева позначає його як «радянський», що сьогодні не здається вірним, адже ми розуміємо, що остання десятиріччя СРСР – це час поступового руйнування не тільки державної системи, але, що найголовніше, це час поступової, але чітко усвідомленої громадянами відмови від радянських культурних патернів. Втім, ті обставини, що впливають на розвиток харківської фортепіанної школи цього періоду А. Рум'янцева визначає дуже вірно. Це:

- деяка демократизації життя українського суспільства у 70-80 рр.;
- інтерес широких мас населення до піаністичної культури, престиж якої особливо зріс після висвітлення у пресі успіхів радянської фортепіанної школи на міжнародних конкурсах;
- держава підтримка розвитку музичної освіти та реалізація програми музичного освічення населення через радіо, телебачення, тиражування платівок і філармонійні абонементи» [34:114].

П'ятий період (1991-2003) – «незалежний» (за визначенням А. Рум'янцевої) визначено новою історією розвитку нашої країни. Підкреслимо, що харківські музиканти одними з перших зрозуміли ті можливості, що відкриває європейська спрямованість державної політики України. Доказом у цьому сенсі є проведення першого Міжнародного музичного фестивалю «Харківські асамблеї», який під назвою «Дні Моцарта» пройшов у Харкові восени 1991 року. Ініціатором створення фестивалю та його художнім керівником є Тетяна Борисівна Веркіна (народна артистка

України, професор, кандидат мистецтвознавства, ректор Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, почесний громадянин міста Харків). Саме завдяки «Асамблеям» встановлені та постійно зміцнюються культурні зв'язки України з Німеччиною, Австрією, Норвегією, Польщею, Швейцарією, Францією, Англією, Іспанією та іншими країнами. Музичний марафон щороку триває від двох до чотирьох тижнів, протягом яких відбуваються концерти за участі студентів та викладачів ХНУМ імені І.П. Котляревського, українських та іноземних музикантів, а також майстер-класи знаних виконавців світового рівня. «Асамблеї» стали своєрідним поштовхом до активізації концертного життя міста, спровокувавши появу інших фестивалів («Музика – наш спільний дім», «В гостях у Айвазовського», Міжнародного конкурсу молодих піаністів імені В. Крайнева, конкурсу імені В. Горовіца та ін.) та навіть Молодіжного симфонічного академічного оркестру «Слобожанський».

Але були й негативні зміни. В цей період нестабільність економічної ситуації в Україні зумовила падіння престижу професійної фортепіанної освіти, що спричинило «еміграційні процеси в середовищі музикантів, через які харківська піаністична культура утратила багатьох професіоналів» [34:117], серед яких – Г. Гельфгат, Н. Казимірова, С. Полусмяк, С. Кривонос, Д. Назаренко...

Шостий період (2003-по теперішній час) – характеризується значними змінами у філософії підготовки музикантів. В цьому теж велика заслуга Тетяни Борисівни Веркіної, адже з 2003 року вона стає ректором тепер вже Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. Університет готує фахівців усіх рівнів університетської освіти – бакалаврів, магістрів, асистентів-стажистів, аспірантів. За цей період Т. Веркіна відродила як сам університет, так і, зокрема, кафедру спеціального фортепіано: «для досягнення цієї мети головним завданням стало забезпечення відповідного рівня кадрового складу кафедри. Перш за все,

треба було повернути на кафедру фахівців, які працювали там раніш, але їх незаслужено було переведено на інші кафедри» [13:10].

Звісно, що така об'ємна діяльність кафедри спеціального фортепіано не могла не привернути увагу дослідників, праці яких складають поки ще не великий, але постійно зростаючий перелік, до якого можна віднести³:

- статі у друкованих виданнях (газетах, журналах), зокрема рецензії на виступи музикантів (Л. Шаповалова [43]);
- наукові статті, присвячені дослідженню життя та творчості окремих представників піаністичної школи Харкова (наприклад, роботи, М. Бевз [2], О. Кононової [20], М. Линник [22], О. Пінчук [29], Н. Руденко [33], І. Сухленко [37], Т. Веркіної [38]);
- дисертації, матеріалом яких обрано розвиток харківської піаністичної школи окремих періодів (Т. Веркіна [3], Ж. Дедусенко [6]);
- монографії (О. Кононова [20], Н. Руденко [33]).

Зазначимо, що сучасні досягнення кафедри спеціального фортепіано стали можливі через два основних фактори, перший з яких – той професійний, загальнокультурний та людський фундамент, що було сформовано на кожному з етапів розвитку харківської школи гри на фортепіано.

Другий же фактор – це вміння реагувати на виклики сьогодення, які суттєво скорегували параметри підготовки майбутнього професіонального музиканта. Йдеться, й про *посилення конкурсного руху* (і тут необхідно сказати не тільки про перемоги вихованців кафедри на міжнародних музичних конкурсах, а й про те, що молоді викладачі кафедри виступають ініціаторами та організаторами таких мистецьких форумів), і про певні *зміни концертного життя* (необхідність роботи зі звукооператором та важливість набуття менеджерських навичок), і про вимоги щодо *поглиблення науково-*

³ Окремої уваги, на наш погляд, заслуговують роботи вихованців кафедри спеціального фортепіано, дослідницька увага яких спрямована на фундаментальні проблеми фортепіанного мистецтва (Т. Веркіна, М. Чернявська, К. Тимофєєва, Ю. Попов, М. Бондаренко, К. Підпорінова, О. Фекете та багато інших).

методологічної складової програм підготовки музикантів-виконавців. При цьому зрозуміло, що робота кожної кафедри сучасного університету передбачає складання репертуарних списків, вироблення критеріїв оцінювання виступів учнів і т.д, що дозволяє переглядати, оновлювати та **зберігати** усталені принципи харківської школи гри на фортепіано.

Тож, можна стверджувати, що сьогодні кафедра спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського – це спільнота музикантів-виконавців, що зберігає та розвиває художні принципи гри, що кристалізувалися у першій половині ХХ сторіччя шляхом синтезу настанов декількох виконавських шкіл.

Висновки до розділу 1. Харківська фортепіанна школа – це така єдність музикантів, що сформувалася на початку ХХ сторіччя у досить складний історичний період. Харків того часу – це справжнє європейське місто з давніми культурними традиціями, самотність яких багато в чому визначена унікальним розташуванням. Завдяки чому з нашим містом пов'язане життя багатьох відомих у світі музикантів, які чи гастролювали тут як В. Горовиць, чи певний час викладали та виступали як К. Горський, С. Богатирьов, чи залишилися тут, вплинувши на розвиток міста як Р. Геніка, Р. Горовиць, В. Захарченко.

Тож, на момент формування харківської піаністичної школи вона акумулювала у собі традиції провідних консерваторій того часу – Московської, Санкт-Петербурзької, Варшавської, Берлінської... Перший склад професорів кафедри спеціального фортепіано – це видатні майстри сцени, які знали ще й секрет виховання молодих музикантів. Основа їх методики – це увага до якості звуку, шанобливе ставлення до авторського тексту, загальний культурний розвиток студента. Ці традиції зберігаються й сьогодні, коли на кафедрі працюють не тільки її колишні випускники а й представники інших виконавських шкіл. Тому, на нашу думку, 60-70 роки

XX століття можна вважати вершиною розвитку для утворення харківської фортепіанної школи.

РОЗДІЛ 2

ВИКЛАДАЧІ КАФЕДРИ СПЕЦІАЛЬНОГО ФОРТЕПІАНО – ВИХОВАНЦІ ХАРКІВСЬКОЇ КОНСЕРВАТОРІЇ

2.1. Сестри М. та Н. Єщенко

Наталя Єщенко

Як ми зазначали вище, на початку формування харківська фортепіанна школа розвивалася шляхом переосмислення традицій декількох країн, представники яких жили і працювали у місті. Але згодом кількісне відношення запрошених та місцевих музикантів змінилося на користь останніх і вже у 60-тих роках ХХ сторіччя на кафедрі спеціального фортепіано Харківського інституту мистецтв викладали переважно представники місцевої виконавської школи, значна кількість з яких вдосконалювали майстерність в асистентурі-стажуванні московської та ленінградської консерваторій. Серед них: М. Хазановський, О. Волков, В. Лозова, М. Єщенко, Н. Єщенко, Г. Гельфгат, І. Кармінська, Є. Крамаренко, В. Шапіро, Р. Папкова, Р. Горовиць, Б. Скловський, В. Захарченко (див. Додаток А та І).

Діяльність цих видатних музикантів неможливо переоцінити, адже саме їх випускники й сьогодні формують основу педагогічного складу мистецьких навчальних закладів Харкова. Це твердження цілком справедливе й стосовно Наталі Єщенко, творча діяльність якої охопила більше півсторіччя.

Народилася Наталя Олександрівна в Харкові в сім'ї музикантів. Її мама Марія Василівна Ястремська закінчила Харківське музичне училище Російського музичного товариства по класу фортепіано О.В. Горовиця і получила атестат по вивченню гри на фортепіано на звання вчителя музики і присвятила все своє життя педагогічній діяльності. Батько – Олександр Миколайович Єщенко, володар прекрасного голосу, був учнем Ф. Бугамеллі і професора П. Голубева, працював артистом оперного театру і солістом в

ансамблі Будинку Червоної Армії. Першою вчителькою музики Наталії була бабуся – Олександра Євгенівна Ястремська, одна із засновників музичної школи ім. П. Чайковського.

З 1939 р. Наталія навчалася в студії музично обдарованих дітей при Харківській консерваторії, де займалась у класі доцента М.С. Хазановського, у якого згодом продовжила навчання в консерваторії. З 1947 року працювала на кафедрі спеціального фортепіано. Виконавську і педагогічну майстерність Н. Єщенко вдосконалювала в Московській державній консерваторії в аспірантурі під керівництвом професора С.Є. Фейнберга та факультетах підвищення кваліфікації при Московській і Ленінградській консерваторіях, де її консультантами були видатні піаністи-професори Н.П. Ємельянова і В.К. Мержанов.

Підкреслимо, що подібно до багатьох відомих музикантів, Н. Єщенко не тільки працювала як викладач фортепіано, а й займалася активною концертною діяльністю. Значну кількість виступів вона провела як солістка з симфонічним оркестром у співпраці з провідними диригентами країни – К. Еліасбергом, В. Дударовою, В. Дубровським, А. Янсонсом, І. Пайном, І. Гусманом, Є. Дущенко та іншими. У величезному репертуарі Н. Єщенко були такі значні за художніми та технічними завданнями опуси як 12 етюдів вищої виконавської майстерності Ф. Ліста, 24 прелюдії С. Рахманінова. Харків'яни пам'ятають й монографічні концертні програми, що склалися з творів В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, українських композиторів.

У рецензії на один з таких концертів піаністки професор М. Тіц писав: «У грі Н. Єщенко технічні можливості знаходяться в щасливому поєднанні з елементами виконавської творчості. Її піаністична майстерність цілеспрямована, вона зігріта живим почуттям, скоригована думкою художника, який постійно вдосконалюється, шукає шляхи в мистецтві». (див. Додаток Б).

В архіві ХНУМ імені І.П. Котляревського зберігається особова справа Н. Єщенко, у котрій ми знайшли звіт про роботу за 1984-1989рр. «За цей період у мене відбулось біля 40 концертів у таких містах, як Харків, Москва, Полтава, серед них 8 сольних концертів, 1 виступ з оркестром, 4 по телебаченню, а також в лекторіях, Будинку вчених, Союзі композиторів» (див. Додаток Б).

Зараз вже неможливо відновити весь концертний репертуар Н. Єщенко, але завдяки випускниці її класу заслуженому діячу мистецтв України, кандидату мистецтвознавства, професору М.В. Бевз ми отримали записи піаністки, зроблені на харківській радіостанції. Збереглися записи творів С. Рахманінова (Три Етюди-картини ор.33 мі-бемоль мінор, мі-бемоль мажор і соль мінор, Прелюдії ор.23, С. Рахманінов – А. Ведерников «Бузок», «Весняні води», М. Римський-Корсаков – С. Рахманінов «Політ джмеля»); Ф. Ліста (трансцендентні етюди «Блукаючі вогні» № 5, «Хуртовина» № 12, фа мінор № 10, Рапсодії № 6, 8, 9); Ш. Гуно – Ф. Ліста («Вальс» із опери «Фауст»); Ф. Шуберта (Скерцо сі-бемоль мажор, Експромт мі-бемоль мажор); Л. Бетховена (32 варіації до мінор, Рондо ор.51); М. Лисенка (Рапсодія № 2 на українські народні теми «Думка-шумка»); А. Рубінштейна («Російська», «Тропак»).

Розберемо більш детально виконання трьох етюдів-картин №3-5 ор.33 С. Рахманінова. Зауважимо, що авторське жанрове визначення «етюд-картина» на погляд Ю. Келдиша вказує на «з'єднання віртуозно піаністичних завдань з усвідомленим прагненням до барвистого “живопису в звуках” і конкретної характеристичності образів» [19]. Це цикл з 9 етюдів, з яких 2 композитор забракував і не хотів видавати.

Музикознавці зазначають, що «С. Рахманінов створив новий образ фортепіано через розкриття втілення звучання церковного дзвону, з своєрідною поетикою, семантикою, міфологією. Тож, дзвони виступають як ритмічне та інтонаційне зерно рахманіновського фортепіанного стилю. Це обумовлює цілу низку авторських рішень у сфері музичної фактури:

динамічні, регістрові, педальні ефекти, що відтворюють цілісний образ людського буття» [7:79-99].

Звертає на себе увагу вибір етюдів Н. Єщенко – від ліричного соль мінорного (№5), через похмурий мі-бемоль мінорний (№3) до оптимістичного мі-бемоль мажорного (№4), що виконує функцію фіналу. Тобто, виконавиця формує міні-цикл, що відкриває соль мінорний етюд, будова якого базується на багаторазовому повторюванні низхідного мелодійного звороту в діапазоні мінорної терції з хроматичним оспівуванням кінцевого тонічного звуку. З цієї скорботної, «стогнучої» інтонації широка пісенна мелодія не розвивається, вона нібито «розчиняється» у швидких пасажах, залишаючи враження якоїсь недоволеності. Грізний акорд *fortissimo* на IV підвищеній ступені, в момент кульмінації, порушує загальний елегійний тон п'єси. Ще один спалах бурхливого драматизму відбувається перед самим кінцем (стрімко злітає на три октави гамообразний пасаж в обох руках). Другою частиною цього виконавського міні-циклу стає етюд-картина мі-бемоль мінор, що втілює нестримну стихійну силу. Ця картина створюється за допомогою застосування хроматизмів та дисонуючих співзвучь, динамічного напруження. Тож, на відміну від «типової» будови тричастинного циклу, за задумом Н. Єщенко, центральним номером стає драматичний етюд, а у якості фіналу обрано світлий та святковий етюд мі-бемоль мажор, з його пружними маршевими ритмами, закличними вигуками фанфар і переливчастими «дзвоновими» ілюзіями та зіставляється з ярмарковою сценою та образами народного побуту.

Що стосується безпосередньо виконання етюдів, звертає на себе увагу явне неспівпадіння звукових образів інструменту С. Рахманінова та Н. Єщенко. Ритмічно напружена, чітка, динамічна, навіть аскетична (особливо що стосується використання педалі) чоловіча манера гри С. Рахманінова, вочевидь, не може адекватно відтворитися у жіночому виконанні. Але, здається, Н. Єщенко й не має такої мети, вона створює власні картини, що відбивають її світовідчуття: тендітне, яскраве, вишукане.

Підкреслимо, що при цьому Н. Єщенко абсолютно коректна у відношенні до авторського нотного тексту і за згадками учнів, це було притаманне їй не тільки у виконанні, але й у педагогічній роботі. Ще однією рисою стилю піаністки була орієнтація на пальцеву техніку – кожна нотка нібито загострена, що властиве блискучому стилю перле. Тож, картини Н. Єщенко більш нагадують графіку, ніж фресковий стиль С. Рахманінова.

Ці записи Н. Єщенко демонструють неперевершену майстерність, вишуканість пальцевої техніки та захоплення романтичним мистецтвом.

За роки педагогічної діяльності вона підготувала понад 90 фахівців, які музичних навчальних закладах країни та за кордоном. Серед її випускників відомі у місті та за його межами музиканти: Л. Венжега, Т. Башкатова, М. Фісун, О. Левашова, Г. Саламатова, Т. Ляшенко, М. Бевз, І. Гайденко, Л. Радомська, Т. Маслова, О. Антонець. Всі вони розвивають основні принципи методики Н. Єщенко – увага до якості звуку, шанобливе ставлення до авторського тексту, загальний культурний розвиток студента. Так, М. Бевз, згадує, що «вона багато займалась зі мною вдома. У її кабінеті стояли два рояля з “золотим звуком”. Вона ж з відомої музичної сім’ї, тобто бабуса – піаністка, мама – піаністка (вчилась у А. Горовиця). Коли Наталя Олександрівна займалась з нами вдома, то спочатку годувала, а потім навчала, і ніколи не рахувала часу, приділеного нам. Згадую, ноти були дивовижні, старих видавництв з безліччю олівцевих приміток – вдала аплікатура, динаміка. Мабуть, рекомендації її великих вчителів. Вона ж навчалась у М. Хазановського, а аспірантуру закінчувала у С. Фейнберга у Москві» [25:1-2, див. Додаток В].

Говорячи про педагогічні принципи Наталії Олександрівни, Марина Володимирівна Бевз визначає такі:

«Перше – це максимально точне, педантичне відношення до нотного тексту, це залізно. Вона вибирала редакцію сама і ми грали саме по цій редакції. Якщо ми граємо Мільштейна, то педалізація повинна була бути точно такою ж» [25:5, див. Додаток В].

Друге – це по відношенню до педалі – чим менше то краще. «Класика – категорично дуже мало педалі. Все потрібно робити пальцями. Те що стосується класичної і барочної музики – там все чистота інтонування. Зараз ми з вами розуміємо, що рука може зробити все – тугий звук, м'який, легкий, дзвінкий, який завгодно – це все роблять пальці і вухо. І постійно Наталя Олександрівна говорила: “ногу забори від педалі” і намагалася налагодити артикуляційну інтонацію, щоб студенти могли сказати все пальцями. Важливо, що вона бачила сильні і слабкі сторони кожного і направляла свою роботу на розвиток слабких сторін, а сильні сторони – то була “цукерка”. Тому що це те, що людині дано і з чим вона вже буде далі йти. А от з тим що не дано треба працювати. Підсовувала масу літератури, заставляла нас читати. Якщо я грала 24 прелюдії Ф. Шопена, я повинна була перечитати все що написано про прелюдії і їй доповісти – що мені сподобалось, що я зрозуміла, що ні. Також прослухати всі записи 24 прелюдій, які існують у нас в фонотеці, на пластинках, де завгодно» [25:6, див. Додаток В].

Ці принципи знаходили відображення і у досить напруженій концертній діяльності піаністки, яка виступала у залах харківської консерваторії та філармонії, на концертних майданчиках багатьох міст України та інших країн світу. Про це свідчать афіші з концертів (див. Додаток Б).

Марія Єщенко

Марія Єщенко навчалась у класі М. Хазановського, а пізніше закінчила аспірантуру при московській консерваторії по класу С. Фейнберга, як і її сестра. Її учні – І. Наймарк, М. Чернявська, Ю. Урін'єва, Л. Тесленко, Д. Манагадзе, Н. Пушина.

Разом з сестрою Наталею Єщенко, вони вели активну концертну діяльність. Сама Марія Єщенко виступала з такими «відомими циклами як 24 етюди Ф. Шопена, 32 сонати і 5 концертів Л. Бетховена, 24 прелюдії Д. Шостаковича, 5 концертів Й. Баха. Також грала багато творів Ф. Шопена,

Ф. Ліста, С. Рахманінова, П. Чайковського, В. Моцарта, Ф. Шуберта, Р. Шумана, М. Кармінського» [20:71].

Щодо звуку Марія Єщенко володіла прекрасним тембровим відчуттям, педаль строга, незвичайна. Це все передалось їй від учителя С. Фейнберга. Адже він був не тільки композитором, але й піаністом, якому завжди були властиві глибина і змістовність. За його думкою, «порівняно коротка довжина фортепіанного звуку не повинна призводити до акцентуванню довгих нот: в таких випадках момент припинення звучання сприймається слухом з більшою різкістю, ніж поступове згасання звуку, взятого з природною силою» [39:20-21]. В поліфонічних п'єсах рухливого характеру С. Фейнберг часто користувався прийомом *non legato*. Необхідну виразність гри він досягав тим, що робив всі звуки протяжними, незалежно від їх написання. Особливо уважно він ставився до занять з учнями. Учніві надавалося право голосу у виборі репертуару : «захоплення твором часто служить запорукою успішної інтерпретації» [39:20].

Від С. Фейнберга М. Єщенко взяла багато педагогічних принципів – відчутти, зрозуміти і виконати. Головне, що має зробити педагог – це допомогти становленню творчої ініціативи у молоді. Улюблений афоризм С. Фейнберга: «Спочатку грати, потім вправлятися, а не навпаки». Він застерігав від виховання піаністів на готових зразках, говорив: «не кожен спосіб інтерпретації, до якого звикло наше вухо, ми маємо право іменувати традицією. Ми, педагоги, привикаємо з року в рік чути учнівське виконання. І хоча багато студентів грають добре, проте ми звикаємо вслуховуватися у виконання, нерідко позбавлене глибокої творчої ініціативи і справжнього естетичного напруження. Непомітно для себе ми переводимо звичку в традицію. Висока традиція підказує творчий підхід твору: вона розширює, а не звужує межі стилю. Традиції, що впливають з мистецтва великих майстрів піанізму, вимагають індивідуального рішення, справжнього естетичного зусилля» [39:21]. З його слів можна стверджувати, що педагог – це не той, хто спостерігає, а той, хто саме керує процесом. І головне

завдання педагога звільнити учня від дарма витрачених годин і направляти його на правильно виконаний план роботи.

М. Єщенко також дозволяла своїм студентам вибирати програму самим, навіть дипломну роботу. Якщо були труднощі у виборі програми, її поради ніколи не носили імперативного характеру. Вона розвивала у студентів самостійність, так як у неї розвивав це її педагог. Також у її класі багато уваги приділялось аплікатурі. Від вчителя вона успадкувала аплікатурну систему з різними видами – позиційна, симетрична, парна. Відношення до звуку було надзвичайно обережне. Якщо Наталя Єщенко говорила «вишуканіше», то Марія – «тепліше». Як згадують: «Марія Єщенко наполягала, щоб всі студенти слухали один одного, обговорювали гру кожного, відмічали позитивні і негативні сторони. Це було корисно з точки розширення музичної ерудиції, а також для формування музичного смаку, оцінок, виконання» [20:130].

Важливо загадати про те, що вплив М. Єщенко на культурне життя Слобожанщини триває і зараз ще й завдяки діяльності «Благодійного фонду Марії Єщенко», заснованого в 2001 році [4, посилання на сайт фонду]. Щорічно фонд обирає стипендіатів з найбільш обдарованих і перспективних учнів Харківської спеціальної музичної школи та студентів Харківської консерваторії. Також, починаючи з 2001 року, встановлена премія імені Марії Єщенко на Міжнародному конкурсі піаністів імені Володимира Крайнева, який проводиться раз на два роки. Два рази на рік (19 червня і 5 грудня) Фонд проводить концерти в пам'ять про Марію Єщенко.

Наступним рівнем розвитку традиції вшанування пам'яті М. Єщенко став концерт, що відбувся в рамках XXV фестивалю «Харківські асамблеї». В ньому взяли участь відомі харківські піаністки, частка з яких у свій час отримувала стипендії фонду. Відповідно до репертуарних вподобань М. Єщенко, програма складалася переважно з романтичних творів:

- 1) Й. Брамс 3 фантазії ор.116 у виконанні М. Бондаренко;

2) Б. Сметана Фортепіанне тріо соль мінор друга частина; Й. Брамс Варіації з фортепіанного тріо №2 до мажор у виконанні Ж. Дедусенко, А. Литовченко, О. Ільяшенко;

3) К. Шуман Романс «Тихий лотос» ор.13; С. Рахманінов «Икалось ли тебе Наташа»; Ж. Бізе «Сегіділья» з опери «Кармен» у виконанні С. Клебанової, О. Кузьміної;

4) Дж. Верді Сцена Аїди з опери «Аїда», С. Рахманінов «Уж ты нива моя» у виконанні Є. Нікітської, А. Купейка;

5) Ф. Мендельсон Фантазія фа-дієз мінор у трьох частинах у виконанні А. Сагалової;

6) М. Метнер Соната-спогад у виконанні К. Тімофєєвої;

7) Ф. Шопен Ноктюрн №1 до мінор ор.48 у виконанні О. Фекете.

Більш детально проаналізуємо Дж. Верді-Ф. Ліста Парафразу на теми опери «Ріголетто» у виконанні М. Єщенко. Як вказує Н. Кашкадамова: «фортепіанне перекладення було для музиканта творчістю, а не роботою ремісника, Ф. Ліст намагався відтворити у них не “букву”, а “дух” твору» [18:251].

Опера «Ріголетто» написана Дж. Верді у 1851 році на лібрето Ф. П'яве, створене за драмою В. Гюго «Король забавляється». Дія відбувається у XVI ст. у Мантуї. Парафраза Ф. Ліста написана 1859 року. «Парафраза побудована на темах квартету Герцога, Маддалени, Джільди і Ріголетто з III дії. У цій сцені Герцог зізнається в коханні Маддалені, на що вона кокетливо відповідає, Джільда підглядає за ними, а Ріголетто заспокоює доньку. Партії Герцога, Джільди, Маддалени та Ріголетто у квартеті переплітаються, пов'язані одна з одною постійним рухом. При цьому фрази Герцога пісенні, репліки Маддалени кокетливі, а мелодії Джільди і Ріголетто відрізняються широкою наспівністю, емоційною наповненістю, схвильованістю, тривожністю. Квартет складається з двох частин, друга частина динамізована порівняно з першою; в ній переважають схвильовані та тривожні мотиви

Джільди, в той час як в першій – мелодійно-протяжні мотиви Герцога» [24:363].

У парафразі після вступу проводиться тема Герцога «*Bella figlia dell amore*» (тема А), що викладається октавою нижче оригіналу. Зі вступом Маддалени («*Ah! Ah! rido ben di core*») змінюється фактура – її партія викладена у верхньому регістрі в акордовому вигляді; ця тема підхоплюється темою Джільди. Композитор яскраво показує у нотах партії різних виконавців (партії Маддалени і Джільди різним шрифтом, а також у різних октавах). О. Масляєва характеризує парафразу так: «Ф. Ліст поступово ускладнює фактуру, охоплюючи якнайбільший діапазон фортепіано та динамічну градацію від *pp* до *fff*. Найбільшої уваги у цій парафразі Ф. Ліст надає варіаційному розвитку теми Герцога з тріо Маддалени, Джільди і Ріголетто «*Bella figlia dell amore*». У Ф. Ліста тема Герцога проводиться двічі, при другому проведенні вона захована у різноманітні прикраси та фіоритури та потактово чергується з партією Маддалени, звучить епізод, якого немає у Дж. Верді – сповільнюється темп, створюється враження, ніби звучання “розчиняється”. Після другого проведення теми Герцога розробляються інтонації Джільди з ансамблем, що також подаються двічі: спершу – в октавному викладі, а у другому проведенні – з ускладненням фактури, додаванням репетицій. Коду звучить у темпі *presto* в октавному викладі, створюючи арку до інтродукції» [23].

Важливою рисою фортепіанних парафраз Ф. Ліста є театральність, додавання у виконання акторської майстерності, при цьому ці твори вимагають від виконавця високої технічної майстерності, досконалого володіння інструментом і тембровими якостями звуку.

М. Єщенко виконує парафразу дуже впевнено, чітко, в кожному пасажі прослуховуються всі нотки. Звук насичений, багатий, октавні місця ніби на одному змаху руки зіграні. Фортепіано звучить як цілий оркестр, є темброва окраска. Техніка у Марії Єщенко була надзвичайно блискуча, навіть вже у

літніх роках. В порівнянні з сестрою Наталею Єщенко, Марія більш драматична, впевнена, а Наталя м'якша як по звуку, так і по характеру.

Ми послушали декілька творів у виконанні М. Єщенко і зрозуміли, що в неї був досить різноманітний репертуар, в якому були представлені твори майже всіх стилів та напрямів фортепіанного мистецтва. Як відомо, такий широкий спектр художніх інтересів піаніста-виконавця зустрічається не так часто, адже більшість піаністів поступово звужують корпус виконуваних творів, віддаючи перевагу творчості окремого композитора чи певного художньо-історичного стилю (Г. Гульд – Й. Бах, С. Нейгауз – Ф. Шопен, А. Шнабель – Л. Бетховен). Звісно, бувають й інші випадки, коли виконавцю важко сконцентруватися на чомусь одному і він комфортно почуває себе в будь-якому репертуарі, але це, все ж таки випадки поодинокі (тут можна згадати про С. Ріхтера). Що стосується творчості М. Єщенко, то можна припустити, що багато в чому вона орієнтувалася на педагогічний репертуар. Адже, всі наявні у записах твори (Хоральні прелюдії Й. Баха – Ф. Бузоні, Соната для фортепіано №14 до-дієз мінор оп.27 («Місячна») Л. Бетховена і «Концертний парафраз на тему опери Ріголетто» Дж. Верді – Ф. Ліста, яке часто беруть студенти консерваторії як віртуозну п'єсу) скоріш за все вона проходила у класі зі студентами. Тому в неї був до них не тільки мистецький, але й методичний підхід. Хоча, треба загадати й про те, що М. Єщенко ставила перед собою й дуже амбітні завдання, на кшталт виконання великих циклів – всі сонати Л. Бетховена, всі етюди Ф. Шопена.

Що стосується алгоритму виконавського мислення М. Єщенко, то перше треба сказати, що в неї був певний звуковий образ фортепіано і він відрізнявся, як це не дивно, від образу фортепіано Н. Єщенко – її звуковий ідеал наближається до мистецтва межі XIX-XX століття, коли царювала перлина техніки, вимагалася вишуканість, прозорість, дотримання класичних канонів організації музичної фактури. Записи ж М. Єщенко презентують інше розуміння виразових можливостей фортепіано. Вона намагалася досягти абсолютної точності і ясності вимови і це чутно, бо всі пласти

музичної фактури сприймаються як відтворення людського мовлення, а не як гра. Сильна її сторона, то пальцева техніка, вона все виграє, все у найдрібніших пасажах, нотах все чути дуже добре. Але разом з цим вона не намагається досягти прозорості, легкості, ясності, що було притаманне її сестрі. Напроти, ми бачимо свідоме наслідування ідеалам Ф. Ліста, Л. Бетховена, згідно яким фортепіано є інструментом гучним, масштабним, що може замінити собою оркестр. Масштабність акустичних задумів М. Єщенко частково підтверджується навіть її технікою, великим жестом, який зазвичай більш притаманний виконавцям-чоловікам. Коли бачиш ці величезні жести, виникає враження, що вона зараз показує на уроці, а не просто грає так як зручно. Це є така деформація професією, коли викладачі завжди трохи перебільшують. Намагаючись передати свій задум, вони використовують гіпертрофований жест, посилюють певні інтонаційні опори тощо.

Звісно, коли людина займається двома професіями, вона не може бути успішна в кожній однаково. Як і багато інших видатних викладачів, які паралельно виступали з концертами, М. Єщенко мала й деякі вади у технічному боці виконання. Але її гра все рівно дуже цікава, хоча й не стабільна. Згадується, наприклад, Г. Нейгауз, який писав про те, що він знає ці свої вади, але ж розуміє, що треба обирати щось, якщо ти хочеш бути неперевершеним і від чогось відмовитися: «Коли педагог одночасно і виконавець, а це, на щастя, дуже поширене зараз явище у нас, то природно, що педагогічна робота його протікає по-іншому, ніж у “чистих” педагогів, які ніколи не крутяться на естраді. Мені часто спадало на думку, що хоча педагог-виконавець має низку незаперечних переваг перед тільки педагогом насамперед перевагою живого показу, реального прикладу, проте в деякому сенсі чистий педагог як би представляє більш цільну фігуру: його життєва, професійна спрямованість більш прямолінійна просто тому, що йому, грубо кажучи, ніколи не доводиться сидіти на двох стільцях; він весь віддається учням і тільки учням і для себе нічого не вимагає» [28:57].

Марія Єщенко йде по такому шляху, що вона не відмовляється, але ж чутно, що в неї є основна діяльність. Що стосується «Концертного парафраза на тему опери Ріголетто» Дж. Верді – Ф. Ліста, то це відомий твір і багато виконавців мають його у своєму репертуарі саме для того, щоб продемонструвати пальцеву техніку, легкість, ажурність пасажів і таку собі імпровізаційність виконання. Вона пропонує інший варіант. По-перше, вона досить важка на слух, по-друге, в неї Герцог, якщо можна сказати, такий «російський», бо немає баритона тут, який ще тільки намагається привабити дівчину, можливо трохи лестощів, трохи квітів, трохи посмішок. В опері це трошки інший персонаж. Вона його малює так, як ми знаємо про нього, що він поганий чоловік, що все це погано закінчиться і в неї він виходить такий трошки неаристократичний, дуже простий. Зрозуміло, що Герцог хоче і виходить, що весь твір нібито просідає в динаміці, темпі і втрачає цю імпровізаційність, легкість і можливість керувати часом, пластами і таке інше. Але це її бачення і п'єса сприймається досить цікаво.

І ще один твір, котрий привернув увагу це, звісно, Л. Бетховена Соната для фортепіано №14 до-дієз мінор ор.27 («Місячна»). Тут необхідно сказати, що і Ріголетто відома п'єса, але Місячна соната це такий лакмусовий папірець, який демонструє навіть не рівень технічної майстерності, тому що першу частину взагалі-то може зіграти будь-яка людина, яка хоч трошки займалася музикою, а пред'являє саме розуміння фортепіано, його можливості, так би мовити, нахили виконавця, що він хоче. Бо як відомо, перша частина, вона має 3 основні пласти – бас, якщо його зіграти окремо чи його показати наочно, він веде нас до бахівської традиції, до хоралу, до чогось загальнолюдського. Далі пласт середній, який багато хто порівнює і можливо це вірно, з ноктюрном, який демонструє чи то шепіт, чи то колихання, чи то щось жваве, що рухається і верхній пласт – це особистісне висловлення про щось важливе для людини, тому що воно навіть не співає, це людина говорить про речі і ми знаємо багато інтерпретацій цієї сонати, що в залежності від того, що обирає виконавець ми можемо зрозуміти, яка він

людина . Чи він грає занадто повільно, як грає Е. Гілельс, але він вимагає себе слухати, хтось керується оцим середнім пластом і швиденько проходить цю сонату, і прямує аж до третьої частини, де він може продемонструвати щось технічне. Що стосується М. Єщенко, то вона очевидно вибирає верхній тон і це взагалі-то притаманне їй. Вона на фортепіано говорить, вона не співає, вона не демонструє, що віртуоз (хоча вона віртуоз), і дуже добре впорається з фактурою, але в цьому творі показує, що говорить. Ще раз хочемо підкреслити, що можливо це тому, що все ж таки це вчительство. Викладацька діяльність для неї мабуть була перша і вона говорить, і слухає себе, а інші пласти вона вочевидь відставляє на другий план і вони не заважають нам слухати. І якщо говорити про виконавський стиль, керуючись, наприклад, працею Д. Рабіновича [30], котрий говорить, що в кожного виконавського стилю є своя мета, то можна сказати, що М. Єщенко не романтик, бо емоція не переважає, вона дуже контролює себе, вона не віртуоз, бо для неї можливість продемонструвати свою технічну майстерність не стає першим планом. Вона скоріше відноситься до раціонального типу, до того типу, який має за ціль переконувати. Її гра є справжнім аналогом людського мовлення, коли людина впевнена у собі, коли людина має за мету довести щось і це все зовсім по-іншому вибудовує фактуру і пласти всього, що вона виконує.

2.2. В. Лозова

Описати в нашій роботі біографію і творчу діяльність Вікторії Лозової ми маємо можливість завдяки нечисленным документам, які зберіглися в опрацьованих нами архівах та автобіографії музикантки. Вона народилась в 1933 році у Харкові. В автобіографії В. Лозова вказує, що навчалась з 1940 року в музичній школі по класу фортепіано, а через 3 роки перейшла в школу №1 ім. Л. Бетховена у клас Н. Хлебнікова (див. Додаток Г). З 1948 році піаністка навчалась у Харківській середній спеціалізованій музичній школі

інтернаті у класі професора Н. Ландесман (музичний діяч, піаністка, народилась в Одесі, получила освіту у Берліні в класі професора П. Луценко), яку через два роки закінчила на «відмінно». Після цього поступила у Харківську консерваторію до класу Абрама Лунца – вихованця Петроградської консерваторії. Як писав піаніст у своїй автобіографії, він «неодноразово завідував кафедрою і кілька років також обіймав посаду заступника директора з наукової та учбової роботи, працював у складі журі різних конкурсів» (Випускники А. Лунца – Г. Жуковський, В. Жубінська, О. Козирєв, О. Снегирьов, І. Полян, О. Волков, В. Шукайло) [42:119].

Через 5 років закінчивши консерваторію з червоним дипломом В. Лозова залишилась працювати на посаді концертмейстера (крім того вона працювала концертмейстером – асистентом у десятиріччі у М. Ітігіної – першого педагога видатного піаніста сучасності В. Крайнева і в училищі), а згодом ставши асистентом, працювала вже і викладачем на кафедрі спеціального фортепіано. Так, у характеристиці на В. Лозову, на той час завідувач кафедрою спеціального фортепіано М. Хазановський пише: «За цей період В. Лозова проявила себе як вдумливий педагог, який серйозно і добросовісно відноситься до своєї роботи, показала високий ріст і хороші результати. Свою педагогічну роботу асистент В. Лозова успішно поєднує з виконавською діяльністю, постійно виступаючи в самостійних концертах і концертах-циклах. Її репертуар постійно поповнюється новими творами класичної і радянської музики. Виконання В. Лозової з кожним роком набуває все більш художню зрілість і майстерність» (див. Додаток Г).

Працюючи викладачем кафедри спеціального фортепіано, В. Лозова давала багато концертів як сольних, так і з симфонічним оркестром, про що свідчать прихильні відгуки преси (див. Додаток Г). У 1970 році В. Лозова виконувала обов'язки доцента кафедри спеціального фортепіано. У архіві ми знайшли подяку В. Лозовій від директора Полтавського музичного училища: «За 3 дня нею були повністю прослухані державні програми у 22 студентів. Не жаліючи сил і терпіння, Вікторія Іванівна надала велику допомогу учням і

педагогам відділу, детально розбираючи виконання учнів, роблячи ряд змістовних зауважень, показуючи за інструментом. Це прослуховування було репетицією Державного екзамену. В кінці відбулась бесіда з учнями і педагогами відділу. Ми щиро вдячні Вікторії Іванівні за велику роботу, яку вона зробила. Дирекція Полтавського музичного училища виносить подяку Вікторії Лозовій і просить ректорат Харківського інституту мистецтв відмітити її роботу як консультанта» (див. Додаток Г). Є в архіві і характеристика Г. Авер'янова на доцента кафедри В. Лозову: «вона часто виступає не тільки сольо, але й з симфонічним оркестром, на телевізійних передачах, в музичному лекторії суспільства “Знання” не тільки у Харкові, але й у Ленінграді, Львові, Полтаві, Москві. Вона серйозний, вдумливий музикант. Виділяється яскравістю і майстерністю гри, багатобарвністю, має відмінний художній смак, відчуття форми, володіє ясним, точним мисленням, зрілістю, багатою фантазією, неабиякою віртуозністю і мистецтвом педалізації, добрим розумінням стилю» (див. Додаток Г). Тепло, щирість, задушевність – головні якості виконавського обліку талановитої піаністки. В її репертуар входять багато різноманітних творів: російських, західно-європейських, радянських, українських композиторів, таких як Й. Бах, Ф. Шопен, Ф. Ліст, С. Прокоф'єв, Й. Брамс, Л. Бетховен, П. Чайковський, С. Рахманінов, Д. Шостакович, С. Франк, Р. Шуман, М. Метнер; тріо А. Моцарта, С. Рахманінова, Г. Свірідова, А. Бабаджаняна, Д. Шостаковича, С. Франка, В. Бібіка. Високо оцінювали виступи В. Лозової професори А. Іохелес, М. Воскресенський, Н. Перельман, С. Бунатян, В. Сечкін, Т. Кравченко, В. Задерацький, В. Жубінська.

Зокрема, В. Бібік відмічав: «Гра Вікторії Лозової відрізняється стихійним напором почуттів – це її відмінна якість, яка поряд з ритмічною ясністю її партнерів дає дуже виразний наслідок. Вона володіє філігранною пальцевою технікою, красивим глибоким звуком і, головне, вона надзвичайно щира у своєму виявленні почуттів музиканта-художника» [14:4, див. Додаток Д].

Гідну оцінку получила гра піаністки в рецензіях республіканського і місцевого друку. Наприклад, композитор Н. Юхновська написала статтю «До великого мистецтва» у газету «Соціалістична Харківщина» про сольний концерт В. Лозової, який відбувався у залі міської музично-театральної бібліотеки імені Станіславського. Як описує композитор, у залі було багато молоді, панувала особлива атмосфера радісного хвилювання, яка завжди виникає від зустрічі із справжнім мистецтвом. Піаністка виконувала серйозну програму з творів вітчизняної і зарубіжної музичної класики: від геніальної «Чакони» Й. Баха в обробці Ф. Бузоні до фортепіанної творчості пізнього О. Скрибіна. Зокрема, виконувались такі твори, як полонез і балада Ф. Шопена, «Фантазія» Л. Бетховена, прелюдії і 4-а соната О. Скрибіна. «Така програма розрахована не лише на віртуозне володіння фортепіанною технікою, вона вимагає від піаніста ще й зрілої художньої майстерності, сміливості і самостійності виконавської концепції, глибоко індивідуального почерку гри, чим і володіє В. Лозова. В її артистичній індивідуальності особливо приваблює сполучення контрастів: світлого, мужнього, життєстверджуючого начала з якоюсь мудрою, всепоглинаючою жіночністю. Піаністці особливо близькі і співзвучні романтичні образи музики» (див. Додаток Г). В Харківській консерваторії проходив концерт присвячений творам А. Моцарта, де виступали викладачі кафедри спеціального фортепіано. Серед них і В. Лозова. Про це свідчить відгук у статті старшого викладача Харківського інституту культури О. Козак: «Виконавський задум Фантазії й сонати №14 (до мінор) В. Лозової визначився відтворенням внутрішнього драматизму, характерного для останнього періоду творчості композитора. Контрастність різних епізодів, поліфонічність і динамізм форми, сполучення тонкого фразування з масштабністю цілого твору – все це притаманне виконанню піаністки, особливо блискуче прозвучав фінал сонати, що багато в чому провіщав бетховенські концепції» (див. Додаток Г).

Неодноразово в консерваторії проводились концерти присвячені конкретним композиторам. Ми знайшли також статтю про концерт

присвячений С. Прокоф'єву, де піаністка виконувала сонати композитора, чим наповнила їх глибоким інтимним змістом і суб'єктивною виразністю. Дуже насиченим також був концерт присвячений Ф. Шопену, де Ю. Щербінін пише: «Недовгий, зосереджений роздум, тривога, бурхливий вибух почуттів, короткий спад перед енергійним гордовитим маршем – Вікторія Лозова виконує полонез мі-бемоль мінор, в якому звучить революційний наспів, оркестрова насиченість, вміння знайти кульмінацію, поетична захопленість, відмінне володіння фортепіанною технікою переконують і підкоряють слухачів. З не меншим успіхом виконує піаністка до мінорний і фа-дієз мінорний полонези. Привертає увагу драматичність висловлення, щоправда, іноді в грі відчувається темброва одноплановість» (див. Додаток Г). Хороший відгук про В. Лозову у звітному концерті викладачів кафедри спеціального фортепіано, який проходив у Харківській філармонії, також написав музикознавець П. Калашник: «На закінчення концерту виступила в.о. доцента кафедри Вікторія Лозова. Її добре знають і цінують любителі серйозної музики. Вона часто і охоче виступає перед різноманітною аудиторією в філармонії, в консерваторії, на заводах, у Палацах культури, перед трудівниками села. На цьому концерті вона виконувала до мінорне Рондо Ф. Шопена і Варіації на тему Паганіні Й. Брамса. З справжнім натхненням і великою майстерністю розкрила В. Лозова світ почуттів, настрою, закладені в цих різних по змісту і виразності творах – їх мрійливий ліризм, страсну бурхливість і спокійну, мудру розсудливість» (див. Додаток Г).

Особливе місце в житті В. Лозової займало фортепіанне тріо – Вікторія Лозова, Григорій Куперман (скрипка) і Ігор Гайда (віолончель). Як розказують студенти її класу, перший публічний виступ відбувся в 1980 році. Виконувалися квартети Ф. Мендельсона (с-moll) і Й. Брамса (с-moll) (був запрошений альтист І. Сиротин). Неймовірний успіх, якого досягли музиканти цим виступом, зумовив продовження концертної історії колективу на наступні двадцять років. «Гра Вікторії Іванівни відрізнялася не лише

чудово м'яким звуком, блискучою технікою, тонкою педалізацією і природним фразуванням, але і дивною чуйністю до учасників ансамблю. Вона не лише відмінно слухала і чула ансамбль, але і відчувала звуковий баланс. Адже рояль дуже потужний інструмент, здатний "перекрити" симфонічний оркестр. У нас же всього три струнники! Так от, Вікторія Іванівна уміла знаходити і дотримувати звукову рівновагу» [14:7, див. Додаток Д]. За ці роки були виконані шедеври фортепіанного тріо : Й. Гайдна, Ф. Мендельсона, Патетичне тріо М. Глінки, С. Рахманінова, Д. Шостаковича, А. Бабаджаняна, В. Бібіка, а також квінтели Д. Бортнянського, Д. Шостаковича, Ф. Шуберта. Також В. Лозова виступала в складі фортепіанного квінтету разом із Сергієм Євдокимовим (скрипка), Миколою Удовиченко (альт), Ігорем Гайдою (віолончель), Юрієм Вишневським (контрабас). «І як найкраще розкрилася природа піаністичної чарівності Вікторії Лозової : чуйність і опуклість кожної інтонації, колористичність фортепіанної палітри, віртуозний розмах і високий артистизм. Додайте ще щирість тону і душевну грацію, розкіш пасажних розсипів – і перед вами закінчений портрет щасливої іменинниці : "Багато літ ювілярові"!» [14:11, див. Додаток Д].

Активно концертує п'яністка вимагала того ж і від власних студентів, усіма можливими засобами привчаючи їх до великої естради. Про це свідчить документ про подяку В. Лозовій та її учням від Полтавського музичного училища: «28 березня 1971 року в Полтавському музичному училищі відбувся концерт класу В. Лозової. Були зіграні забуті, невиконуючі сонати Й. Баха з короткими анотаціями В. Лозової. Ці твори інтересні не тільки з художньої, але й з педагогічної точки зору. Без сумніву вони принесли велику користь студентам, які їх виконували. Дуже велика робота проведена В. Лозовою і її учнями. Сонати виконані продумано, зі смаком і відчуттям стилю. Всі студенти показали хорошу естрадну витримку. Не тільки для учнів, але й для педагогів училища цей концерт був цікавий і повчальний. Дирекція школи виносить подяку В. Лозовій і її учениці

Т. Нефедовій і просить ректорат консерваторії винести їм подяку» (див. Додаток Г). В. Лозова не тільки була чудовою піаністкою і викладачем, вона також проводила багато методичної роботи. Сюди входять консультації в Полтавському музичному училищі, участь в комісії з перевірки вступних екзаменів у Сумському музичному училищі, Запорізькому і Харківському училищах. Також є позитивний відгук професора Т. Кравченка, де піаністка проходила місячне стажування у Київській консерваторії. Окрім цього В. Лозова стала автором методичного дослідження «Досвід роботи над п'єсами камерного характеру». Чотири місяці В. Лозова перебувала у Московській консерваторії на підвищенні кваліфікації у професора М. Воскресенського, який теж дав дуже добру оцінку піаністці як педагогу і виконавцю.

Щодо педагогічної роботи майстерність В. Лозової теж дуже висока: «її уроки відрізняє органічна єдність художніх і дидактичних засад, уміння розкрити задум композитора, знайти для кожного студента індивідуальні засоби піаністичного втілення музичного твору. Звідси методична доцільність вибору репертуару, постійний пошук плідних шляхів його вивчення, чітке розуміння завдань навчального процесу, неухильне зростання педагогічної майстерності доцента В. Лозової» (див. Додаток Г). С. Давидов згадує: «одним з найважливіших шляхів розвитку навичок піаністичної виконавської майстерності Вікторія Іванівна вважала формування функціонально стабільного, кінетично розкріпаченого фізіологічного комплексу, що умовно іменується: “виконавський апарат”. Тут на перший план виводилося досягнення положення корпусу і рук, яке все узагальнює та контролює, разом з формуванням пластичної, амортизаційно пружної, вільної, але позиційно організованої кисті і вихованням безпомилкової цілеспрямованості чітких активних пальців. Сильними сторонами педагога В. Лозової були здатність бачити в своєму учневі індивідуальність і “вирощувати” з неї особу (незважаючи на природу), добиватися виконання твору за законами музичної драматургії. Ну, і, звичайно ж, володіння звуком,

якість інтонації за роялем. Рука майстра пізнавалася вже по першому дотику до інструменту, по красі і вишуканості кантилени» [14:10, див. Додаток Д]. Педагогічні принципи В. Лозової визначились, по-перше, тим, що в ній поєднувались талановитий педагог і виконавець, по-друге, традиціями від своїх викладачів Н. Ландесман і А. Лунца.

Зокрема, Н. Інютючкіна згадує про свого педагога: «Рідкісна сприйнятливність, захопленість, здатність знаходити особливе у буденному і бути за це вдячною були основними властивостями її натури. Романтичний початок був і в зовнішньому її вигляді. Карі променисті очі обрамляли світлі локони, її наряди виділяли її з натовпу, вона любила прикраси, яскраві кольори, хода її була стрімкою, головне - вона так заряджала оточення своїм темпераментом і чарівливістю, що ми, її студенти, відразу ж потрапляли в орбіту її впливу» [14:3, див. Додаток Д].

Випускники В. Лозової – Ж. Дедусенко, Л. Кучер, І. Черничко, І. Безкоровайна, С. Давидов, С. Вац, В. Осення, О. Попкова, Л. Тарапата, Ю. Колодная, І. Заярная, Н. Інютючкіна, Т. Калугіна, В. Кіряєв.

На велике щастя, нам вдалося знайти записи гри В. Лозової у її випускниці Ніни Інютючкіної. Вона грає відомі твори Ф. Шопена: Полонез ор.26 №2 мі-бемоль мінор і Мазурку ор.68 №4 фа мінор. Очевидно, Ф. Шопен був одним із найулюбленіших композиторів піаністки. Також можна припустити, що концерт, на якому вона виконувала ці твори, був присвячений Ф. Шопену і називався «Вінок Шопена», був останнім її концертом як засвідчує Н. Інютючкіна : «Останній вихід на сцену відбувся 1 грудня 1999 року. Кафедра спеціального фортепіано вирішила відзначити 150-ліття з дня смерті Ф. Шопена в залі Філармонії. Концерт був названий “Вінок Шопена” і став однією з самих незабутніх подій в культурному житті Харкова. Вікторія Лозова виконала Полонез мі-бемоль мінор і посмертну Мазурку. Безумовно, у творчих людей існує феномен передчуття. В останній межі вибір шопенівської програми став актом духовного заповіту, а мазурка – прощальною посмішкою всім, хто любить її. Йокнуло серце, коли,

закінчивши грати вона закрила кришку рояля. Дійсно, попрощалася...» [14:11, див. Додаток Д].

Як відомо, «Полонез – старовинний польський тридольний бальний танець-хода урочистого характеру, яким відкривались урочисті танцювальні вечори та бали» [15]. В полонезах Ф. Шопена розкривається епічна сторона образу рідної Польщі, величний характер, маршевість, яскраві контрасти. А Вікторія Лозова відмовляється в своїй грі від помпезності жанру. В її манері виконання можна відзначити доволі скупі жести (як у В.Горовиця), звичайно, крім кадансового звороту, де вона почувається більш розкутою в своїх висловлюваннях. Виконання тут стає вже драматичним, більш емоційним. Також чути точну ритмічну пульсацію і чіткий пунктир, який притаманний полонезу. Акордова фактура насичена багатогранністю, навіть повтори кожен раз звучали ніби це щось нове, зі своєю індивідуальною інтерпретацією.

Звертаємо увагу і на те, що піаністка грає по нотах, а це набагато складніше ніж напам'ять. Її грі притаманна палітра красок звучання інструменту. Це відчутно з перших тактів гри Мазурки, яку Вікторія Лозова виконала на біс. Звернемося до визначення жанру «мазурка – це польський народний танець. Розмір 3/4 або 3/8, темп швидкий. Для неї завжди характерний гострий ритм, акцентування, пунктирність, примхливість ритмічного малюнку, народні лади (зокрема, фригійський і лідійський, а також угорська гама і мажор-мінор), субдомінантова (плагальна) сфера гармонії, також часті різкі акценти, що зміщуються на другу, а інколи і на третю долю такту» [15]. У одній мазурці може поєднуватися декілька контрастних епізодів. Оскільки Ф. Шопен написав її останньою, відчувається печаль в музиці. Самий жанр ніби емблема Польщі, символ його далекої Батьківщини. В. Лозова дуже тонко передала це відчуття на інструменті, навіть спостерігаючи за нею, можна сказати, що немає ні одного лишнього руху під час гри. Педаль дуже акуратна. Звук філігранний і водночас

глибокий, насичений. Техніка і артикуляція теж вражає. Остання крапка була поставлена дуже відверто і чуттєво.

Висновки до розділу 2. М. і Н. Єщенко, В. Лозова – педагоги, які навчались і викладали в Харківському університеті мистецтв ім. І.П. Котляревського. Вони не тільки зберегли традиції харківської фортепіанної школи, але й принесли нові педагогічні, виконавські, своєрідні принципи. Зокрема, продовжили коректне ставлення до нотного тексту, збільшили попит до концертного виконання.

Також можемо стверджувати і про їх різницю, адже образ фортепіано і педаль змінились. Наприклад, у Н. Єщенко вимагалася вишуканість, прозорість, перлина техніка. У її сестри М. Єщенко – емоційна імпульсивність, артистична манера гри, пальцева техніка. В. Лозова ж відрізняється багатобарвністю тембру звучання фортепіано, відмінним художнім смаком, відчуттям форми, ясним, точним мисленням, неабиякою віртуозністю і своєрідним мистецтвом педалізації. Цікаво, що традицій романтичного образу фортепіано дотримувалась лише одна з сестер Єщенко – Марія. Це проявлялося як у педагогічних настановах, так і у власній концертній діяльності. Це привело до певного протиріччя, хоча обидві сестри відносилися до звучання роялю дуже шанобливо, обережно.

Педагогічні засади В. Лозової вибудовувались на принципах розвинення багатобарвності тембру звучання фортепіано, відмінного художнього смаку, відчуття форми, ясного, точного мислення, неабиякої віртуозності і своєрідного мистецтва педалізації.

Тож, можна зробити висновок про те, що на кафедрах спеціального фортепіано харківського державного інституту мистецтв імені І.П. Котляревського у 60-70-х роках минулого сторіччя відбувалося поступово узгодження індивідуальних позицій викладачів щодо звукового образу фортепіано – класичного або романтичного.

РОЗДІЛ 3

ЄВРОПЕЙСЬКІ ТРАДИЦІЇ У ДІЯЛЬНОСТІ ХАРКІВСЬКИХ ФОРТЕПІАННИХ ПЕДАГОГІВ

3.1. В. Захарченко

У книзі «Харківський інститут мистецтв» [42:105] є лише дуже коротка біографічна довідка, у мережі Інтернет тільки згадка про Всеволода Захарченка, як учня Олени Гнесіної. Тому, аби віднайти деталі життя та творчого шляху видатного харківського педагога та піаніста, ми звернулися до архіву нашого університету. Зазначу, що ідея магістерської роботи склалась завдяки тому, що я сама належу до тієї гілки ХФШ, що бере початок у класі В. Захарченка. Доказом цього є власне виконавське генеалогічне дерево (див. Додаток Ж).

На сьогодні вдалося знайти особисту справу В. Захарченка та деякі протоколи вченої ради, членом якої був Всеволод Захарченко (див. Додаток Е). Вивчаючи ці документи, ми з'ясували, що майбутній піаніст народився 1930 року в місті Луганську. В автобіографії В. Захарченко вказав, що займатися музикою почав з семи років, поступивши до музичної школи. У 15 років він вступає до музичного училища у місті Казань по класу фортепіано. Закінчивши його В. Захарченко поступив в Казанську консерваторію, але трохи згодом перевівся в Державний музично-педагогічний інститут імені Гнесіних у Москві. Там він навчається у видатної піаністки Олени Фабіанівни Гнесіної, яка разом зі своїми сестрами заснувала в 1895 році приватне музичне училище, що в подальшому стало Російською академією музики імені Гнесіних. (див. Додаток Е).

Також Захарченко навчався і у Теодора Давидовича Гутмана – радянського піаніста, який в свою чергу навчався у Юзефа Турчинського і Генріха Нейгауза. Цікаво те, що диплом про закінчення інституту Всеволоду Даниловичу підписував сам Яків Зак – російський піаніст, який став відомим,

коли отримав перемогу на Міжнародному конкурсі піаністів імені Ф. Шопена у Варшаві. На той момент Я. Зак був головою екзаменаційної комісії і приймав екзамен у В. Захарченка. На жаль, у копії яка зберігається у нашому архіві підпису Я. Зака не має. У наявній в архівній справі копії Диплома №187510 знаходимо інформацію про те, що рішенням Державної екзаменаційної комісії від 23 червня 1953 року, В.Д. Захарченко присвоєні наступні кваліфікації – педагог, соліст, концертмейстер (див. Додаток Е).

В 1955 році закінчивши інститут, В. Захарченко два роки працював в Казанському училищі, а потім з 1957 – в Новосибірському музичному училищі, після чого у 1959 – у Новосибірській консерваторії. У цей час він успішно поєднує педагогічну та виконавську діяльність. Докази цього знаходимо в особистій справі, де наявна характеристика до проходження по конкурсу для роботи у Львівській консерваторії складена 10 червня 1961 року. У характеристиці зазначено, що «за два роки роботи у Новосибірській консерваторії Захарченко позитивно проявив себе як педагог, поєднуючи педагогічну роботу з виконавською / неодноразово брав участь в концертах консерваторії не тільки як соліст, але і як ансамбліст. Ним підготований і прочитаний курс методики навчання гри на фортепіано для студентів очного і заочного відділень» (див. Додаток Е). Цікаво, що характеристика підписана ректором консерваторії – Арсенієм Миколайовичем Котляревським – знаним українським музикознавцем та органістом.

Сьогодні ми не можемо сказати чому так сталося, що В. Захарченко так і не працював у Львові. Допускаємо, що він взагалі міг не брати участі у конкурсі, адже з 1961 року піаніст переїхав спочатку до Алма-Ати, а потім за розподілом працював «у Ташкентській консерваторії на посаді доцента кафедри спеціального фортепіано, де наслідував клас Рудольфа Керера» [26:1-2, див. Додаток Є]. За характеристикою Ташкентської консерваторії «В. Захарченко приймав активну участь в роботі комісії по перевірці стану учбово-виховного процесу в музичній школі ім. Успенського і музичній школі Фрунзенського району міста Ташкента. Досить часто виступав на

концертах у консерваторії, музичній школі, філармонії. Його виступи користувались заслуженим успіхом. В середовищі всього складу консерваторії користується повагою і заслуженим авторитетом» (див. Додаток Е).

З 1964 року В. Захарченко пройшовши по конкурсу на посаду доцента спеціального фортепіано викладає в Харківському інституті мистецтв. В архівних документах можна знайти і подяку В. Захарченко «від учасників семінарів педагогічної харківської групи за дуже цікаві, інтересні, справжні творчі заняття і семінари. Педагог зміг за короткий час семінарських занять дати нам, молодим педагогам, багато корисного, цінного і необхідного в роботі з учнями. Крім пройденого матеріалу, на семінарських заняттях педагог також відповідав на запитання і давав ряд практичних порад, супроводжуючи їх різноманітними якими ілюстраціями на конкретному матеріалі. Ми дуже вдячні за все хороше, чого навчились у Всеволода Даниловича Захарченко і хотіли б мати можливість консулюватися у цього педагога» (див. Додаток Е).

На той час на кафедрі сформувався дуже професійний склад, зокрема, «працювали – М. Хазановський, який очолював кафедру спеціального фортепіано (навчався у професора Л. Ніколаєва), Р. Горовиць, Р. Папкова (клас педагога В. Варшавської і Л. Фаненштіля), М. Єщенко (клас С. Фейнберга), В. Шапіро (закінчив клас професора Л. Ніколаєва), В. Лозова (випускниця А. Лунца)» [40:20-24].

В 1966 році на підставі засідання Вченої Ради, Всеволода Даниловича затверджують на посаді декана виконавських факультетів «з утриманням 35% окладу – 52-50 крб. на місяць» (див. Додаток Е). В цьому році можна також прослідкувати роботу В. Захарченка на виїзному семінарі у Дніпропетровське музичне училище над фортепіанною секцією «Для учасників семінару були прочитані методичні доклади. Крім цього, на кожному темі були проведені відкриті уроки з учнями шкіл міста Дніпропетровська, на яких Захарченко підтверджував методичні принципи, які були викладені у

докладах. Уроки супроводжувались хорошим показом. На семінарі були присутні більш як 250 педагогів» (див. Додаток Е).

З 1969 року він стає завідувачем кафедру спеціального фортепіано «з заробітною платою 165 крб. на місяць згідно десятирічного вузівського стажу роботи» (див. Додаток Е). В цьому ж році у містах Києві, Львові, Одесі і Харкові були проведені педагогічні читання для викладачів фортепіанних відділів у дитячих музичних школах. За характеристикою у Харківському інституті мистецтв пишуть: «В. Захарченко проявив себе як культурний музикант-педагог. Мав ряд випусків, деякі випускники залишились на роботі в ХІМ, студентка Т. Веркіна рекомендована ДЕК'ом в аспірантуру. Студенти і випускники його класу показують хорошу професійну підготовку. Систематично виступають у відкритих концертах як з сольними програмами, так і в концертах класу. Студентка Т. Веркіна була підготовлена і брала участь у виборі на міжнародний конкурс ім. Баха, а студентка Василець – брала участь в республіканському виборі до Всесоюзного конкурсу. Захарченко проявив себе, як виконавець, виступаючи з сольними програмами, в концертах з симфонічним оркестром філармонії. Концерти проходили на досить високому художньому рівні і викликали позитивні відгуки у пресі. Також він консультував Волошиловградське музичне училище, двічі був головою ДЕК'а в Волошиловграді і Артемівську. Неодноразово приймав участь в педагогічних читаннях, проводив семінарські заняття. В прочитаних докладах були розроблені актуальні теми методики викладання гри на фортепіано. Був два роки деканом виконавських факультетів і рік з половиною виконував обов'язки зав. кафедрою спеціального фортепіано» (див. Додаток Е). З 1972 року В. Захарченка призначають художнім керівником Харківської обласної філармонії.

Поки що не вдалося знайти точну інформацію про концертну діяльність В. Захарченка, але у всіх наявних на сьогодні архівних документах знаходимо згадки про те, що він постійно концертує, оновлює репертуар, його виступи користуються увагою публіки та прихильністю критиків. Так, у

характеристиці, наданої Харківським інститутом мистецтв 24 травня 1971 року, підписаною тодішнім ректором Г.Б. Авер'яновим написано, що він «за час роботи в інституті мистецтв проявив себе як виконавець, що володіє великим репертуаром як сольним, так й у якості камерного ансамбліста. Неодноразово виступав як сольний виконавець, так і як соліст з симфонічним оркестром, про що свідчать відгуки преси» (див. Додаток Е).

За протоколом № 4 засідання Ради Харківського інституту мистецтв від 27 листопада 1969 року, В.Д. Захарченко давав рекомендації на заміщення вакантних посад професорсько-викладацького складу: «з т. Юр'євим я працював в Новосибірській консерваторії і добре його знаю. Це хороший спеціаліст, товариш і педагог. Тов. Руханкіна я знаю по Новосибірській консерваторії. Мені доводилось з ним провадити сонатний вечір. Можу сказати, що це хороший музикант, кріпкий віолончеліст. Щодо його педагогічних даних не можу нічого сказати, бо не встиг з ним познайомитися ближче» (див. Додаток Е). Але ця інформація поки що скоріше ставить проблеми, ніж вирішує їх, адже ніякої інформації про віолончеліста Л.М. Руханкіна знайти не вдалося. Зрозуміло, що скоріш за все він так і не працював у Харкові, адже згідно протоколу Вченої ради голосування по цій кандидатурі було відкладено на підставі того, що запрошеного фахівця не могли забезпечити житлом.

На щастя, один з відгуків про музиканта знайшовся у Харківській державній науковій бібліотеці імені В.Г. Короленка. Це стаття З. Юферової про виступ Всеволода Захарченка. На концерті він грав твори В.А. Моцарта, Л. Бетховена, М. Метнера, С. Рахманінова, П. Чайковського. Зокрема, музикознавець пише про музиканта: «Якщо спробувати визначити найбільш суттєві риси обдарування Захарченко, слід, безперечно, назвати в першу чергу ширість, безпосередність вираження почуттів, їх емоційну піднесеність, захоплюючий темперамент. Ці привабливі самі по собі якості, що дозволяють охарактеризувати виконавця як художника романтичного складу і викликають зазвичай живий відгук аудиторії, в поєднанні з яскравим

прочитанням авторського задуму, досить досконалою технічною оснащеністю, красивим, виразним звуком визначили успіх концертанта» (див. Додаток Е).

У книзі про університет зазначають про В. Захарченка як про «вчителя від Бога. Він тонко відчував індивідуальність учня, його творчі, піаністичні можливості. Завжди дуже ретельно працював на уроках над кожною виконавською дрібницею – філіруванням звуку, побудовою фрази, точністю виконання штрихів. Не дозволяв технічній неохайності, зловживання педаллю. Часто згадував, як Олена Фабіанівна Гнесіна бурхливо реагувала на будь-який прояв дилетантизму з боку студентів і додержувався її заповітів у власній професійній діяльності» [42:105].

Тут потрібно сказати про те, що Олена Фабіанівна Гнесіна (1874-1967) – видатний педагог, одна з засновниць нині провідного музичного закладу. В 1893 році вона закінчила Московську консерваторію по класу фортепіано Е. Лангера, В. Сафонова, Ф. Бузоні, серед її вчителів також були А. Аренський і С. Танєєв. Потім з сестрами О. Гнесіна заснувала в 1895 році музичне училище (зараз це потужний навчальний комплекс, що поєднує Московську міську дитячу музичну школу імені Гнесіних, Музичне училище імені Гнесіних і Російську академію музики імені Гнесіних), згодом стала директором, художнім керівником, професором училища, а з 1944 року – Державного музично-педагогічного інституту імені Гнесіних. Є автором «Фортепіанної азбуки», цілої низки навчально-методичної літератури, дитячих пісень, фортепіанних п'єс і вправ.

Як представник найкращих традицій російської фортепіанної школи, О. Гнесіна передала своїм учням базові принципи цієї школи, а саме:

- вимогу до вокального тлумачення фортепіанного звуку та розвитку інтонації;
- шанобливе ставлення до авторського нотного тексту;
- перевага художнього над технічним у мистецтві гри на фортепіано.

Ці принципи стали основою педагогічного методу В. Захарченка, адже всі його учні згадують про те, як багато уваги Вчитель приділяв роботі над звуком, інтонування, відчування інтервалів як основи розвитку музичного мислення. Так, з бесіди з О. Кононою ми змогли зрозуміти декілька важних факторів педагогічного методу В. Захарченка, більшість з яких перекликається з тим, що ми знаємо про роботи знаних професорів Московської та Санкт-Петербурзької консерваторії.

Розвиток широкого кругозору, що виходить за межі виключно музичного мистецтва: «Оскільки він вчився в Москві, то мав великий слухацький досвід, відвідував театри, музеї. Завжди під час роботи над творами в нього виникали якісь алегорії, засновані на спогадах, прочитаному, побаченому, почутому» [26:4, див. Додаток Є].

Вимоги ретельного знання тексту музичного твору й виконання напам'ять з першого ж уроку. О. Кононова каже, що сьогодні теж вимагає від студентів гри виключно пам'ять і завжди згадує свого вчителя, який працював «Дуже прискіпливо, в кращих традиціях московської школи. Я мала кілька вчителів, але одним з найголовніших був Всеволод Данилович, від нього багато чому навчилась і, в першу чергу, уваги до інтонації, що є основою основ у музиці. Він дуже щільно до цього ставився, як і до педалізації» [26:3, див. Додаток Є].

Установка на досягнення як найбільшого обсягу піаністичного репертуару, без орієнтації на конкретні (мінімізовані) вимоги програми навчального закладу. Всі ми знаємо, що у класах Антона та Миколи Рубінштейнів, Г. Нейгауза, Я. Зака та інших студенти працювали над дуже великою кількістю творів. А якщо враховувати традицію присутності студентів на заняттях своїх товаришів, то за роки навчання у консерваторії, студенти «проходили» значно більше творів, ніж сьогодні. Так, О. Кононова згадує: «Наприклад, коли я вступила до консерваторії, він одразу дав мені 32 варіації Л. Бетховена, «Сон в літню ніч» Ф. Мендельсона –С. Рахманінова, прелюдію та фугу з ДТК Й.С. Баха, п'ять етюдів Ф. Шопена. Як же важко

було розбирати ці етюди Шопена! Після того як були освоєні мною етюди № 4, 7, 8 ор.10 відбулася така розмова:

В. Захарченко: «А ще два етюди?»

Я: «В мене вже сил нема. Скажіть, будь ласка, на якому етюді мені зосередитися? Який ми будемо виносити на іспит?»

В. Захарченко: «Той, що найкраще вивчиш, виберемо перед іспитом».

Я була приголомшена. Тож я вивчила три етюди. Тобто він не робив так щоб було легше. Першого академконцерту як такого у нас не було – тільки екзамен у першому півріччі, де й виконувала 32 Варіації, Й. Баха та етюд № 7, ор.10» [26:2, див. Додаток Є].

Розуміючи, що консерваторія готує не тільки виконавців, але й майбутніх викладачів, В. Захарченко приділяв багато уваги питанням опанування студентами педагогічною компетентністю. Він викладав курс «Методика викладання спеціального інструменту» і за матеріалами протоколів Вченої ради брав активну участь в обоготворенні організації педагогічної практики студентів. За протокол №2 засідання Ради Харківського інституту мистецтв від 16 жовтня 1969 року, В.Д. Захарченко згадує про виконавську практику: «На фортепіанному факультеті організація практики – дуже складна справа, бо вона проводиться у нас по трьом галузям: I / концертмейстерська практика, II / педагогічна та III / виробнича / виконавча / практика. Перші два види практики ми маємо можливість забезпечити на базі нашого вузу, що ми й робимо з успіхами. По виконавчій практиці охопити всіх студентів надто трудно, але до цього треба прагнути. Якщо сюди можна до числити академічні та звітні концерти, що я вважаю за доцільне, то всіх студентів можна вважати охопленими виробничою практикою, якщо ж ні, то у нас значна частина піаністів, залишається поза її межами. Причиною цього являється, по-перше брак концертних площадок та справних інструментів на наявних площадках, а по-друге недостатньо чітка організація відкритих та шефських концертів. Взагалі я вважаю, що вся виробнича практика а значить і організація всіх концертів повинна бути

зосередженою в одних руках – у якогось координаційного центра, який би ніс відповідальність за всю відповідну роботу, складав би план шефських та інших концертів» (див. Додаток Е).

За протоколом № 3 засідання Ради Харківського інституту мистецтв від 20 листопада 1969 року, в якому приймав участь В.Д. Захарченко, можна прослідкувати його активну педагогічну діяльність: «Ми вже другий раз обговорюємо питання про методичну допомогу муз. десятирічці, але всі розмови зводяться лише до формальностей. В першу чергу за цю справу мусять нести відповідальність завідувачі кафедрами. В методичній роботі треба приймати до уваги запити та побажання педагогів школи. Вважаю, що система відкритих уроків невірна, бо педагог на такому уроці перетворюється на годину в актора. Отже раціональніше було б відвідувати рядові уроки педагогів школи. Плани по методичній допомозі мусять контролюватися завідуючими комісіями. В школі треба ввести, на зразок вузів, конкурсну систему заміщення посад педагогів» (див. Додаток Е).

Підсумовуючи, скажемо про те, що хоча В. Захарченко працював у нашій консерваторії менше 10 років, але за цей час він працював зі значною кількістю студентів, які сьогодні гідно продовжують справу вчителя. Серед них О. Кононова згадує: «Коли я поступила, Тетяна Борисівна Веркіна та Лариса Андріївна Кузьоміна (вона очолювала кафедру загального та спеціалізованого фортепіано, а потім була професором кафедри спеціального фортепіано) вже закінчили навчання. За час мого перебування в класі Всеволода Даниловича, в нього навчалися – Валерій Климівський, який довгі роки був органістом Харківської філармонії, Олександр Складаров (зараз він очолює кафедру в Академії культури), Наталя Копишилова (Баличева) – провідний педагог Харківської середньої спеціальної музичної школи-інтернату, Валерія Василець, котра викладала на кафедрі загального та спеціалізованого фортепіано нашого ВНЗ, як і Олена Гнатовська – талановита піаністка і композитор, другу спеціалізацію вона набула під керівництвом Д. Клебанова та Ю. Іщенка (в асистентурі Національної

музичної академії у Києві), Алла Настенко, що є педагогом Харківського музичного училища. Також у Всеволода Даниловича навчалися Зіта Гусейн-Заде, Лев Кошкін, Сіма Фрадкіна, що вже давно покинули Україну» [26:1, див. Додаток Є].

3.2. Р. Горовиць

Народилась 28 грудня 1899 року в Києві. В своїй автобіографії Регіна Горовиць зазначила, що в 1916 році закінчила жіночу гімназію і у 14 років поступила в Київську консерваторію, яку закінчила в 1919 році по класу фортепіано у С. Тарновського. Після цього її прийняли на роботу в Київську філармонію концертмейстером. В 1926 році переїхала до Москви і пропрацювала там концертмейстером у гастрольбюро тільки рік і знову переїхала, але цього разу у Харків (у зв'язку з заміжжям), де працювала акомпаніатором Д. Ойстраха в Харківській філармонії (див. Додаток З). Багато концертувала з відомими музикантами, такими як Е. Гілельс, А. Лещинський, М. Полякін, Н. Мільштейн, Н. Бліндер. З 1937 року почала педагогічну діяльність в Харківському училищі і консерваторії. Одночасно також була солісткою Харківського радіокомітету. З 1941 року в зв'язку з евакуацією Харкова переїхала в м. Фрунзе, де три роки викладала в музичному училищі і дитячій школі, а також грала як солістка на Киргизькому радіо. Після цього переїхала до Москви викладати в музично-театральному училищі ім. О. Глазунова і грати в Московській філармонії. З 1947 року вернулась в Харків викладати в консерваторії в якості старшого педагога по спеціальному фортепіано і камерному ансамблю, а також викладати в десятиріччі. У архівних документах ми знайшли подяку Регіні Горовиць, за те що вона надала методичну допомогу Харківському музичному училищі і школі: «Р. Горовиць на протязі багатьох років сумлінно працює як методист прагнучи підняти на вищу ступінь викладацький рівень в музичних учбових установах міста, вона часто виступає з методичними доповідями, консулює з різних питань викладання, дає відкриті та показові

уроки» (див. Додаток 3). Також є подяка від фортепіанної секції Міського методичного об'єднання «...за проведений нею змістовний, інтересний доклад – “Робота з учнями над творами різних стилів”, а також за проведені відкриті уроки» (див. Додаток 3). Багато відгуків є і про виконання творів учнями Регіни Горовиць «19 грудня 1973 року в залі Сумського музичного училища відбувся концерт студентки Харківського інституту мистецтв Світлани Захарової (клас доцента Регіни Горовиць). В концерті були виконані наступні твори: Й. Бах Токата соль мінор, Л. Бетховен Соната №30 мі мінор, С. Прокоф'єв Соната №2. Захарова показала себе яскравим і цікавим виконавцем, добре розуміючи як класичну музику, так і сучасну» (див. Додаток 3). Таку ж подяку ми знайшли й на іншого студента піаністки Віктора Макарова, тільки з Запорізького музичного училища. Є подяка і за досягнення в педагогічній діяльності на конкурсі виконавців ім. М. Лисенко, де Регіна Горовиць сиділа в журі. Випускники її класу: Світлана Захарова, Ніна Руденко, Володимир Соляніков, Олена Тищенко, Віктор Макаров, Сергій Полусмяк, Леонід Маргаріус.

Учениця Р. Горовиць Н. Руденко визначила принципи педагогіки свого вчителя:

- “співуче фортепіано”, намагання досягти співучого фортепіанного тону, який пов'язаний з особливим заглибленням руки у клавіатуру;
- свобода піаністичного апарата, відчування спинних м'язів, гнучка, “дихаюча” кисть, за допомогою якої можна досягти співучості звуку та технічної свободи;
- природна, зручна постава за інструментом;
- безперервна робота внутрішнього слуху, відчування фактури, як особливого виду партитури, увага до гармонії;
- дбайливе прочитання тексту, сумлінне, ретельне дотримання авторських вказівок;

- постійна систематична робота над технікою у поєднанні з образним змістом (робота над гамами, етюдами, вправами);
- виховання інтересу до самостійної роботи;
- важливе значення показу за інструментом;
- формування в учнів широкого музичного та художнього кругозору: оновлення репертуару, вивчення методичної літератури, розвиток навичок читання з листа, знайомство з новинками художньої літератури, образотворчого мистецтва тощо;
- вироблення критичного ставлення до себе у період підготовчої роботи та під час виступів на концертній естраді» [33:15].

Р. Горовиць була дуже прискіпливою до нотного тексту: «Точно прочитати авторський текст – це не просто виконати вказівки в нотах, це означає знайти те головне, що відрізняє почерк одного композитора від іншого. Для музиканта текст – все одно, що ікона для віруючого. Текст автора може сказати нам багато чого. І якби учні вміли читати його, то і педагог був би зайвим. Прочитати все, що в тексті, і все, що за цим текстом – ось завдання. Невміння грамотно читати авторські вказівки – “хвороба” багатьох учнів ДМШ і училищ. Не дозволяти собі вольностей в сенсі тексту і штрихів» [33:200].

За словами Н. Руденко, Р. Горовиць вчила студентів шукати на роялі оркестрові краски, стимулювала до збагачення звукової палітри, вимагала використання нових прийомів звуковидобування: «Головне в звуковидобуванні – навчитися слухати себе. Не грати просто мелодійний малюнок – кожна нота сповнена сенсу. Різних звучань домагатися різними прийомами» [33:204]. Тобто, дві ноти, які звучать однаково, повинні звучати по-різному. «Граючи кантилену, намагайтеся почути всю фразу, добре розподіліть дихання. Звукове розмаїття, оркестровість цілком підвладні роялю. Заставити інструмент звучати барвисто можливо при добре налагодженому взаємодії внутрішніх уявлень (робота внутрішнього слуху) і точного відтворення задуманого, “проголошення” звуку (відпрацювання

необхідних штрихів). Слухати і виявляти в фактурі все – і головне, і другорядне. Другорядне ніколи не повинно бути порожнім і безликим. Закінчивши п'єсу, треба перебувати у владі музики. Не поспішайте розлучитися з клавіатурою» [33:204].

Головним у Р.Горовиць було виховання культури фразування: «особливу увагу вона звертала на будування твору в цілому та знаходження у ньому основної кульмінації. Протяжність фортепіанної фрази – одна з важких виконавських проблем – завжди була у центрі уваги в роботі над фразуванням. Специфічними прийомами роботи над фразою можна назвати такі, які природно брали початок у вокальному музиченні» [33:27].

Щодо репертуару, то він відбирався шляхом старанного обмірковування і ніколи не носив випадкового характеру: «Твори, запропоновані для вивчення, мусили розширити поняття учня про жанр та стиль. Вони розвивали його естетичний смак, формували його художні уявлення та технічні можливості. Значне місце поряд з класичними і романтичними творами займали твори сучасних авторів. На думку, Регіни Самійлівни, це прекрасний матеріал для розвитку слухових навичок та самостійності мислення. Складні за музичною формою та мовою, вони збуджували творчу фантазію, примушували шукати нові виразові барви інструмента» [33:18]. До програм своїх учнів Регіна Самійлівна включала: «транскрипції (як й у класі В. Шукайло), вона вважала їх цікавими та корисними творами. Це “присвоювання” роялю творів, складених для інших інструментів, пошук притаманних оригіналу звучань, можливість збагатити арсенал музичних барв рояля якимись новими засобами виразовості та врешті-решт донести до слухача прекрасні скрипкові, вокальні, оркестрові, оперні твори» [33:24]. Основними критеріями у доборі репертуару Р. Горовиць були:

«1) відповідність репертуару завданням професійного розвитку учня (різноманітність матеріалу; твори різного ступеня складності відносно можливостей);

2) послідовність у доборі репертуару (поступове оволодіння труднощами)» [33:19].

Висновки до розділу 3. В. Захарченко і Р. Горовиць працювали на кафедрі спеціального фортепіано нашого університету у ті часи, коли там навчалися викладачі, які продовжують найкращі традиції своїх Вчителів. Як й багато інших піаністів, В. Захарченко був своєрідними провідником, що забезпечив взаємодії виконавських традицій Харкова, Новосибірська, Ташкента, Москви. А Р. Горовиць принесла ці традиції з Києва. Саме ці контакти й визначили статус харківської фортепіанної школи, яку не можливо уявити без вихованців В. Захарченка і Р. Горовиць.

Підсумовуючи, проаналізуємо спільні та відмінні педагогічні принципи представників ХФШ 60-70-х років ХХ ст., які сформували харківську фортепіанну школу. *Спільні риси:*

- увага до розвитку індивідуальності учня; формування в учнів широкого музичного та художнього кругозору, знайомство з новинками художньої літератури, образотворчого мистецтва, вивчення методичної літератури;
- кропітка робота над всіма елементами авторського нотного тексту – робота над формою, аплікатурою, динамікою, педалізацією, розвиток навичок читання з листа;
- установка на досягнення якнайбільшого обсягу піаністичного репертуару, без орієнтації на конкретні (мінімізовані) вимоги програми навчального закладу.

Відповідно є і *відмінні риси*, що характеризують індивідуальні естетичні настанови. У Р. Горовиць – це постійна систематична робота над технікою, над інтонуванням, природна постава за інструментом, робота над звуковим легато; у В. Захарченка – вимоги виконання напам'ять з першого ж уроку.

ВИСНОВКИ

I

Аналіз наукових праць, присвячених дослідженню феномену фортепіанної школи показав, що їх можна класифікувати, спираючись на ті ознаки школи, що сприймаються як базові автором конкретної роботи. Такими чинниками виступають:

- питання організації ігрового апарату (Д. Алексєєв «Історія фортепіанного мистецтва»);
- формування національних шкіл (Н. Кашкадамова «Історія фортепіанного мистецтва ХІХ сторіччя»);
- виконавська школа, яка існує у певних історичних умовах (А. Рум'янцева «Розвиток професійної фортепіанної освіти Харкова у другій половині ХХ ст. у контексті політичної ситуації в Україні»);
- об'єднання людей у школи, що може мати віртуальний характер (Ж. Дедусенко «Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції»);
- школа як усталена структура (Н. Гуральник «Фортепіанна школа в мистецькій освіті: характерні особливості, традиції та їх оновлення»);
- українська фортепіанна школа (А. Михалюк «Інтерпретаційні засади української фортепіанної школи»).

Результатом роботи стала розробка власного поняття «школи»: ***«Фортепіанна школа – це тривала єдність музикантів-виконавців, що склалася у певний історичний період та розвивається, зберігаючи спадкоємність певних принципів роботи з музичним інструментом та творами композиторів, спрямованих на досягнення конкретного художнього результату».***

II

Узагальнено відомості про історію розвитку харківської фортепіанної школи як такої, що наслідує кращі традиції світових консерваторії та є однією з найвпливовішою та найвідомішою в світі вітчизняних шкіл. Відомо, що музична освіта Слобожанщини бере початок з відкриття музичних класів у Харківському коледжі, у котрому працювали Г. Сковорода і А. Ведель (1883) та музичних класів при Харківському університеті (1804), де працював учень Й. Гайдна – І. Вітковський. Унікальне географічне розташування Харкова стало тією засадою, що обумовила взаємодію на його території багатьох національних шкіл, представники яких працювали у місті тимчасово або довгий час і вони привнесли до музичної культури та освіти міста традиції, сформовані у кращих консерваторіях Німеччини, Польщі, Австрії, Італії, Росії... Ці ланцюжки культурних зв'язків укріплювалися завдяки тому, що вихованці харківської школи продовжували навчання в тих навчальних закладах, де професійно розвивалися їх викладачі.

Запропоновано періодизацію розвитку харківської фортепіанної школи:

Перший період (1883-1917) «підготовчий» – час від відкриття музичних класів при Російському музичному товаристві до утворення консерваторії та перших десятиріч її праці, відзначений цінними досягненнями: харківська піаністична школа зарекомендувала себе списком відомих імен. Наприклад, випускниками Харківського училища стали С. Якімовська (вихованка А. Рубінштейна), С. Борткевич (вихованець І. Слатіна та А. Бенша) і П. Луценко (учень А. Шульца-Евлера).

Початок другого періоду датується 1917 роком, коли була відкрита Харківська консерваторія, а на кафедрі спеціального фортепіано працювали видатні музиканти: П. Луценко, Н. Ландесман, А. Шульц-Евлер. Продовжує базові тенденції першого періоду – орієнтація на досвід найкращих консерваторій світу, «практична спрямованість» навчального процесу, націленість саме на концертне виконання, наслідування принципів універсальної підготовки музиканта, який не просто виконує музику, а може

популярно та цікаво говорити й писати про неї, викладати, займатися, врешті-решт, педагогічною та громадською, організаційною діяльністю.

Третій період (1943-1960-70) – «повоєнний» є, на наш погляд, першою вершиною розквіту харківської фортепіанної школи, час, коли на кафедрах спеціального фортепіано Харківського інституту мистецтв працювали вихованці різних консерваторій:

- **харківської** – О. Волков, В. Лозова, М. та Н. Єщенко, Г. Гельфгат, Є. Крамаренко, І. Кармінська, Р. Папкова, Б. Скловський;
- **київської** – Р. Горовиць;
- **московської** – О. Волков, М. та Н. Єщенко, В. Захарченко;
- **ленінградської** – М. Хазановський, В. Шапіро.

Четвертий період (1970-1991) пов'язаний із розвитком нашої країни: державна підтримка розвитку музичної освіти та реалізація програми музичного освічення населення через радіо, телебачення, тиражування платівок і філармонійні абонементи.

П'ятий період (1991-2003) – «незалежний» визначено новою історією розвитку нашої країни. Підкреслимо, що харківські музиканти одними з перших зрозуміли ті можливості, що відкриває європейська спрямованість державної політики України. Доказом у цьому сенсі є проведення першого Міжнародного музичного фестивалю «Харківські асамблеї», який під назвою «Дні Моцарта» пройшов у Харкові восени 1991 року. Ініціатором створення фестивалю та його художнім керівником є Тетяна Борисівна Веркіна.

Шостий період (2003-по теперішній час) характеризується значними змінами у філософії підготовки музикантів. Університет готує фахівців усіх рівнів університетської освіти – бакалаврів, магістрів, асистентів-стажистів, аспірантів. Можна стверджувати, що сьогодні кафедра спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського – це спільнота музикантів-виконавців, що зберігає та розвиває художні принципи гри, що кристалізувалися у першій половині ХХ сторіччя шляхом синтезу настанов декількох виконавських шкіл.

III

Розглянуто творчу діяльність В. Захарченка, М. та Н. Єщенко, В. Лозової, Р. Горовиць в контексті розвитку харківської фортепіанної школи, як чудових педагогів і піаністів.

Н. Єщенко значну кількість виступів провела як солістка з симфонічним оркестром з провідними диригентами країни – К. Еліасбергом, В. Дударовою, В. Дубровським, А. Янсонсом, І. Пайном, І. Гусманом, Є. Дущенко та іншими. Її звуковий ідеал наближався до мистецтва межі XIX–XX століття, коли царювала перлина техніка, вимагалася вишуканість, прозорість, дотримання класичних канонів організації музичної фактури.

М. Єщенко володіла прекрасним тембровим відчуттям. В її грі було ясно чути емоційну імпульсивність, артистичну манеру. Сильна її сторона, то пальцева техніка, де вона все вигравала, все у найдрібніших пасажах, нотах. Але разом з цим вона не намагалась досягти прозорості, легкості, ясності, що було притаманне її сестрі.

В. Лозова проявила себе як вдумливий педагог, який серйозно і добросовісно відноситься до своєї роботи. Свою педагогічну роботу успішно поєднує з виконавською діяльністю, постійно виступаючи в самостійних концертах і концертах-циклах. Виділяється яскравістю і майстерністю гри, багатобарвністю, має відмінний художній смак, відчуття форми, володіє ясним, точним мисленням, зрілістю, багатою фантазією, неабиякою віртуозністю і мистецтвом педалізації, добрим розумінням стилю.

В. Захарченко не обмежувався тільки педагогічною роботою, а виступав як сольний виконавець і як учасник камерного ансамблю. Як викладач В. Захарченко велику увагу приділяв профорієнтаційній роботі, роботі сектору педагогічної та виконавської практики. Як знаного у місті фахівця, його було запрошено на роботу до харківської обласної філармонії на посаду художнього керівника.

Р. Горовиць часто виступала з методичними доповідями, консультувала з різних питань викладання, давала відкриті та показові уроки.

Від своїх учнів вимагала пошуки оркестральності та інструментального забарвлення, стимулювала збагачення звукової палітри, вимагала нових специфічних прийомів звукостворення, сповідувала принцип «співучого фортепіано», вимагала кропіткої роботи для досягнення відповідного фортепіанного тону, що видобувається заглибленням руки у клавіатуру із відчуттям свободи піаністичного апарата.

IV

Систематизовано архівні документи пов'язані з творчою діяльністю В. Захарченка, М. та Н. Єщенко, В. Лозової, Р. Горовиць в яких є газетні публікації, архівні справи, рукопис книги про В. Лозову, інтерв'ю з О. Кононовою, М. Бевз, записи виступів М. та Н. Єщенко, В. Лозової.

Зафіксовано спогади О. Кононової та М. Бевз про В. Захарченка, Н. Єщенко, їхні особистості та педагогічні навички. Також працювали з матеріалами рукопису про В. Лозову, де є спогади її випускниці Н. Інюточкиної.

V

Виявлено базові принципи харківської фортепіанної школи, що були сформовані у 60-70-х роках ХХ сторіччя, які наслідували та сповідували ці видатні музиканти, спираючись на твердження про те, що виконавська школа складається з трьох основних елементів:

- звукового образу інструменту, що визначає моменти посадки, постановки руки;
- навчального репертуару та принципів роботи з ним;
- підготовки до сценічного виступу.

Перша, найголовніша позиція – звуковий образ інструменту. Відомо, що однією з визначальних ознак мистецтва ХХ сторіччя є його різноманітність, співіснування декількох естетичних позицій. Так, у 60-70-х роках ХХ сторіччя виконавці мали зробити свідомий вибір між романтичним,

реально-безпедальним, ударним, джазовим та багатьма іншими образами фортепіано. Хоча у фортепіанній педагогіці все ж таки переважав ще романтичний образ, і більшість викладачів харківського інституту мистецтв у своїх методичних настановах орієнтувалися саме на нього. Тож, можна зробити висновок про те, що на кафедрах спеціального фортепіано харківського державного інституту мистецтв імені І.П. Котляревського у 60-70-х роках минулого сторіччя відбувалося поступово узгодження індивідуальних позицій викладачів щодо звукового образу фортепіано – класичного або романтичного.

Щодо другого елементу – принципів відбору репертуару та роботи з ним, можна стверджувати, що майже всі викладачі наслідували академічні традиції щодо дбайливого, навіть прискіпливого відношення до точного відтворення авторського нотного тексту. Окремо треба сказати про обсяги творів, що вивчалися тоді на кафедрі. Загальною установкою було намагання досягнути якнайбільшу кількість творів, що дещо суперечило конкретним, мінімізованим вимогам програм навчального закладу. Відомо, що це загальноєвропейська традиція, що склалася ще на ранніх етапах формування мистецтва гри на клавішно-струнних інструментах. З того часу, учні та студенти видатних музикантів-викладачів – Ф. Шопена, Ф. Ліста, А. та М. Рубінштейнів, Г. Нейгауза, Я. Зака, В. Пухальського працювали над дуже великою кількістю творів. А якщо враховувати традицію присутності студентів на заняттях своїх товаришів, то за роки навчання у консерваторії, студенти «проходили» значно більше творів, ніж сьогодні.

Наступним важливим елементом школи гри на фортепіано є підготовка до сценічного виступу і формування особистісного художнього образу у студента. Педагоги добивались формування в учнів широкого музичного та художнього кругозору: оновлення репертуару, вивчення методичної літератури, розвиток навичок читання з листа, знайомство з новинками художньої літератури, образотворчого мистецтва тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 1 и 2 : учебник. 2-е изд., доп. М. : Музыка, 1988. 415 с.
2. Бевз М. Етюди оптимізму з Валентином Борисовим : монографія. Харків : Факт, 2017. 224с.
3. Бернгейм Э. Введение в историческую науку. М., 1911. 369 с.
4. Благотворительный фонд Марии Ещенко. URL : <https://musicfond.org/yeshchenko/> (дата звернення : 15.06.2019).
5. Варшавчик М. А. Историко-партийное источниковедение : теория, методология, практика. Київ : Наук. думка, 1984. 319 с.
6. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Одеса, 2008. 16 с.
7. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века : Очерки, 2-е изд., доп. Л. : Совет. композитор, 1990. 288 с.
8. Геника Р. В. История фортепиано в связи с историей фортепианной виртуозности и литературы. В 2 ч., Ч. 1. М. : Муз. торговля П. Юргенсона, 1896. 216 с.
9. Гуральник Н. Історичні завоювання фортепіанної школи у контексті розвитку української музичної культури XX століття : аналіз періодизацій. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ipa_2006_1_4 (дата звернення : 11.12.2018).
10. Гуральник Н. Фортепіанна школа в мистецькій освіті : характерні особливості, традиції та їх оновлення. URL : <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/12652> (дата звернення : 10.12.2018).
11. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Київ, 2002. 20 с.

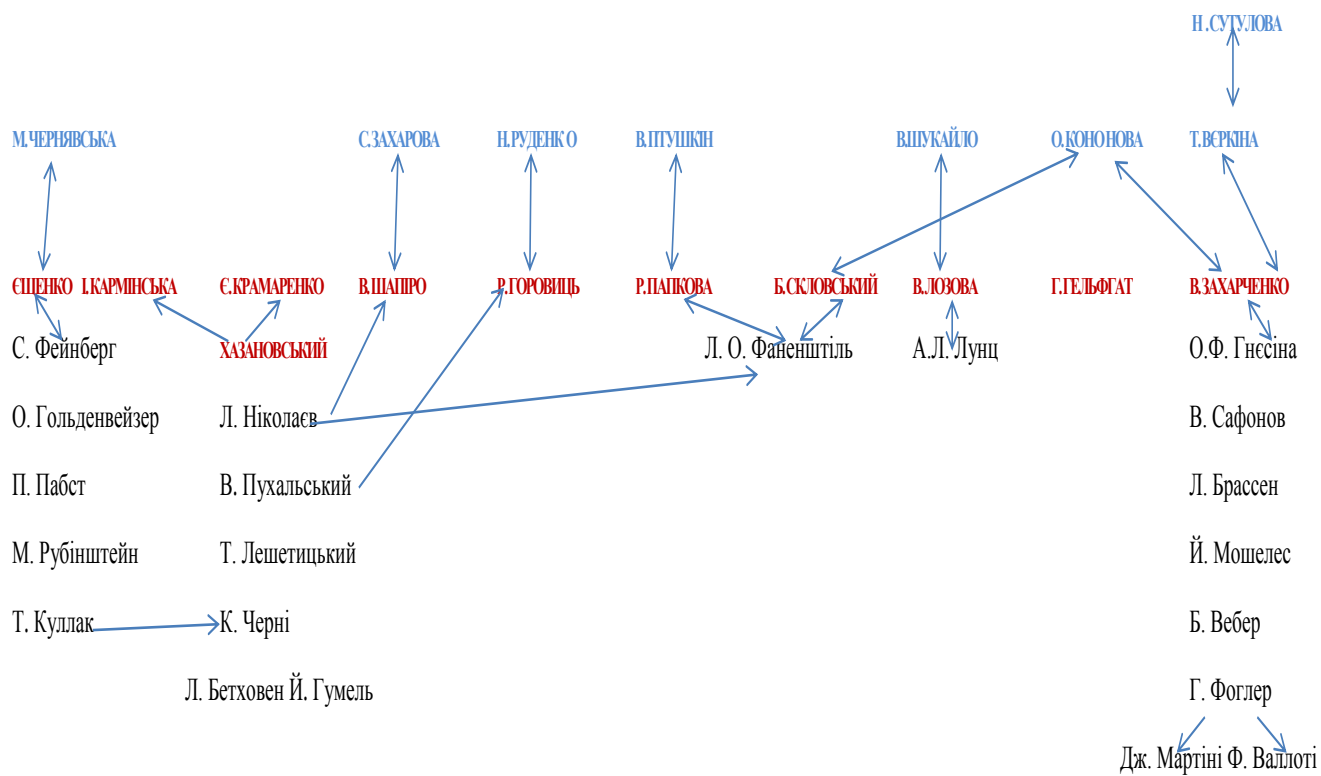
12. Зимогляд Н. Харьковская фортепианная школа первой половины XX века в контексте развития пианистической культуры Украины. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. ст. Харків, 2014. Вип. 1. С. 24-29.
13. Зоряний час Університету мистецтв : Нариси до 95-річчя утворення ХНУМ імені І. П. Котляревського / Ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. Харків : ТОВ С. А. М., 2012. 400 с.
14. Инюточкина Н. В. Воспоминания о Виктории Лозовой. Харьков. 11 с. Рукоп.
15. История зарубежной музыки. Шопен. Мазурки и полонезы. URL : <https://www.classic-music.ru/zm125.html> (дата звернення : 20.09.2019).
16. Источниковедение : учеб. пособ. / отв. ред. М. Ф. Румянцева. М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2015. 685 с.
17. Касьяненко М. Життя та творчість Євгенії Семенівни Мірошніченко: джерелознавчий аспект : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2018. 249 с.
18. Кашкадамова Н. Б. Історія фортепіанного мистецтва XIX сторіччя : підручник. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.
19. Келдыш Ю. Рахманинов. Этюды-картины, Op. 33. URL : https://www.belcanto.ru/rachmaninov_op33.html (дата звернення : 23.03.2019).
20. Кононова Е. Мария Александровна Ещенко : Концертная и педагогическая деятельность : монография. Харьков : НТМТ, 2009. 180 с.
21. Кононова О. Музична культура Харкова кінця XVIII – початку XX ст. Харків : Основа, 2004. 176 с.
22. Линник М. С. Роль діяльності Р. В. Геніки у музичному житті Харкова кінця XIX–початку XX сторіч : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Харків, 2015. 16 с.

23. Масляєва О. Фортепіанні парафрази Ф. Ліста за операми Дж. Верді: «Ернані», «Ріголетто», «Трубадур». URL : <http://www.glierinstitute.org/ukr/digests/046/28.pdf> (дата звернення : 12.05.2019).
24. Мильштейн Я. Ф. Лист [изд. 2-е, расшир. и доп.] : В 2-х томах. М. : Музыка, Т. 1. 1971. 864 с.
25. Михальчук З. Інтерв'ю з М. В. Бевз. Харків, 2019. 7 с. Рукоп.
26. Михальчук З. Інтерв'ю з О. В. Кононовою. Харків, 2018. 5 с. Рукоп.
27. Михалюк А. Інтерпретаційні засади української фортепіанної школи. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/gvpdpu_2013_28_1_40 (дата звернення : 9.12.2018).
28. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепьянной игры : записки педагога. 2-е изд. М. : Гос. музык. изд-во, 1961. 317 с.
29. Пинчук Е. Г. Всеволод Топилин: триумф и трагедия. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. Вип. 37. С. 160 — 176.
30. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль : избр. ст. Вып. 1. Проблемы пианистической стилистики. Л. : Совет. композитор, 1979. 320 с.
31. Репина Л. П. Персональная история: биография как средство исторического познания // Казус : индивидуальное и уникальное в истории. М., 1999. Вып. 2. С. 7 — 13.
32. Риман Г. Музыкальный словарь, пер. и все доп. под ред. Ю. Этеля. М. : П. Юргенсона, 1896. 1531 с.
33. Руденко Н. І. Регіна Самійлівна Горовиць та її уроки: монографія. Київ : КДВМУ, 2001. 255 с.
34. Рум'янцева А. Ю. Розвиток професійної фортепіанної освіти Харкова у другій половині ХХ ст. у контексті політичної ситуації в Україні. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2007. Вип. 2. С. 108 – 119.

35. Сирятський В.О. Модест Мусоргський як реформатор фортепіанного мистецтва : навч. посібник. Харків : Факт, 2003. 144 с.
36. Смоляга Н. В. Фортепианное образование на Украине в послереволюционный период (20-е – 30 г. г.). Харьков, 1988. 28 с.
37. Сухленко И. Секреты мастерства: в классе Виктора Сирятского. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : С.А.М., 2012. Вип. 36. С. 48 — 57.
38. Тетяна Веркіна: мистецтвом змінювати світ : зб. наук.-метод. матеріалів / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; заг. ред. та упоряд. Л. І. Шубіна. Харків : Фактор, 2016. 432 с.
39. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. М. : Музыка, 1965. 516 с.
40. Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Pro Domo Mea : Нариси / Ред. Т. Б. Веркіна, Г. А. Абаджян, Г. Я. Ботунова. Харків, 2007. 336 с.
41. 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. Харків : Водний спектр Джі-Ем-Пі, 2017. Т. 1. 740 с.
42. Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского : 1917 — 1992. Харьков, 1992. 446 с.
43. Шаповалова Л. Виктория Лозовая играет Р. Вагнера : к проблеме исполнительского стиля. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : НТМТ, 2009. Вип. 24. С. 248 — 256.
44. Шуман Р. О музыке и музыкантах : Собр. статей. в 2-х тт., Т 1. М. : Музыка, 1975. 407 с.

ДОДАТОК А

Кафедральне дерево з тих імен, що працювали в 60-70 роках XX ст. на фортепіанному відділі, їхніх вчителів і учнів



ДОДАТОК Б

Архівні документи Наталії Єщенко

«Я всегда с большим волнением и теплотою вспоминаю годы, обучения у Вас, общения с Вами, Ваше внимание, деликатность и заботу. На Ваших уроках всегда господствовала большая доброжелательность и истинно творческая атмосфера! Я немного завидую Вашим будущим ученикам – ведь их только ожидает счастье и радость общения с Вами.» (из письма Н. Ивановой от 18.05.1991г).

«Вы были для меня образцом очарования и женственности. Все мои достижения в работе – это результат Вашего исключительного высокого и терпеливого педагогического искусства.» (из письма Е. Животовой от 21.03.1992г.)

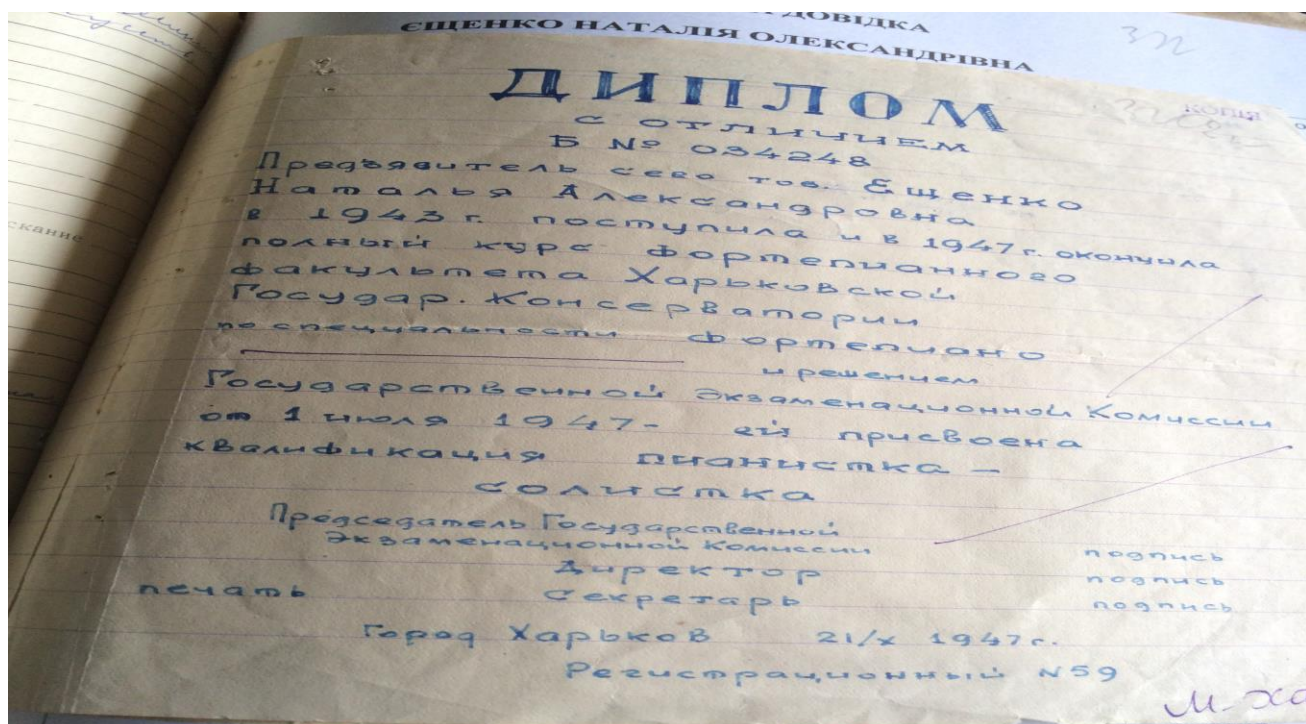
Многолетнюю педагогическую работу Наталья Александровна постоянно сочетала с исполнительской деятельностью. Ее концертные выступления начались еще в детстве и продолжались во время обучения в консерватории, аспирантуре и работе на кафедре. Присущие этой талантливой пианистке-артистический размах, утонченный художественный вкус, яркая виртуозность, музыкальная зрелость неоднократно отмечались в рецензиях и статьях на страницах газет, отзывов известных мастеров фортепианного исполнительского искусства, профессоров Московской консерватории таких как С. Фейнберг, А. Николаев, Н. Емельянова.

Ее концерты с успехом прошли во многих городах Украины и за ее пределами. Натальи Ещенко аплодировали в Харькове и Киеве, Запорожье и Донецке, Херсоне и Сумах, Полтаве и Днепрпетровске, Москве и Ленинграде, Курске и Варшаве, Познани и Вонгровце. Успешно проходили ее выступления на радио и телевидении.

В фонде Украинского Республиканского и Харьковского радио сохраняется много записей Н.А. Ещенко. Среди них произведения композиторов Л. Бетховена, Ф. Шуберта, К. Сен-Санса, С. Рахманинова, А. Рубинштейна, Н. Лысенко, М. Тица, А. Жука и других.

В рецензии на один из концертов пианистки профессор Тиц М.Д. писал «В игре Н. Ещенко технические возможности находятся в счастливом сочетании с элементами исполнительского творчества. Ее пианистическое мастерство целенаправленно, оно согрето живым чувством, скорректировано мыслью художника, который постоянно совершенствуется, ищет пути искусства». (Соц. Харківщина.-1967.-6.04.)

А вот отзыв на один из концертов, посвященных Ф. Шуберту: «Пятый концерт достойно завершил монографический цикл, посвященный фортепианному творчеству Ф. Шуберта».



О Т Ч Е Т

ЕЩЕНКО Наталья Александровна о проделанной работе за 1984-1989 гг.

За отчетный период работала на кафедре специального фортепиано в должности профессора.

За 1984-1989 гг. в нашем классе окончили XII 8 студентов (два из них заочное отделение). Четверо окончили институт с отличием, по специальности на госэкзамене студ. Попова получила оценку отлично с +, 5 студ. - оценку отлично, два студента - хорошо.

Студ. Попова, Гайдено, Недилько, Саламатова - хорошо. Тимашка, Сорокина выступали с сольными концертами, Игнатова, 15 концертов за отчетный период). Студ. Попова выступила в двух турах республиканского конкурса им. Лысенко (состоялось в 1986 году).

Студ. Попова, Гайдено участвовали в конкурсе им. Лысенко во Львове, и нар-х факультетов музыкальных вузов Украины. Макаренко, Сто-курса (к 46-летию Победы, к XXII съезду КПСС, к 70-летию Велико-го Октября), все студенты принимали участие в концертах класса, в шефских концертах.

В 1986г. студ. Сорокина, Сторожко выступили в Ленинграде на студенческой научно-практической конференции, посвященной Д.Д. Шостаковича (сделали доклад, исполнили его концертино для 2-х фортепиано). Студенты и выпускники нашего класса к 80-летию со-дня рождения Шостаковича исполнили все его прелюдии и фуги и сделали к ним аннотации. (2 концерта состоялось в зале XII, один концерт в Полтавском музучилище).

В основном имели ответственные комсомольские поручения: студ. Попова, Гайдено, Недилько являлись членами бюро КСМ ф-го факультета, Саламатова - зам. секретаря комитета, Игнатова - комсорг академгруппы, Тимашка - староста курса, Сорокина - член комсомольского бюро ф-го факультета. Студ. I-го курса Авочарова была избрана академгруппой членом комиссии на экзамене по исто-рии КПСС (двое студентов имеют детей возрастом до 3-х лет).

Одной из форм воспитательной работы являются классные соб-рания (например, посвященные памяти С.Е. Фейнберга, Междуна-родному Женскому дню, торжественным событиям в жизни студентов).

Постоянно поддерживая связь с выпускниками, консультирую их по вопросам, они участвуют в концертах класса, выступают самосто-ятельно. За отчетный период у меня состоялось около 40 концертов в г.т. Москве, Харькове, Полтаве, из них 6 сольных, 1 выступление с оркестром, 4 по телевидению, а также в лекториях, Доме ученых, клубе дружбы СССР-ГДР, Союзе композиторов.

В 1986 году прошла стажировку в Московской государственной консерватории на кафедре специального фортепиано, под руковод-ством профессора Мерджанова В.К.

За отчетный период назначалась членом жюри республиканского конкурса им. Лысенко, членом государственной экзаменационной комиссии XII, членом экзаменационной комиссии на приемных экза-менах. До 1986/87 уч. года являлась консультантом Харьковского музыкального училища, консультирую абитуриентов, являюсь партгруп-лаевой (институт культуры) и канд.пед.наук Радомской (пединститут). Были написаны две статьи, которые вышли в 1987г. (статья в газе-те Вечерний Харьков "И залунае музика народна" и в журнале Музика).

В 1985г. награждена медалью за долголетний и добросовест-ный труд "Ветеран труда", в 1986г. - Почетной грамотой Министе-рства культуры УССР и Почетной грамотой ДК Красный Октябрь за участие в концерте, посвященном Дню молодого рабочего.

Н.Ещенко

20/12-1989г.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ И ПРОЕКТНЫЙ ИНСТИТУТ
ОСНОВНОЙ ХИМИИ

«Н И О Х И М»

12. XI 1989г.

Директору института Искусств
тов. КОРНИЕНКО В.С.

Доцент Вашего института тов. ЕЩЕНКО Наталья Александров-на принимала активное участие на концерте художественной само-деятельности НИОХИМА, посвященном 53-й годовщине Великой Октяб-рской социалистической революции на общественных началах.

Н.А.ЕЩЕНКО исполняла в сопровождении симфонического оркестра нашего института I-й концерт Чайковского П.И. для ф-но с оркестром.

Просим от имени коллектива института НИОХИМ выразить тов. ЕЩЕНКО Н.А. глубокую благодарность. Будем весьма призна-ваться и в дальнейшем.

Директор НИОХИМА
доктор техн.наук

Секретарь парторганизации
канд.техн.наук

Председатель Местного
комитета НИОХИМА

Михайлов Ф.К.)

Романец А.С.)

Никитенко Н.П.)

ЛИЧНЫЙ ЛИСТОК
по учету кадров

Фамилия Ещенко, отчество Александровна
 Имя Наталья
 Дата рождения 3. Год, число и м-ц рождения 1926, 20 марта
 Место рождения с. Тарнов
 село, деревня, город, район, область

Национальность украинка 6. Соц. происхождение кулацкое
 Политическая принадлежность член КПСС партстаж 1951 октябрь партбилет № 05427654
 Был ли членом ВЛКСМ, с какого времени и № билета с 1946 - 1950

Название учебного заведения и его местонахождение

Название учебного заведения и его местонахождение	Факультет или отделение	Год поступления	Год окончания или ухода	Был ли окончательным с какого курса ухода	Какую специальность получил и результаты окончания учебного заведения, указать № диплома или удостоверения
<u>Харьковская Государственная консерватория им. М. Глинки</u>	<u>фортепиан.</u>	<u>1943</u>	<u>1947</u>		<u>муз. инст.-соп.</u>
<u>Харьковская консерватория им. М. Глинки</u>	<u>фортепиан.</u>	<u>1950</u>	<u>1954</u>		<u>аспирант заоч.</u>
<u>Университет Марксизма-Ленинизма</u>		<u>1948</u>	<u>1950</u>	<u>да</u>	<u>отделение</u>

Какими иностранными языками и языками народов СССР владеете русским, украинским, немецким, словацким
 читаете и переводите со словарем, читаете и можете объяснить, владеете свободно

Ученая степень, ученое звание _____

Какие имеете научные труды и изобретения написана диссертация о фортепианном произведении писателя "Корсакова"

Харьковский государственный
ордена Трудового Красного Знамени академический театр
оперы и балета им. Н. В. Лысенко

Сезон 1972-73 гг.

1873 ПОНЕДЕЛЬНИК, 26 МАРТА 1973

К 100-летию со дня рождения великого русского музыканта
СЕРГЕЯ ВАСИЛЬЕВИЧА РАХМАНИНОВА

КОНЦЕРТ

I отделение
 Николай МАНОЙЛО, Светлана КОЛЫВАНОВА, Теодор ПОПЕСКУ
 Александр ГРОЗА, Николай МАРЧЕНКО

II отделение
 Гарри ЛОГВИН, Марк ГИЦБУРГ, Парася ГРЕЦЕВА
 Александр ЛЕСНИКОВ, Наталья ЕЩЕНКО, Юрий СМЕРНОВ

Начало в 19 час. 30 мин.
 Билеты в 12 до 16 час. и с 17 до 20 час.

ХАРЬКОВСКИЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВ
им. Л. П. КОТЛЯРЕВСКОГО

18 МАЯ 1973

КАТЕДРА СПЕЦИАЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО

С. В. РАХМАНИНОВ

(до 100-летия со дня рождения)

КОНЦЕРТ

ДОЦЕНТА
ЕЩЕНКО НАТАЛИИ

В ПРОГРАММЕ:
 Прелюдия, Этюды-картины, Баркарола, Юмореска, Сирень, Вальс

Початок о 19 год. 30 хв.
 Вхід вільний

ХАРЬКОВСКИЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВ им. И. П. КОТЛЯРЕВСКОГО
БОЛЬШОЙ ЗАЛ

24
декабрь 1983 г.

ХАРЬКОВСКИЙ ФОРТЕПИАННО-МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ

**ВЕЧЕР
ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ**

ИСПОЛНИТЕЛЬ —
НАТАЛИЯ ЕЩЕНКО
заслуженный деятель искусств УССР, профессор

ПРОГРАММА:
БЕТХОВЕН — АВА РОНДО, СОЧ. 151, 125
ШУБЕРТ — СКЕРЦО
ШОПЕН — АВА ЭКСПРОМТ, СОЧ. 20
ГУНО-ЛИСТ — АВА ИЗ ОПЕРЫ ФАУСТ

Начало в 19.30 час.

СОВЕТ МИКРОРАЙОНА „ЦЕНТРАЛЬНЫЙ“
ХАРЬКОВСКИЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВ им. И. П. КОТЛЯРЕВСКОГО
БОЛЬШОЙ ЗАЛ

26
февраль 1984 г.

КОНЦЕРТ-ЛЕКЦИЯ
Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ
ИННА БЕЛЕНКОВА

Заслуженный деятель искусств УССР, профессор
Н. А. ЕЩЕНКО
Высшая школа музыки
Бариса КУЗЬМИНА,
Юлия ТИХИНСКОГО, Светлана ЗЫБИНА
Людмила КУЗЬМИНА, Виктор ХМЕЛЕВСКИЙ

БОГАТОВСКОЕ МУЗЫКАЛИЩЕ

9 АПРЕЛЯ
БОЛЬШОЙ ЗАЛ
1985 г.

**ВЕЧЕР
ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ**

ИСПОЛНИТЕЛЬ
ЗАСЛУЖЕННЫЙ ДЕЯТЕЛЬ ИСКУССТВ УССР
ПРОФЕССОР ХАРЬКОВСКОГО ИНСТИТУТА
ИСКУССТВ
НАТАЛИЯ ЕЩЕНКО

ПРОГРАММА:
БЕТХОВЕН — АВА РОНДО, СОЧ. 151, 125
ШУБЕРТ — СКЕРЦО
ШОПЕН — АВА ЭКСПРОМТ, СОЧ. 20
ГУНО-ЛИСТ — АВА ИЗ ОПЕРЫ ФАУСТ

ВХОД СВОБОДНЫЙ НАЧАЛО 16.30

ХАРЬКОВСКИЙ ДОМ УЧЕНЫХ
(ул. Совпаркомовская, 10)

10
XII

ВЕЧЕР
ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ.
В программе произведения
И. ГАЙДНА, Л. БЕТХОВЕНА,
Ф. ШУБЕРТА, Ф. ШОПЕНА,
С. РАХМАНИНОВА,
А. РУБИНШТЕЙНА.
Исполнитель засл. деятель
искусств УССР,
профессор Харьковского института
искусств им. Котляревского
Наталья ЕЩЕНКО.

Большой зал 19.00

ДЕКАБРЬ

Ленинградская областная государственная
консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

29
ноября
1979 г.

КОНЦЕРТ
СЛУШАТЕЛЕЙ ФАКУЛЬТЕТА
ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ
Высшего звена

М. ЕЩЕНКО — Проф. Харьковского института искусств
Н. ЕЩЕНКО — И. в. проф. Харьковского института искусств

ХАРЬКОВСКИЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВ
им. И. П. КОТЛЯРЕВСКОГО

31 БОЛЬШОЙ ЗАЛ **31**
май 1980 г.

С. Е. ФЕЙНБЕРГ
100 лет
со дня рождения

Соната №12 для Фиса
Соната для скрипки и фп.
3 Романсы
БАХ — ФЕЙНБЕРГ Ария к органной Сонате
2 Хоральные Прелюдии
Концерт и м. (с оркестром)
Чайковский — Фейнберг 3 Детские песни
БАХ — МЕРЖАНОВ Хорал и 3 Прелюдии

Мария ЕЩЕНКО, Наталья ЕЩЕНКО, Виктор КРАМАРЕНКО,
Ирина ПОДНИЩУК, Ирина СУРЖЕНКО

Елена КОНОНОВА



Ленинградская консерватория,
малый зал им. Глазунова —
профессора — Мария Ещенко,
декан Н. Свигозаров, Наталья
Ещенко.
После концерта 29.XI.1979г.

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ДРАЖДЫ ОРГЕНА ЛЕНИНА
КОНСЕРВАТОРИЯ
им. П. И. Чайковского

10
ДЕКАБРЯ

БЕЛЫЙ ЗАЛ 1986
г. 05

**ВЕЧЕР
ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ**

Наталья ЕЩЕНКО
Исполнитель
ШУБЕРТ-ЛИСТ-БАРКАРОЛЛА ЛИСТ-УТЕШЕНИЕ №2 и №3
УТРЕННЯЯ СЕРЕНАДА РАПСОДИЯ №11
ЛЕСНОЙ ЦАРЬ ПАНИМИ-ЛИСТ-3 ЭТЮДА
Исполнитель стажер — лауреат международного
конкурса пианистов, профессор
МАРИЯ ЕЩЕНКО
Народная артистка РСФСР
руководитель — профессор Н. ЛЕМЕЛЬЯНОВА

НАЧАЛО в 19 часов

Кафедра спецфортепиано № I
первый ряд: Н. Мельникова, зав. кафедрой
проф. М. Ещенко, Р. Горюхи, И. Карминская
второй ряд: В. Сирятский, В. Крамаренко,
Н. Ещенко, З. Медникова, Г. Гельфгат
третий ряд: С. Полусмяк, В. Макаров,
С. Юшкевич 1980 г.

ДОДАТОК В

Інтерв'ю з заслуженим діячем мистецтв України, професором
Мариною Володимирівною Бевз

З.М.: Ви спеціально поступали до класу Наталі Олександрівни Єщенко чи це була випадковість?

М.В.: Ні, це був щасливий випадок. Так сталося, що в Київській консерваторії професор, у якого я мріяла навчатись (це Т.П. Кравченко, до котрої їхали всі випускники мого вчителя в Житомирському музичному училищі), в цьому ж році переїжджала до Ленінграду – і мій педагог по музичній школі порадила поїхати на консультацію в Харків до Марії Олександрівни Єщенко. В мене була дуже хороша програма: четверта балада Ф. Шопена, етюд К. Дебюссі, 32 варіації Л. Бетховена. Марія Олександрівна похвалила мене за виконання і сказала приїжджати поступати. Так мій шлях прийшов до Харкова. І, звичайно, я розраховувала, що буду вчитись у класі Марії Олександрівни. Але в цьому році до нас вперше поступив (по обміну чи по якійсь програмі) піаніст з Мексики – Хосе Фернандо Мартінес. Марія Олександрівна тоді була завідувачем кафедри спеціального фортепіано і тому повинна була взяти його у свій клас. Через це мене вона взяти вже не змогла. А Наталя Олександрівна була на той час в екзаменаційній комісії. Мабуть, моя гра на іспитах їй сподобалась і вона запросила мене до свого класу. Зараз з чистим серцем можу сказати, що це був щасливий випадок в моєму житті, що я попала саме до Наталі Олександрівни Єщенко.

Заняття у нас проходили в 58 і 89 класах. Ми дуже любили займатися у неї вдома, особливо коли готувались до концертів. На 2 курсі в мене хватило зухвальства, а у неї сміливості, тому що я тоді грала повністю 24 прелюдії Ф. Шопена, фа мінорну фантазію, 2 ноктюрна. І звичайно, вона багато займалась зі мною вдома. У її кабінеті стояли два рояля з «золотим звуком». Вона ж з відомої музичної сім'ї, тобто бабуса – піаністка, мама – піаністка (вчилась у О. Горовиця). Коли Наталя Олександрівна займалась з нами

вдома, то спочатку годувала, а потім навчала, і ніколи не рахувала часу, приділеного нам. Згадую, ноти були дивовижні, старих видавництв з безліччю олівцевих приміток – вдала аплікатура, динаміка. Мабуть, рекомендації її великих вчителів. Вона ж навчалась у М. Хазановського, а аспірантуру закінчувала у С. Фейнберга. Разом з сестрою (М.О. Єщенко) вони готували концертні програми з творів С. Фейнберга. У її кабінеті був портрет Самуїла Євгеновича зі зворушливим написом.

У роботі Наталя Олександрівна емоційно проявляла себе дуже скупю, вона за життя не підвищила на нас голос. Я не знаю таких випадків, щоб вона закричала. Говорила: «Мариночко, як так можна? Опустити руку». Навіть якщо нічого не виходило, все було спокійно і тихо, максимально коректно по відношенню до студентів. Це таке природне її відчуття і природний стан по відношенню до людей взагалі. Більш делікатної у відносинах з людьми людини я не спостерігала. Мені здавалось, тоді в студентські роки, що вона крихка, тендітна, вразлива і тільки з роками, що минули, я зрозуміла що там в середині стоїть «залізний цвях», тому що тільки людина з таким міцним стержнем могла витримати ті випробування, які їй на долю випали, пройти свій життєвий шлях та достойно піти з життя.

Я працюю з 5 курсу в нашому університеті. Звичайно, все що я грала, я їй показувала і тільки в процесі власної педагогічної діяльності я зрозуміла, яка людина і який музикант мій Вчитель. Тому що під час навчання треба виконувати різноманітні твори і саме репертуаром Наталя Олександрівна формувала фахову спроможність.

Атмосфера в її класі була такою, що однокласники мої – це і є друзі мої по життю – Тетяна Іванівна Кравченко (концертмейстер струнної кафедри), Олена Леонідівна Левашова (концертмейстер вокальної кафедри), Анна Олександрівна Саламатова (концертмейстер духових інструментів). Ми знаходились поряд з нею, а потім багато років приходили до неї в гості. 20 березня це був дуже дорогий для нас день – її день народження. І багато років ми ходили на Бакуліна, 5 вітати її зі святом. Вона про нас дуже

підключалась, при чому вона проявляла свою увагу дуже непомітно і делікатно, і не тільки вона, а і її чоловік – Володимир Олексійович Реусов. Він дуже багато зробив для нашої консерваторії. Це унікальна в масштабах Харкова особистість. Справжній чоловік, захисник – під час війни він захищав Вітчизну, коли прийшов мир – відбудовував Харків. Він створював нові мікрорайони – і Салтівка, і Олексіївка, це ті райони, які почали будуватись тоді, коли Реусов керував будівельною галуззю Харківської області. І на відміну від сучасних реалій життя, в післявоєнні роки люди отримували житло безкоштовно завдяки масштабній діяльності, зокрема Володимира Олексійовича. Він був справжнім лицарем Наталі Олександрівні. Тому коли Наталя Олександрівна прагнула комусь допомогти, то допомагали вони разом. Дуже багато людей із нашого музичного середовища зберігають світлу пам'ять про Наталю Олександрівну, оскільки вона була щедрою, доброю, сердечною людиною. Ось таким добрим генієм для багатьох людей була Наталя Олександрівна.

Для нас музикантів важливо як людина звучить за життя, який відзвук вона залишає після себе. Вона чисто звучала і в професії своїй і в людському середовищі. Вважаю, що для нас всіх повинно бути надзвичайно важливо, як ми «звучимо», тому що ми не тільки по клавішам пальцями перебираємо, але і якимось чином в соціумі себе позиціонуємо. Не тільки за допомогою звуків, але і в діях, вчинках своїх.

Її ключове слово по відношенню до мого піанізму було «изыщней». Включаючи до моєї програми твори композиторів епохи бароко, наприклад, вона дисциплінувала і мій розум, і мій піанізм, адресуючи до музики, яка потребує особливої якості інтонування. Я це зрозуміла, коли почала працювати сама. А тоді звичайно, треба зіграти – я зіграю, ну треба вивчити – я вивчу, але в мене в цьому сенсі теж щаслива доля, бо я встигла досягнути, що дав мені мій учитель. А потім ми вже просто спілкувались, вона дуже гордилась всіма своїми учнями.

Пам'ятаю її останній виступ на сцені. Студентка заочної форми навчання грала сольний концерт у Великій залі, зокрема, концерт Ф. Ліста. І ясно що ми всі, студенти і випускники її класу, мали бути на концерті. Всі ходили на всі концерти, підтримували один одного, це навіть не вимагалось, було зрозумілим саме по собі. І вона блискуче акомпанувала сама концерт Ф. Ліста, через деякий час вона впала на сходах свого дому і зламала ключницю. Після цієї травми Наталя Олександрівна перестала викладати в консерваторії, оскільки щиро вважала, що не може показати студенту в певному сенсі еталонне виконання. Тобто останній виступ на сцені був з концертом Ф. Ліста з її заочницею. Рівень піанізму, не дивлячись на приближення 80 років (вона пішла в 89 років з життя) був дуже високий.

На її прохання, я мала честь відцифрувати її записи на радіо. І от завдяки цим записам я зрозуміла, якою емоційною людиною була Наталя Олександрівна. Наприклад, етюди-картини С. Рахманінова, вона настільки яскраво їх грає! В неї ніколи у спілкуванні не було відкритих емоцій. Завжди стриманість, спокій, плавність. Як яскраво, емоційно, тепло, пристрасно вона грає ці етюди-картини!

І я пам'ятаю ці два роялі, Наталя Олександрівна поряд, величезний олівець червоного кольору, як вона його тримала в руці, вона дуже любила великі олівці і ноти з вказівками С. Фейнберга та М. Хазановського. І вона відкривала ці ноти з їхніми коментарями. Не здогадалась я тоді взяти подивитись яка там аплікатура цікава була. Вона, маючи маленьку руку, грала всі трансцендентні етюди Ф. Ліста і всі етюди С. Рахманінова, тож, робила там якісь «фокуси». Все це треба було тоді записувати і дбайливо зберігати, а ми тоді ще цього не розуміли. Не розуміли хто поряд з нами знаходиться, як сказав великий поет «Велике бачиться на відстані». Бо є не тільки школа піанізму, є школа людяності, школа поведінкових правил, школа життя в музиці. Для мене ця школа – це мій вчитель Наталя Олександрівна.

З.М.: Наталя Олександрівна виступала у філармонії?

М.В.: Так, у неї було багато концертів, але я тоді у неї вчилася, коли вона була вже в достатньо зрілому віці. Взагалі у неї море афішних концертів, в один час вона дуже активно концертувала. Дуже часто грала з Іллею Еліасбергом, з Євгеном Дущенко в філармонії. Грала Другий концерт К. Сен-Санса, концерти С. Рахманінова, Ф. Ліста, Е. Гріга. В неї з Московської консерваторії багато афіш з концертів. Їздила на гастролі в Польщу, Чехію. Як піаніст вона достатньо себе проявляла. І сольних концертів було чимало – Ф. Шуберта, С. Рахманінова в Сумах і Полтаві. Частину цих афіш Володимир Олексійович зібрав і зробив буклет. В Чехії вона була з Манойло і Аркановою, вона там акомпонувала їм, це два народних артиста СРСР.

Потім вони багато грали в дуеті із сестрою – С. Рахманінова, М. Римського-Корсакова. Для мене досі є загадкою, те як вони абсолютно різні, але так пристосовувались по інтонуванню, що люди говорили не можливо розрізнити. Вони навіть грали «Політ джмеля» на два рояля, і не можливо було відрізнити що це грає дві людини. Це московська школа, але ж наша теж, бо Марія Олександрівна і Наталя Олександрівна навчалися у харківській школі для обдарованих дітей, яких обирали з діточок дуже високого рівня, можна сказати, унікальних. В нас цей рівень зараз трохи знизився. Потрібен і рівень унікальності і щоб поряд знаходились видатні викладачі та талановиті діти. Тоді ж їх було 5-7 людей, до 10.

З.М.: Можете назвати 5-6 позицій педагогічних принципів Наталі Олександрівни?

М.В.: Перше – це максимально точне, педантичне відношення до нотного тексту, це залізно. Вона вибирала редакцію сама і ми грали саме по цій редакції. Знову ж таки у нас тоді не було розуму спитати чому Наталя Олександрівна вибирає саме цю редакцію. Ось, наприклад, Шопена вона любила грати по Мільштейну, вона не працювала по Падеревському. Я не можу пояснити чому, бо тоді у нас було дві редакції, інших редакцій не було і нот не було, і інтернету не було. Наталя Олександрівна працювала тільки по

Мільштейну. Колись, я пам'ятаю, коли грали прелюдії і фуги, ми якось зрівнювали різні редакції і вона розказувала чим ця хороша редакція, а чим ця. Таке було, але в принципі в неї було категоричне відношення щодо нотного тексту. Якщо ми граємо Мільштейна, то педалізація повинна була бути точно така ж і зараз я можу міркуючи зі своїми студентами, розуміти що там педаль може бути довшою, а тут педалі взагалі не треба. В нашому випадку з Наталею Олександрівною написано – будьте люб'язні так і грати, бо ми опираємось на цю редакцію, на її бачення.

Друге – це по відношенню до педалі – чим менше то краще. Класика – категорично дуже мало. Все потрібно робити пальцями. Те що стосується класичної і барочної музики – там все чистота інтонування. І зараз я розумію, що те, що я тоді робила інтуїтивно – це виходило добре, але вона хотіла, щоб я ще робила це з присутністю розуму і слухаючи що у мене виходить. Не інтуїтивно, а вже усвідомлено. І тому спрямовувала вибір репертуару на конкретно мій розвиток, якість мого інтонування. Зараз ми з вами розуміємо, що рука може зробити все – тугий звук, м'який, легкий, дзвінкий, який завгодно – це все роблять пальці і вуха. І постійно Наталя Олександрівна говорила: «ногу забори від педалі», і намагалася налагодити артикуляційну інтонацію, щоб студенти могли сказати все пальцями.

Пристрасті виконавські – це виключно романтична музика. Хоча вона чудово грала класику, тому що у неї така будова руки (у Анні Саламатової така ж). Я ніколи в житті не могла зіграти трелі 3-5 пальцем. Вона грала перлинні трелі 3-5 пальцем, у неї такі мускули в руці були витончені, що вона грала ці трелі навіть самі дрібні, я повторити за нею цього не могла. Вона бачила сильні і слабкі сторони кожного і направляла свою роботу на розвиток слабких сторін, а сильні сторони – то була «цукерка». Тому що це те, що людині дано і з чим вона вже буде далі йти. А от з тим що не дано треба працювати.

Підсовувала масу літератури, заставляла нас читати. Якщо я грала 24 прелюдії Ф. Шопена, я повинна була перечитати все що написано про

прелюдії і їй доповісти – що мені сподобалось, що я зрозуміла, що ні. Також прослухати всі записи 24 прелюдій, які існують у нас в фонотеці, на пластинках, де завгодно. У неї була величезна фонотека. Тобто ми сиділи разом з нею слухали, вона коментувала, питала: «а як тобі це чи це виконання, а як ти чуєш це?». Вона вчила на прикладі найкращих на той час піаністів і не була схильна до чогось екстравагантного. Я розумію, що вона була вихована в звуковому полі московської фортепіанної школи, російської піаністичної школи, і це для неї було еталонним.

З.М.: А когось з піаністів вона любила, крім С. Фейнберга, було таке що вона рекомендувала для прослуховування?

М.В.: С. Фейнберга вона поважала, я не думаю, що вона любила його як піаніста. Мені так здається, бо їй подобалися піаністи романтичні – Е. Гілельс, Л. Власенко. Не пам'ятаю, щоб вона нам говорила про О. Слободяника (він теж багато романтики записав). Їй не дуже подобалась В. Горностаєва, яка тоді багато пластинок записала, вона достатньо сухуватою була піаністкою в моєму розумінні. Ми тоді слухали все, тому що тоді був інший час, тоді був час фірми «Мелодія», ми купляли ці пластинки, у мене досі велика фонотека. І вона тоді говорила з нами на цю тему і, звичайно, нам показувала, грала все що ми проходили і під час уроку все це було в неї у пальцях.

З.М.: А гами вона заставляла грати?

М.В.: Ні, техніка тільки художня. Це Марія Олександрівна вимагала. Може тому що Хосе Фернандо був у мене на курсі, він бідний у неї етюди Черні грав, але він сильно «слабкий» був. Від мене ані гам, ані етюдів Черні не вимагалось.

ДОДАТОК Г

Архівні документи Вікторії Лозової

Автобіографія. 114

Лозова Вікторія Іванівна, народилася 1933. в г. Харькове. В 1940. з молодшою в першій класі середньої школи, одночасно почала займатися музикою в районній музичній школі. Почала навчатися в класі фортепіано. Через хворобу матері не змогла продовжити навчання і вступила в г. Харькове. Після звільнення в 1943. з початку роботи в 116 середній школі, а музикою займалася в школі м. Харькова. В 1944. була ученицею в школі. В 1948. з початку в 9-й класі Харьковської музичної школи. Заслужила на "світло" в 1950. В 1949. була ученицею в школі ВРКСМ. В липні 1950. поселилася на фронті в г. Харьковській гос. консерваторії. Після звільнення в консерваторії ви-

послідила музичну, почала в 1951. на місці роботи - Юмичевська. Над муз. Іванов Юрій Іванович, 1933. р.н., м. Харьків.

В. Лозова
27/VII - 1961.

Х А Р А К Т Е Р И С Т И К А
ассистента кафедры специального фортепиано Харьковской
Государственной Консерватории

ЛОЗОВАЯ Виктория Ивановна
1933 г. рождения, украинка

В.И. ЛОЗОВАЯ в 1955 году окончила с отличием фортепианный факультет Харьковской Государственной Консерватории, была оставлена на работе в качестве концертмейстера, а с 1958 года является ассистентом кафедры специального фортепиано. За этот период т. ЛОЗОВАЯ проявила себя как вдумчивый педагог, серьезно и добросовестно относящийся к своей работе, показала определенный рост и хорошие результаты.

Свою педагогическую работу ассистент ЛОЗОВАЯ успешно сочетает с исполнительской деятельностью, постоянно выступая в самостоятельных концертах и концертах-циклах. Ее репертуар постоянно пополняется новыми произведениями классической и советской музыки. Исполнение В. ЛОЗОВОЙ с каждым годом приобретает все большую художественную зрелость и мастерство.

В. ЛОЗОВАЯ постоянно принимает участие в общественной жизни (работа в агитколлективе, шефские концерты и др.).

Дана для представления в аспирантуру.



Проректор Харьковской
Государственной Консерватории
Зав. кафедрой спец. фортепиано

С. Я. Веске
М. С. Хазановский

/Т.Я. ВЕСКЕ/

/проф. ХАЗАНОВСКИЙ/

8. III - 1962 г.

Х А Р А К Т Е Р И С Т И К А

ЛОЗОВАЯ ВИКТОРИЯ ИВАНОВНА, старшему преподавателю
кафедры спец. фортепиано ХИИ.

ЛОЗОВАЯ ВИКТОРИЯ ИВАНОВНА закончила Харьковскую Государственную консерваторию в 1955 году с отличием.

Работает в Консерватории с 1955 г. / была оставлена концертмейстером, а с 1958 г. ассистентом; в настоящее время старший преподаватель кафедры спец. фортепиано ХИИ.

За этот период В. ЛОЗОВАЯ проявила себя как вдумчивый педагог, серьезно и добросовестно относящийся к работе и показала весьма положительные результаты в педагогической работе.

Свою педагогическую работу она успешно сочетает с исполнительской, выступая в самостоятельных концертах и концертах-циклах. Исполнение В. Лозовой приобретает все большую художественную зрелость и мастерство.

В. Лозовая принимает постоянное участие в общественной жизни / работа агитколлектива, шефские концерты и др. /

Дана для представления в конкурсную комиссию ХИИ.



Зав. кафедрой
спец. фортепиано

М. С. Хазановский

Профессор М.С. ХАЗАНОВСКИЙ

Вз 439
6 VII 1967

ПОЛТАВСЬКЕ МУЗИЧНЕ УЧИЛИЩЕ
ім. М. В. Лисенка

Полтава, вул. Комсомольська, 37. Тел. №№ 30-64, 40-33.

233 РЕКТОРУ ХАРЬКОВСКОГО
ИНСТИТУТА ИСКУССТВ

Дата 3 июля 1967 года

тов. НАХАБИНУ В.Н.

Просим внести благодарность в приказе по Институту ст. преподавателю т. ЛОЗОВОЙ Виктории Ивановне, которая во время проведения госэкзаменов в Полтавском Музыкальном училище, провела большую работу по оказанию методической помощи фортепианному отделу училища, подробно разбирая исполнение госпрограмм, сделав ряд ценных указаний по пов. трактовки и подбора репертуара произведений, соответстви. исполняем. стилю.

ДИРЕКТОР *В. Гурмаженко* ГУРМАЖЕНКО

ПОЛТАВСЬКЕ МУЗИЧНЕ УЧИЛИЩЕ
ім. М. В. Лисенка

Дата 15 мая 1971 г.

РЕКТОРУ ХАРЬКОВСКОГО
ИНСТИТУТА ИСКУССТВ

13, 14, 15 мая в Полтавском музыкальном училище ім. Лисенка п.о. доцента Харьковского института искусств ЛОЗОВАЯ В.И. провела прослушивание выпускников фортепианного отдела. За 3 дни ею были полностью прослушаны Гос. программы у 22-х человек. Не жалея сил и времени, Виктория Ивановна оказала большую помощь учащимся и педагогам отдела, подробно разбирая исполнение учащихся, делая ряд содержательных замечаний, показывая за инструментом. Это прослушивание явилось репетицией Государственного экзамена. В заключение состоялась беседа с учащимися и педагогами отдела.

Мы искренне благодарны Виктории Ивановне за огромную работу, сделанную ею. Дирекция Полтавского музучилища выносит благодарность В.И. ЛОЗОВОЙ и просит ректорат Харьковского института искусств отметить ее работу как консультанта.

ДИРЕКТОР ПОЛТАВСКОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО УЧИЛИЩА

313 / ПОДПИСЬ /

С оригиналом верно

ЗАВЕДУЮЩАЯ КАНЦЕЛЯРИЕЙ
ХАРЬКОВСКОГО ИНСТИТУТА ИСКУССТВ

/ РИЗАНЦЕВА Н.С. /

ХАРАКТЕРИСТИКА

на п.о. доцента кафедры специального фортепиано
Харьковского института искусств
ЛОЗОВУЮ ВИКТОРИЮ ИВАНОВНУ

ВИКТОРИЯ ИВАНОВНА ЛОЗОВАЯ работает на кафедре специального фортепиано в качестве п.о. доцента. Свою педагогическую работу успешно сочетает с исполнительской деятельностью, часто выступая в самостоятельных концертах, в музыкальном лектории общества "Знание", телевизионных передачах, в концертах с симфоническим оркестром.

В.И. ЛОЗОВАЯ показывает высокий профессиональный уровень пианизма и особой музыкальной исполнительской культуры, она серьезный мыслящий музыкант. Ее игра отличается яркостью, свободой, зрелостью. Хорошим пониманием стили.

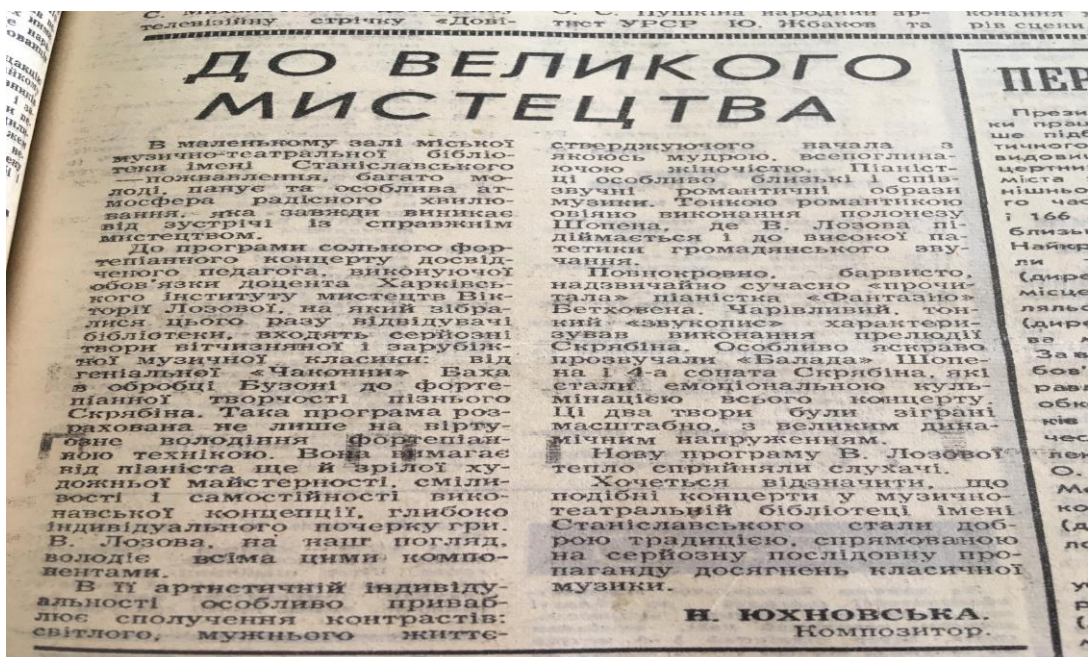
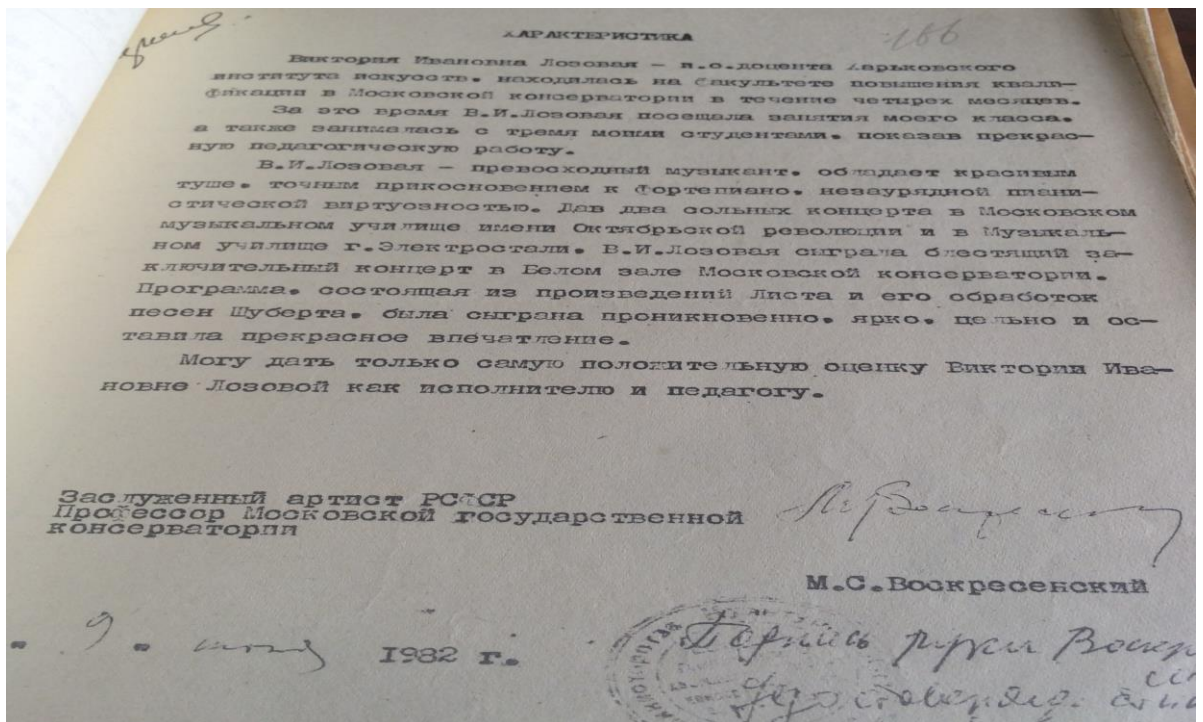
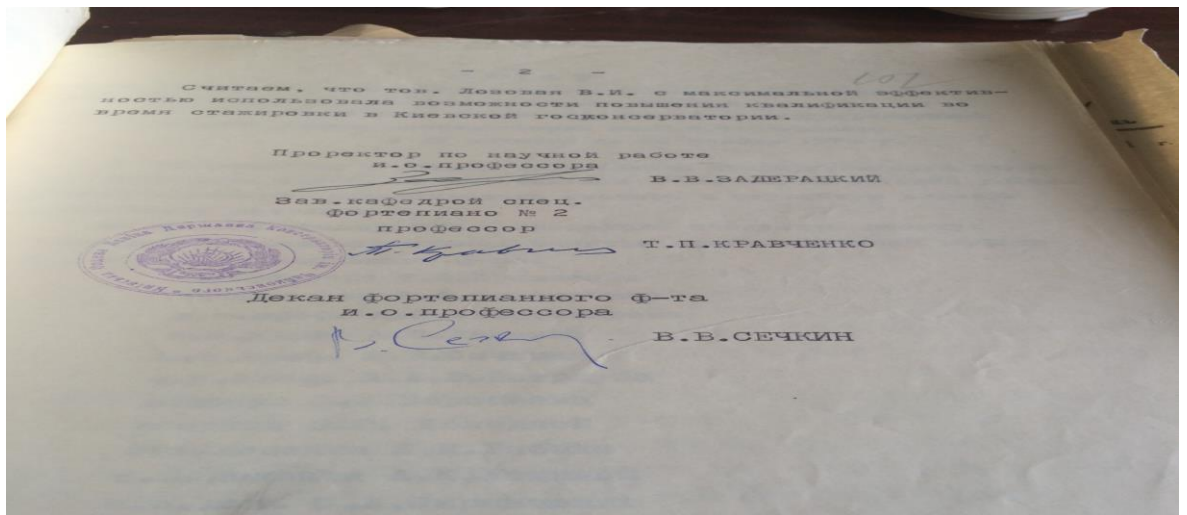
Выступления тов. ЛОЗОВОЙ В.И. проходили весьма успешно не только в Харькове, но и во многих городах Союза /Москве, Ленинграде, Львове, Полтаве и т.д./.

В ее репертуаре большое количество разнообразных произведений русских, советских, западно-европейских композиторов. Особое место занимают произведения Шопена, которые она играет тонко, образно и закончено.

И.О. РЕКТОРА ХАРЬКОВСКОГО ИНСТИТУТА ИСКУССТВ,
ДОЦЕНТ

313
/АВЕРЬЯНОВ Г.Б./

Верно: *Г.Б. Аверьянов*



ХГНК

[illegible]

Харьковский жаны Харьковського інституту мистецтва неможливо представити без згадки Прокоф'єва, котра завжди поєднує молодість з мистецтвом, світлого сонячного дня, що розсвідає год, представляє розсвіт, молодість, зрілість, а і різноманітно. Оперна дія інститута вперше в історії мистецтва була поставлена оперою Семена Коткова. Деякі з інших інтересних речей, котрі були виконані в цих прокоф'євських виконаннях сонат, представлені в репертуарі спеціального формуляру № 2 (заведуючий кафедрою — кандидат мистецтвознавства доцент Ю. Ф. Вахрамєєв). Це виконання теоретично-концертне, значення такого труду кадри дуже важко переоцінити. Десять сонат композитора писав в теченні всієї життя, таким образом, отримавши мистецтвом і його теплішого стилю в одностороннє обобщенно до нового, великого з собою сучасною музикою.

Політичні сонат — воспоминання Харьковського інституту мистецтва різних лет і зрештою, в яких ми в Б. Л. Мельников, В. Васильєв, серед них С. Полунін, С. Кривонос, котрі суміли завоювати значення в республіканському мистецтві.

Важка діяльність мистецтва їх основної професії — педагоги, тем не менш регулярно на африканських мистецтвах виконуються зміна всіх років, котрі представляють велике кількість різних програм, в соотвєстстві з художніми і індивідуальними особливостями кожного в мистецтві. Умение образно і так само дуже необхідно для інтерпретації творчих сочинення, прокоф'євського мистецтва, зобразення, дозволяють не тільки «видати» і «прикрасити» тому, що звучить, але і «видати» для всіх етих елей. В их мистецтві тенденція, идущая від замечательних педагогів А. Л. Лунца, А. Яновського, М. А. Резіна і їх учеників к тому, що представляє якийсь день виконання сонат.

Між ними і романтичний Прокоф'єв прозвучав у завжди непереможно і з перемогом, відомого С. Полуніна, виртуозно і озорно і в інтерпретації Н. Мельниковой і в виконанні С. Полуніна в музику Прокоф'єва нове з боку свого дарування — огромный паявнистический темперамент і блиск. В. Лозової виконання сонат, особливо удалась соната № 2, котрую музиканти играли крайне редко, усматривая в ней величезные умозрительные графичные, записанные, сумел наполнить это поистине замечательное сочинение глубоким интимным содержанием, субъективной самовыраженією.

Важкую сонату, наиболее сложную и философскую произведений композитора, играл С. Кривонос — очень тонко и углубленно, сумев воспринести всю многообразную гамму настроений.

Программы, подобные этой, всегда вызывают у любителей музыки большой интерес. Сожаленно, концерты, о которых шла речь, были организованы непростительно плохо из-за отсутствия в городе африканских артистов пришлось играть в полупустом зале. Хочется верить, что эта программа будет неоднократно повторяться в том числе и в зале филармонии.

И. БЕЛЕНКО
старший преподаватель
ХИИ, музыковед

ДОДАТОК Д

Нина Валентиновна Инюточкина

ВОСПОМИНАНИЯ О ВИКТОРИИ ЛОЗОВОЙ

Существует парадоксальная мысль о том, что конечной целью педагога является его собственное отрицание, то есть совершенствование мастерства ученика до того момента, когда педагог ему становится уже не нужен.

Виктории Ивановны нет с нами уже 18 лет, но память о ней жива, как и жива острая потребность в ней, в ее музыке. Только со временем начинаешь осознавать значительность ее педагогического вклада в каждого из нас, имевших счастье называться ее учениками.

Давно назрела необходимость создать коллективный портрет замечательного педагога, проследить ее музыкальный путь, не всегда легкий и безоблачный, но всегда озаренный честным служением ее величеству Музыке.

В.И. Лозовая родилась в 1933 г. в семье немусыкантов, отец В.И. был инженером, мать – домохозяйкой. Когда началась война, В.И. из-за болезни матери не смогла эвакуироваться и осталась в Харькове. Музыкой начала заниматься в школе № 1 им. Бетховена, а в 1948 г. перешла в Харьковскую музыкальную школу-десятилетку (ХССМШ), которую окончила на «отлично» в 1950 г. Уже тогда о Лозовой заговорили как о подающей надежды пианистке. В том же 1950 г. В.И. поступила на фортепианный факультет Харьковской консерватории, который тоже с отличием окончила в 1955г. Ее неординарный талант был оценен руководством консерватории, и В.И. была оставлена работать преподавателем специального фортепиано в ХССМШ. Собственно, с этого момента началась ее педагогическая деятельность, сначала в ХССМШ, а затем на кафедре спец. фортепиано ХГК.

В.И. получила прекрасное образование у замечательных педагогов – Н. Хлебникова и Н. Ландесман в школе и у А. Лунца в консерватории. В течение последующих лет судьба свела ее с такими выдающимися музыкантами как В.В. Топилин, И.М. Полян, Н.Е. Перельман,

М.С. Воскресенский, позволив продолжить совершенствовать свое мастерство.

В 1958 году В.И. принимала участие во Всесоюзном отборочном туре конкурса им. Энеску, а в октябре 1959 года – во Всесоюзном отборочном туре конкурса им. Шопена. Вот выдержка из рецензии на ее исполнение той поры: «В.И. Лозовая показывает высокий профессиональный уровень пианизма и общей музыкальной исполнительской культуры, она серьезный мыслящий музыкант. Ее игра отличается яркостью, свободой, зрелостью, хорошим пониманием стиля».

«Характерной особенностью исполнительского почерка В.И. было чувство музыкальной формы, богатство звуковых красок, утонченная педализация... Голос ее рояля был всегда неповторим и узнаваем. Казалось, что он рожден не прикосновением рук пианистки, а каким-то внутренним движением души и менял свою сущность в зависимости от образной драматургии сочинения» (В.Ф. Шукайло, О.Л. Крипак – «В.И. Лозовая – музыкант и педагог»).

Романтическое мироощущение В.И. определило ее репертуар. В первую очередь исполнялись произведения Ф. Шопена, Ф. Листа, И. Брамса, Ф. Шуберта, Р. Вагнера. Расцвет исполнительства приходится на 70-80 годы. В.И. играет сольные и симфонические концерты в харьковской Филармонии, родном Институте искусств, в Доме ученых, на радио и телевидении. Совершает гастрольные поездки по стране – Киев, Львов, Полтава, Кременчуг. Кроме этого, В.И. стажировалась в разных консерваториях: Киевской консерватории им. П.И. Чайковского на кафедре под руководством профессора Т.П. Кравченко (1974), Ереванской консерватории им. Комитаса на кафедре проф. С.А. Бунатян (1982), в Ленинградской консерватории им. Н. Римского-Корсакова (1987) у профессора Н.Е. Перельмана и в Московской консерватории у профессора М.С. Воскресенского.

На стажировках, кроме посещений уроков, обсуждений научных работ, В.И. давала сольные концерты. Заведующая кафедрой Ереванской

консерватории профессор С.А. Бунатян отмечает в игре В.И. Лозовой «высокий профессионализм, отличный пианизм, тонкий взыскательный вкус, одухотворенность».

В программу концерта вошли:

В. Моцарт – Фантазия и соната c-moll

Ф. Шопен – Рондо, Ноктюрн F-dur, Баллада As-dur

С. Прокофьев – соната №5.

По приезде из Еревана В.И. восторженно делилась впечатлениями о своей поездке. Вот выдержка из ее письма: «...увидишь Арарат утром в лучах солнца или вечером на закате, а внизу – розовый город, сейчас утопающий в разноцветье золотой осени – поблаговаришь судьбу за то, что привелось это увидеть, ведь можно было умереть и не узнать такой красоты...».

Редкая восприимчивость, восторженность, способность находить особенное в обыденном и быть за это благодарной, были основными свойствами ее натуры. Романтическое начало было и во внешнем ее облике. Карие лучистые глаза обрамляли светлые локоны, ее наряды выделяли ее из толпы, она любила украшения, яркие цвета, походка ее была стремительной, главное – она так заряжала окружение своим темпераментом и обаянием, что мы, ее студенты, сразу же попадали в орбиту ее влияния.

В.И. не ограничивалась сольными концертами, ансамблевая музыка занимала в ее жизни не меньшее значение. Многие помнят дуэт Ф. Коровай (домра) – В. Лозовая.

Особое место в жизни В.И. – Фортепианное трио – Виктория Лозовая, Григорий Куперман (скрипка) и Игорь Гайда (виолончель). Первое публичное выступление состоялось в 1980 году. Правда, исполнялись квартеты – Ф. Мендельсона (c-moll) и И. Брамса (c-moll) (был приглашен альтист И. Сиротин). Успех обусловил продолжение длиной в 20 лет. За эти годы были исполнены шедевры фортепианного трио: Й. Гайдна, Ф. Мендельсона, Патетическое трио М. Глинки, С. Рахманинова,

Д. Шостаковича, А. Бабаджаняна, В. Бибика, а также квинтеты Д. Бортнянского, Д. Шостаковича, Ф. Шуберта. Трио являлось неизменным участником проходивших в Харькове фестивалей современной камерной музыки. И всегда им сопутствовал успех и любовь харьковчан.

Вспоминает И.Ф. Гайда, в то время заведующий кафедрой камерного ансамбля: «В Харькове в Малом зале оперного театра (ХНАТОБ) начинался фестиваль современной музыки, по каким-то причинам срывалось открытие, и нас попросили спасти положение и сыграть четыре трио – Г. Свиридова, Д. Шостаковича, А. Бабаджаняна и В. Бибика. Выступление трио прошло с большим успехом, можно сказать, на следующий день мы «проснулись знаменитыми», во всяком случае, о нашем трио заговорили. Начались репетиции, гастроли, записи на ТВ, на радио. Репетиции протекали на подъеме, творчески, В.И. в своей партии была чрезвычайно выразительной, что заставляло и нас «подтягиваться», повышать эмоциональный тонус игры. Это были незабываемые, лучшие творческие годы!

В. Бибик отмечал: «Гра Вікторії Лозової відрізняється стихійним напором почуттів – це її відмінна якість, яка поряд з ритмічною ясністю її партнерів дає дуже виразний наслідок. Вона володіє філігранною пальцевою технікою, красивим глибоким звуком і, головне, вона надзвичайно щира у своєму виявленні почуттів музиканта-художника».

Знаменательными были выступления в Москве в зале Союза композиторов и в Малом зале московской консерватории. Взыскательная публика очень горячо приняла харьковское трио. Игорь Федорович Гайда вспоминает: «В.И. попросила незнакомую женщину перевернуть ей ноты, и та после выступления очень взволнованно выразила свое восхищение мастерством пианистки. Высокая оценка была тем приятнее, что, как потом выяснилось, ноты переворачивала музыкант, лауреат международного конкурса».

Игорь Федорович вспоминает еще один случай. В 1989 году он находился на стажировке (повышение квалификации) в Ленинградской

консерватории. Как-то, проходя по коридору консерватории, он увидел профессора Н.Е. Перельмана в окружении студентов. Подойдя к Натану Ефимовичу И.Ф. передал привет от Виктории Ивановны. Натан Ефимович был чрезвычайно рад, и видя вопросительные глаза студентов, пояснил: «Эта пианистка из Харькова, которая недавно играла у нас Шопена. Ее выступление явилось большим событием».

В продолжение привожу выдержку из отзыва профессора Н.Е. Перельмана: «В.И. Лозовая выступала совместно с музыковедом Л.А. Энтелисом в 1967, 1969 и 1970 годах в Ленинграде в залах Капеллы им. М.И. Глинки, Дома Ученых, Дворца просвещения. Несколько концертов я посетил и запомнил. Талантливая пианистка играла тонко, артистично и виртуозно. Смелая и своеобразная трактовка крупных произведений и миниатюр своей убедительностью захватила слушателей».

Через 20 лет В.И. снова в Ленинграде. Сохранилось ее письмо к В.Ф. Шуйко, драгоценное свидетельство ее жизни той поры и ее музыкальных впечатлений. «Что сказать? – пишет В.И., – вначале все огушает – шоковое состояние от обилия залов, концертов, имен, лиц. Знаешь, впечатляет больше, чем в Москве, так как русская история на каждом шагу, и даже – “мороз и солнце день чудесный” – это Пушкин, рядом на Мойке, где сажусь на автобус каждый день, и Казанский собор напротив (почему-то все время думаю, как здесь “отпевали” Чайковского), и зал капеллы им. Глинки, где 20 лет назад (!) играла с Энтелисом Шопена, жила в гостинице рядом, и одновременно со мной играл Скавронский и пр. А сейчас слушала там совершенно гениальное исполнение Чернушенко с его капеллой хоров Чайковского и его “Литургию”... Малый зал Филармонии им. Глинки – это “дом Энгельгардтов”, описанный Лермонтовым в “Маскараде”, где играл Лист, Полина Виардо, представила Тургенева и т.д. А сейчас слушала там новую советскую звезду на фортепианном небосклоне – Валерия Кулешова – золотая медаль в Италии на конкурсе Бузони. Было впечатление, что играет или юный Лист, или юный Горовиц – такой виртуоз!

А вчера в Большом зале (белом, с колоннами, хрустальными люстрами) играла совершенно удивительная француженка – Клод Майольс – такого Дебюсси и Шопена не представляла, как будто звуковое волшебство. Не припомню аналогов советской пианистической школы, хотя виртуозности особой нет, только то, что требует музыка. А в общем, в консерватории – по словам Перельмана и Гаккеля (блистательный оратор, эрудит, мыслитель и очень интересный внешне интеллигент) – развал, кризис и т.д., все то, что переживает нынче культура... В основном хожу по классам, очень интересная и пестрая картина. Очень довольна, что попала на уроки к Г. Соколову, моему кумиру, он как раз здесь после гастролей, но об этом подробно дома, главное, от чего печально – что жизнь проходит, что нет пророков в своем отечестве, что все я знаю и умею не хуже. Вот главный вывод. А те концерты классов, которые я слышала, разочаровали в большей степени, хотя может быть, это были не лучшие... Переживаю за своих учеников. Ведь играть-то им надо как всем, а главная мысль Гаккеля о нынешнем музыкальном образовании – дефицит труда у обучающихся Музыке». Как злободневно звучит!

Илья Давыдович Сиротин – альтист, участник квартета (В. Лозовая, Г. Куперман, И. Гайда и И. Сиротин) делится своими воспоминаниями:

Торочка, так ласкательно называли пианистку Викторию Ивановну Лозовую общавшиеся с ней сверстники и друзья. Закончив Харьковскую консерваторию в классе профессора А.Л. Лунца, талантливая пианистка была оставлена в вузе на кафедре спецфортепиано вначале ассистентом, а затем и преподавателем. Виктория Ивановна вместе с родителями проживала в собственном доме по улице Искринской, что в то время было редкостью. Отсутствие соседей позволяло юной пианистке заниматься и музицировать в любое время суток. Для нас, детей советских клоповников – коммуналок, это было в диковинку! Часть приусадебного участка была от дана цветнику, основу которого составляли кусты алых роз. Это был райский уголок! За цветами располагался маленький флигелек с печкой. В нем получил

временный приют вернувшийся в 1954 году из немецко-советских концлагерей выдающийся пианист Всеволод Владимирович Топилин, в прошлом до войны аспирант и ассистент Генриха Нейгауза, аккомпаниатор Давида Ойстраха, гастролировавший с ним в 1935 – 1936 гг. в Польше, Германии, Швеции, странах Прибалтики.

Судьба свела нас с Торочкой осенью 1982 г., когда мы решили организовать фортепианный квартет. Мы – это скрипач Григорий Куперман, виолончелист Игорь Гайда и я – альтист Илья Сиротин. После нескольких репетиций стало ясно, что выбор фортепианного партнера оказался удачным. Игра Виктории Ивановны отличалась не только замечательно мягким звуком, блестящей техникой, тонкой педализацией и естественной фразировкой, но и удивительной чуткостью к участникам ансамбля. Она не только отлично слушала и слышала ансамбль, но и чувствовала звуковой баланс. А ведь рояль очень мощный инструмент, способный «перекрыть» симфонический оркестр. У нас же всего три струнника! Так вот, Виктория Ивановна умела находить и соблюдать звуковое равновесие.

Нашим дебютом был фортепианный квартет юного Л. Бетховена Ре мажор, второй из трех, написанный им в пятнадцатилетнем возрасте, в котором уже чувствовалась рука будущего гения. Это сочинение мы успешно сыграли на областном телевидении зимой 1983 г.

К 150-летию со дня рождения И. Брамса ансамбль подготовил труднейший до минорный квартет, один из шедевров композитора с изумительной по красоте медленной частью, который был с успехом исполнен в Большом зале института искусств 23 апреля 1983 г.

1984 год был отмечен концертом 18 марта в Большом зале ХИИ. Прозвучали два квартета Ф. Мендельсона – квартет до минор, первое изданное сочинение композитора, и И. Брамса – квартет соль минор со знаменитым «венгерским» финалом, где пианистка продемонстрировала филигранную технику! В том же году квартет Ф. Мендельсона был записан

на радио. В 1985 году наш квартет прекратил свое существование в связи с моим уходом из института.

Повышение квалификации в Московской консерватории В.И. проходила под руководством профессора М.С. Воскресенского. В течение четырех месяцев В.И. посещала занятия класса М.С. Воскресенского а также занималась с тремя его студентами, показывая прекрасную педагогическую работу. Вот как характеризует игру В.И. профессор МГК М.С. Воскресенский: «В.И. Лозовая – превосходный музыкант, обладает красивым туше, точным прикосновением к фортепиано, незаурядной пианистической виртуозностью. Дав два сольных концерта в муз. училище им. Октябрьской революции и в муз. училище г. Электростали, В.И. Лозовая сыграла блестящий заключительный концерт в Белом зале Московской консерватории. Программа состояла из произведений Листа и его обработок песен Шуберта, была сыграна проникновенно, ярко, цельно и оставила прекрасное впечатление».

Уровень педагогического мастерства В.И. Лозовой был очень высок. Ее первая студентка, ныне профессор кафедры специального фортепиано В.Ф. Шукайло очень образно характеризует педагогические особенности В.И.: «Быть учеником класса В.И. – значит быть частью живого организма, все существо которого наполнено желанием впитать знания, так умело открываемые рукой педагога-мастера в безгранично интересном и сложном мире музыки. Сама личность Виктории Ивановны играла основополагающую роль в ее педагогике. Бесконечно обаятельная, всегда проявляющая неподдельный интерес ко всем формам жизни, событиям, судьбам. В присутствии В.И. в классе возникала атмосфера исключительной важности всего происходящего на уроке – от проникновения в художественный замысел произведения до упорной работы над совершенствованием самого пианистического мастерства. В процессе работы над произведением проводились оригинальные аналогии с образами литературы и живописи.

Подобные высказывания свидетельствовали о редкой эрудиции учителя и заставляли учеников заполнять пробелы в своем образовании.

За долгие годы работы Виктория Ивановна выработала свои педагогические принципы, которые вместе со взглядами на пианистическое искусство в целом, составляли основу ее преподавательской индивидуальности. «Слушай себя, еще раз слушай» – говорила В.И. – ни одного пустого, необдуманного и неокрашенного звука в мелодии и во всей фактуре. Ни одной детали, разрушающей совершенство формы. Ничего, что могло бы противоречить особенностям стиля исполняемого произведения. Уже на самом раннем этапе изучения музыкального текста велась работа над формой, динамикой, аппикатурой, педализацией. Все это детально объяснялось, учитывая индивидуальность ученика. Выразительный показ и творческая беседа приближали исполнителя к воплощению художественной идеи. Все было подчинено одной педагогической задаче – обнаружить скрытый творческий потенциал ученика и реализовать его наилучшим образом в индивидуальной интерпретации».

Л. Шаповалова: «Я учусь в классе В.И. Лозовой» – это гарант высшего качества обученности. 90 выпускников, В.И. всегда гордилась ими – Инной Черничко, заслуженной артисткой искусств Украины, профессорами Валентиной Шукайло, Людмилой Кучер, доцентом ХДАК, В. Щепакным, доцентами ХНУИ Н. Инюточкиной, Ж. Дедусенко, лауреатами международных конкурсов доцентом С. Давыдовым и И. Бескорвайной, как, впрочем, и многими другими. Она обладала даром высшим, чем просто материнство: любить своего ученика больше, чем свое искусство в нем. Она впускала его – чужого, незнакомого – в себя, принимала его как дар, и, отдавая себя, требовала по законам высшего профессионализма. А дальше начинался процесс творческого взаимовлияния.

Сильными сторонами Лозовой-педагога были способность видеть в своем ученике индивидуальность и «выращивать» из нее личность (невзирая на природу), добиваться исполнения произведения по законам музыкальной

драматургії. Ну, і, конечно жє, владєнє звуком, кєчєствє інтонїрованнє за роялєм. Рука маєтра узнавалась ужє по первому прикосновєннєу к інструменту, по красотє и изысканностї кантілєны.

В.И. очєнь любїла молодєжь, и та платїла єй тєм жє. Інна Бєскоровайная послє побєды на конкурсє імєнї С. Прокєфьєва в Донєцкє сказала счасливому педагогу: «Этє все – нє я, этє – тєлько Вы». Нє случайно все учєнїкї называють сєбє нє просто класом, а сємьєй».

Осталїсь яркїє вєспомїнання о концертє класса, посвєщєнном Ф. Лїсту, на котором был исполнєн цикл «Годы странствїй»-«Швєйцарїя» и «Италія». Прїнїмали участїє учєнїца шкєлы-дєсятїлєткї Л. Антонова, студєнты В. Щєпакин, С. Давыдов, В. Осєнняя, С. Ватц, М. Сапєжнїкова, Л. Шалїмова, и бывшїє выпускнїцї Т. Маркузова и Н. Інютєчкїна. Завершала цикл В.И. Лєзова, исполнїв «Гондєльєру», «Канцєну» и «Тарантєллу». Сохранилїсь отзывы об этєм концертє, в частнєстї об исполнєннї В.И.: « У Харківському інститутї відбулєся кїлька ювілєйних концертів, присвєчєних 170-річчю з дня народжєннєя видатного угорського композитора Ф. Ліста, в яких взяли участь педагоги, студєнти, випускнїкї минулих років. Особливу увагу привєрнуло виконання фортепїанного циклу «Роки мандрів»-(«Швєйцарїя», «Италія»)... Композитор створював цикл протягом сорока років, тому цєй цикл по праву можна назвати «єнциклопєдїєю лїстівськїї образностї». Перед виконавцєм цїєї музики постає багато труднощів, що вимагають нє тїльки тєхнїчнїї вправностї, цїлковитїї свєбєди володіннєя інструментом, а й емоцїйної, духовної зрілостї. Однак нє тїльки цє привєрнуло увагу числєнних слухачів. Концерт здїйснїв клас доцєнта В.І. Лєзової.Гра В. Лєзової полєнила слухачів: у нїй щасливо поєдналися глибина переживання і віртуознїсть втілення. Мєлодїчнїсть звучань, м'якїсть тушє, прозорїсть тембрів, бїсєрна тєхнїка і водночас повнокровна музика, що іскриться свїтлом, радїстю життєя – такою постала в її інтерпрєтуванні «Вєнєцїя і Нєаполь»... Лїстівськїй вєчїр засвідчив нє тїльки зрілу майєтернїсть, тонкїй, вимогливий художнїй смак

В. Лозової – піаністки, а й розкрив її талант педагога, наставника, вихователя».

Сочинение Ф. Шуберта в исполнении нового ансамбля, рожденного под его знаком, блистало изяществом и прелестью «легкого дыхания», гибко и пластично звучали реплики скрипки и виолончели, оркестровый размах не вредил классической мягкости и отточенности деталей... Но, конечно, по-королевски в этот вечер звучал именно рояль! И как нельзя лучше раскрылась природа пианистического обаяния Виктории Лозовой: чуткость и выпуклость каждой интонации, колористичность фортепианной палитры, виртуозный размах и высокий артистизм. Добавьте еще искренность тона и душевную грацию, роскошь пассажных россыпей – и перед вами законченный портрет счастливой именинницы: «Многие лета юбиляру!».

И разве можно было представить тогда, как мало времени отпущено слушать ее музыку, греться в лучах ее души.

Последний выход на сцену состоялся 1 декабря 1999 года. Кафедра специального фортепиано решила отметить 150-летие со дня смерти Ф. Шопена в зале Филармонии (на Рымарской). Концерт был назван «Венок Шопена» и стал одним из самых незабываемых событий в культурной жизни Харькова. В.И. исполнила Полонез до минор и посмертную Мазурку. Безусловно, у творческих людей существует феномен предчувствия. У последней черты выбор шопеновской программы стал актом духовного завещания, а мазурка – прощальной улыбкой всем любящим ее. Екнуло сердце, когда, закончив играть В.И. закрыла крышку рояля. Действительно, попрощалась.

ДОДАТОК Е

Архівні документи Всеволода Захарченка

Личный листок
по учету кадров

Фамилия Захарченко отчество Данилович

Пол муж. 3. Год, число и м-ц рождения 1930 20/10.

Место рождения г. Луганск УССР
(село, деревня, город, район, область)

Национальность украинец 6. Соц. происхождение служащий

Партийность чл. КПСС партстаж сентябрь 1959 партбилет (месяц и год вступления) № 08619174

Состоите ли членом ВЛКСМ, с какого времени и № билета

Образование высшее

Название учебного заведения и его местонахождение	Факультет или отделение	Год поступления	Год окончания или ухода	Если не окончил, то с какого курса ушел	Кем и с какой специальностью обучался в результате окончания учебного заведения, указать № диплома или удостоверения
Луганский музыкально-педагогический ин-т им. Ткаченко	факт. отделение	1952	1955		кандидат, сочин. концертмейстер. Диплом № 187510.

Какими иностранными языками и языками народов СССР владеете
не владею
(читаете и переводите со словарем, читаете и можете объясняться, владеете свободно)

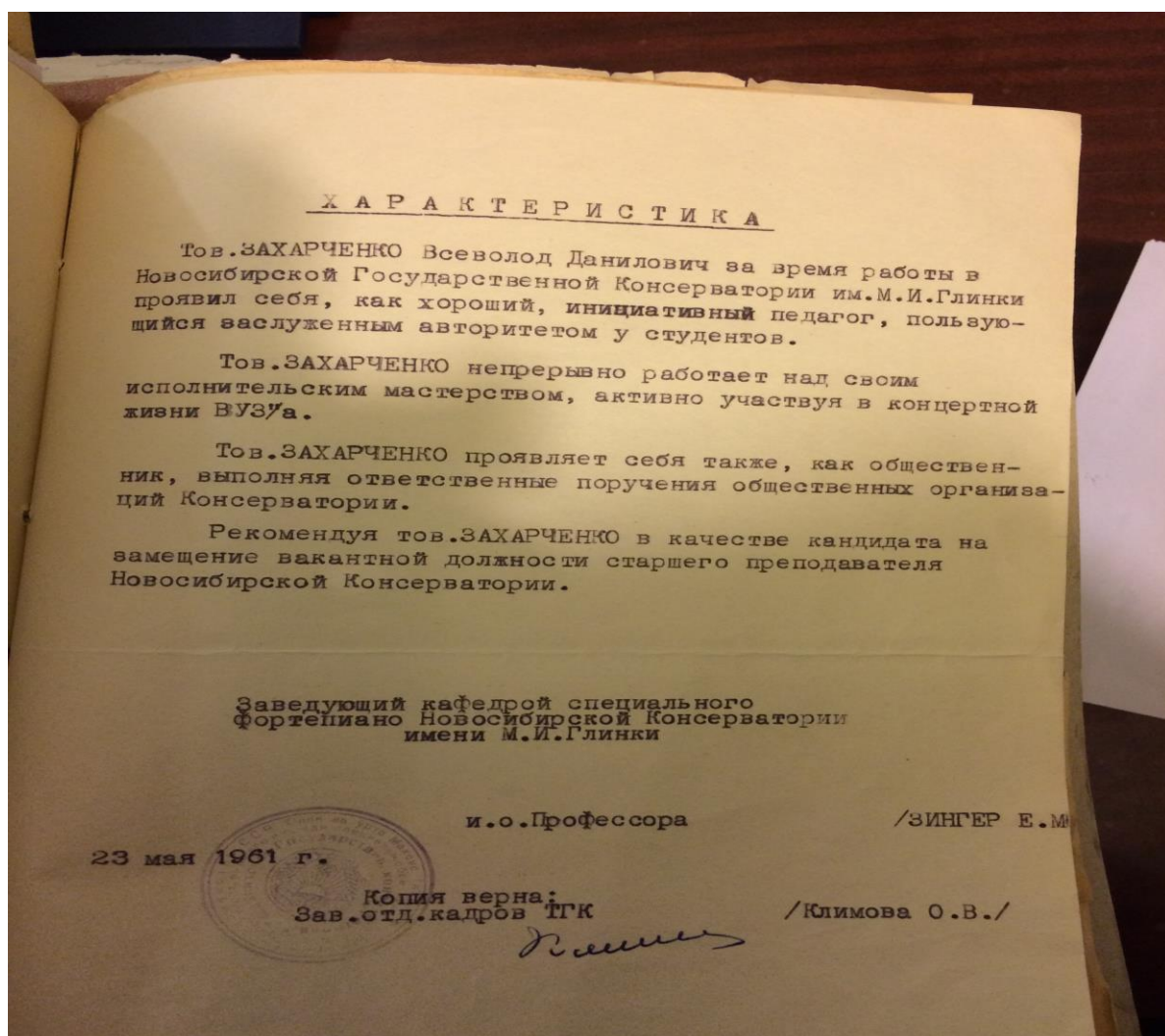
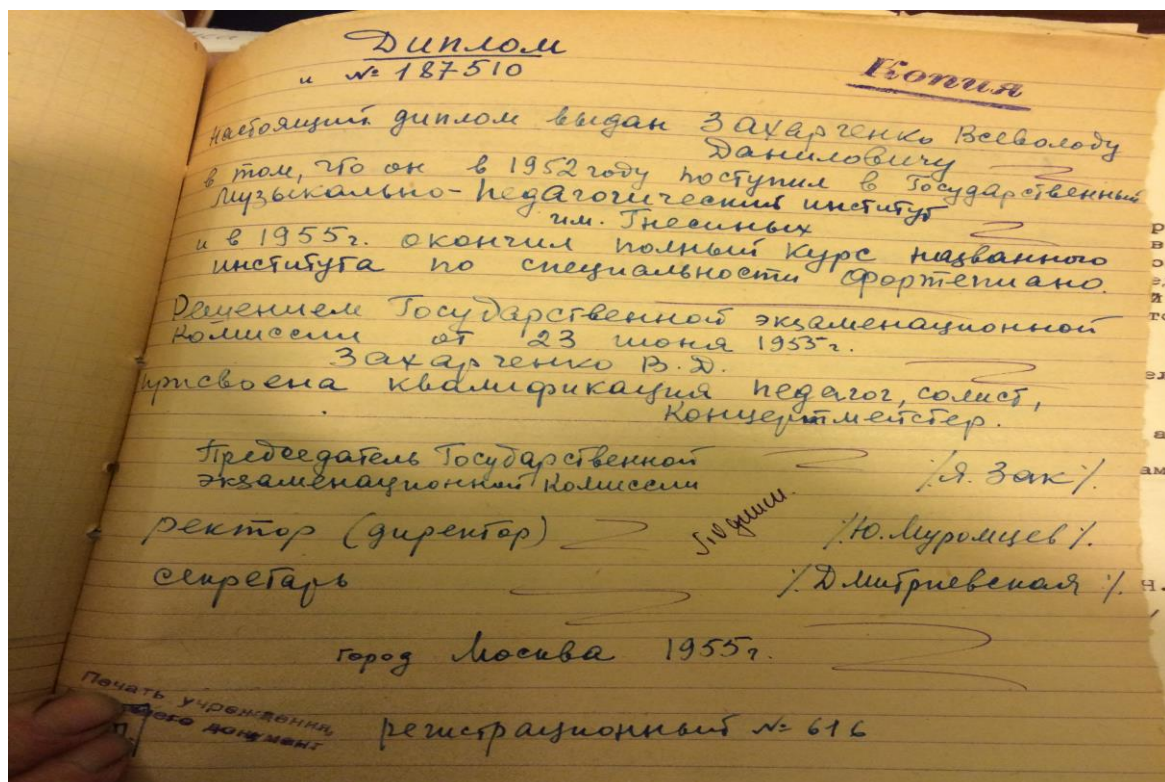
Ученая степень, ученое звание не имею

Какие имеете научные труды и изобретения не имею

Автобиография

1. Захарченко Всеволод Данилович родился 20 декабря 1930 г. в г. Луганске УССР. Отец и мать служащие. Отец Захарченко Семьям я пошел учиться в общеобразовательную и музыкальную школы. В 1941 г. с матерью эвакуировался в село Займак Тарт. УССР. С 1943 г. переехал в г. Каган, где в 1945 г. окончил его в музыкальной школе. Консерваторию я в 1949 г. поступил в Каменскую Госуд. музыкально-педагогический ин-т им. Ткаченко в г. Москва. Окончил его в 1955 г. 2 года работал педагогом в Каменской музык. училище, а затем с 1957 г. в Новосибирском музык. училище. С 1959 г. начал работать в Новосибирском консерватории. В 1961 г. переехал в г. Ленинград, а затем в г. Минск, где работал в должности н.о. доц. кафедры спец. фр.-но. В 1964 г. перешел по контракту в Харьковский ин-т искусств, где работал в настоящее время преподавателем нотного письма спец. фр.-но и н.о. доц. кафедры спец. фр.-но член КПСС с 1959 г.

24/5-67. Вахтель



Х А Р А К Т Е Р И С Т И К А

на преподавателя ЗАХАРЧЕНКО Всеволода Даниловича,
рождения 1930 г. по национальности украинец, член
КПСС, образование высшее.

Тов. ЗАХАРЧЕНКО В.Д. работает в Новосибирской Государственной консерватории им. Глинки с сентября 1959 года в должности преподавателя кафедры специального фортепиано. За два года работы положительно проявил себя как педагог, сочетающий педагогическую работу с исполнительской /неоднократно участвовал в концертах консерватории не только как солист, но и как ансамблист/.

Им подготовлен и прочитан курс методики обучения игре на фортепиано для студентов очного и заочного отделений.

Тов. ЗАХАРЧЕНКО принимает участие в общественной жизни консерватории, являясь членом Местного комитета, а в период выборной компании в Местные Советы Депутатов трудящихся заведующим агитпунктом, за что награжден грамотой Райкома КПСС.

Характеристика дана для представления на конкурс во Львовскую Государственную консерваторию.

РЕКТОР КОНСЕРВАТОРИИ

/Котляревский А.Н./

СЕКРЕТАРЬ ПАРТБЮРО

/Самохвалов В.А./

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ МК

/Носков Ю.В./

я 1961 г.

Новосибирск

Копия верна:
Зав. отд. кадров ТГК

Климова

/Климова О.В./

ПАРТИЙНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

на члена КПСС с сентября 1959 года ЗАХАРЧЕНКО Всеволода Даниловича 1930 года рождения, с высшим образованием, по национальности украинец, занимающего должность и.о. концертмейстера кафедры специального фортепиано Ташгосконсерватории.

Тов. ЗАХАРЧЕНКО В.Д. на партийном учете в парторганизации Ташгосконсерватории состоит с сентября 1961 года по настоящее время. В этот период добросовестно выполнял все поручения партбюро. Так например: в 1962 году был заместителем зав. агитпункта партбюро. Году заведующим агитпункта. Работа агитпункта признана хорошей.

Тов. ЗАХАРЧЕНКО В.Д. принимал активное участие в работе комиссии по проверке состояния учебно-воспитательного процесса в музыкальной школе им. Успенского и музыкальной школе Фрунзенского района города Ташкента.

В служебной работе отмечается его добросовестное отношение и выполнению своих обязанностей.

Давольно часто тов. ЗАХАРЧЕНКО В.Д. выступал в концертах консерватории, в музыкальной школе им. Успенского и Ташкентской филармонии. Его выступления пользовались заслуженным успехом.

Отклонений от норм коммунистической морали у тов. ЗАХАРЧЕНКО В.Д. не наблюдалось.

В среде всего состава консерватории тов. ЗАХАРЧЕНКО В.Д. пользуется уважением и заслуженным авторитетом.

Заместитель секретаря партбюро

Гаврилов Г. ГАВРИЛОВ)

25 мая 1964 года.

ВИТЯГ З НАКАЗУ № 177
ПО ХАРКІВСЬКОМУ ІНСТИТУТУ МИСТЕЦТВ
м.Харків від 2.УІ.66р.

§ 3.

На підставі засідання Вченої Ради від 2.УІ.66р.
затвердити на посаді декана виконавських факультетів
Тов.ЗАХАРЧЕНКО В.Д. з утриманням 35% оклада - 52-50 крб.
на м-ць



З Г І Д Н О:

/РЯЗАНЦЕВА/

ДНЕПРОПЕТРОВСЬКЕ
МУЗИЧНЕ УЧИЛИЩЕ
ім. М.І.ГЛІНКИ
№ 71
апреля 1966р.

РЕКТОРУ ХАРЬКОВСКОГО ИНСТИТУТА
ИСКУССТВ
Профессору В.Н.НАХАБИНУ

"О работе проведенной педагогами вверенного
Вам института на семинаре преподавателей музы-
кальных учебных заведений Днепропетровской области"

І. Фортепьянная секция

Работой секции руководил и.о.доцента В.Д.ЗАХАРЧЕНКО.
Для участников семинара были прочитаны методические
доклады на темы: "Развитие мелкой октавной и аккордовой техни-
ки", Работа над полифонией, "Работа над сонатами и концертами",
"Работа над звуком и концертными пьесами".

Все доклады были прочитаны интересно, глубоко раскры-
вая задачи педагогической работы по этим темам. Кроме того, по
каждой теме были проведены открытые уроки с учащимися школ
г.Днепропетровска, на которых тов.ЗАХАРЧЕНКО В.С. убедительно
подтверждал методические принципы, изложенные в докладах.
Сопровождение уроков сопровождалось хорошим показом.

Работа, проведенная тов.ЗАХАРЧЕНКО В.Д. на семинаре,
представляет большую ценность для преподавателей музыкальных
учебных заведений Днепропетровской области.

На семинаре присутствовало более 250 педагогов.

ДИРЕКТОР МУЗУЧИЛИЩА
ЗАМ.ДИРЕКТОРА ПО УЧЕБНОЙ ЧАСТИ

/М.Л.ОБЕРМАН/
/Л.И.ЦАРЕГОРОДЦЕВА/

В Е Р Н О:
ЗАВ.КАНЦЕЛЯРИЕЙ ХИИ

/РЯЗАНЦЕВА/

ВИТЯГ З НАКАЗУ № 360
ПО ХАРКІВСЬКОМУ ІНСТИТУТУ МИСТЕЦТВ
м.Харків від 14.ХІ.69р.

§ 3.

Тов. ЗАХАРЧЕНКО В.Д. - зав.кафедрою спец.фортепіано
з 1.ХІ.69р. встановити заробітну плату 165 крб. на м-ць
згідно десятирічного вузівського стажу роботи.
Підстава: Особиста справа т.Захарченко В.Д.



згідно:
Зав.канцелярією ХІМ

/РЯЗАНЦЕВА Н.Я./

Благодарность

Мы, участники семинаров педагогических
Харьковской группы выразим
искреннюю благодарность педагогу ХХХ,
руководителю группы - педагогу Данилову
Захаренко за очень интересные, увлекательные,
настоящие творческие занятия и семинары.
Педагог сумел за короткое время семинар-
ных занятий дать нам, молодым педагогам,
очень полезную, ценную и необходимую в
работе с учениками.

Получивший пройденного материала, на семинар-
ских занятиях педагог охотно отвечал
на вопросы интересующие нас, и давал ряд
ценных практических советов, сопровождаемых
разнообразными яркими иллюстрациями
на конкретном материале.

Мы очень благодарны за все хорошее, чему
мы научились у Всеволода Даниловича
Захаренко и хотим бы иметь возможность
консультироваться у этого педагога.

Просим вынести и.о. доцента Захаренко
благодарность.

Педагоги: Стручковая и.к. № 1
Лекумович и.к. № 1

Х А Р А К Т Е Р И С Т И К А

и.о. доцента В.Д. ЗАХАРЧЕНКО

В.Д. ЗАХАРЧЕНКО начал работать в Харьковском институте искусств с 1964 г. в качестве и.о. доцента кафедры спец. фортепиано. Проявил себя как, культурный музыкант-педагог. Имел ряд выпускников, некоторые выпускники оставлены на работе в ХИИ, ст. ВЕРКИНА рекомендована ГЭК"ом в аспирантуру.

Студенты и выпускники его класса показывают хорошую профессиональную подготовку. Систематически выступают в открытых концертах, как с сольными программами, так и в симфонических концертах. Студентка ВЕРКИНА была подготовлена и участвовала в отборе на международный конкурс им. Баха, а студ. ВАСИЛЕНКО - участвовала в республиканском отборе к Всесоюзному конкурсу.

В.Д. ЗАХАРЧЕНКО проявил себя, как исполнитель, выступая с сольными программами, в концертах с симфоническим оркестром филармонии. Концерты проходили на достаточно высоком художественном уровне и вызвали положительные отклики в прессе.

В.Д. ЗАХАРЧЕНКО выступал так же в различных лекториях.

В.Д. ЗАХАРЧЕНКО консультировал Ворошиловградское музыкальное училище, дважды был председателем ГЭК"а в Ворошиловграде и Артемовске. Многократно принимал участие в педагогических чтениях. Читая доклады и ведя семинарские занятия. В прочитанных докладах были разработаны актуальные темы методики преподавания на фортепиано.

Был два года деканом исполнительских факультетов и 1,5 года исполнял обязанности зав. кафедрой спец. фортепиано.

Все годы вел общественную работу на различных участках в качестве агитатора, члена Местного комитета, члена п/бюро, секретаря п/бюро исполнительских факультетов Харьковского института искусств.

Кафедра рекомендует т. ЗАХАРЧЕНКО на следующий 5-ти летний срок для работы в ВУЗ"е.

Зав. кафедрой спец. фортепиано профессор
Зав. кафедрой спец. фортепиано профессор

/ ХАЗАНОВСКИЙ М.С. /
/ СИЛОВСКИЙ Б.А. /

251

ХАРАКТЕРИСТИКА

и.о.доцента Харьковского института искусств
ЗАХАРЧЕНКО В.Д.

И.о.доцента ЗАХАРЧЕНКО В.Д. работает в институте искусств 7 лет. За это время проявил себя как исполнитель, обладающий большим репертуаром как сольным, так и в качестве камерного ансамблиста.

Неоднократно выступал как сольный исполнитель, так и как солист с симфоническим оркестром, о чем свидетельствуют отзывы прессы.

Характеристика выдана для представления в Харьковскую филармонию.

И.О.РЕКТОРА ХАРЬКОВСКОГО ИНСТИТУТА
ИСКУССТВ. ДОЦЕНТ



В.Д. Захарченко

/АВЕРЬЯНОВ Г.Б./

257

ПОГРАНИЧНЫЕ БУДНИ

морском дозоре

свежая холодные вол-
т лирика стремительно
ивает корабль. Это
в пограничии уху-
ночь на охрану госу-
иную границу. На сторо-
жидне не прекраща-
на минуту. За экра-
татора пристально
диометрист матриос
и морской го-
рко всматривается
я Федоров. В ма-
гделении моторис-
ой боевой части
контролируют
орабли.

по курсу —
теожиданно раз-
мандирском ра-
матроса Еф-

Федоров за-
лучом. Ог-
ке звучит сиг-
воги. Погра-
кают судно.
колхозный
катор, слу-
в погранич-

А НОЧИ

Рядовой
размерен-
аняемого
тит по-
смотрит
минут
А вот
рхдожит
ержант
новым
четко
тоста.
гесте.

бота
ина.
ас-
но-
ти-
га-
го
у
е

Эта тенденция ощущалась в интерпретации пианистом в недавно состоявшемся концерте одного из наиболее зрелых и совершенных созданий Моцартовского гения — фантазии и сонаты до минор. Не галантным и утонченным представителем классицистического стиля рококо, а прямым предшественником и собратом Бетховена предстал в ней Моцарт. Мужественное, активное начало, драматическую насыщенность, контрастность образов, характерные для позднего Моцарта, подчеркнул исполнитель. Более убедительной и цельной по исполнительско-

ИНТЕРЕСНЫЙ, ТАЛАНТЛИВЫЙ МУЗЫКАНТ

С пианистом В. Захарчен-
ко музыкальная обществен-
ность познакомилась не мно-
го более двух лет назад. За
это время бывший выпуск-
ник Харьковского института
искусств, ныне педа-
гогом Харьковского института
искусств, Всеволод Данило-
вич Захарченко сумел заво-
евать симпатии как интерес-
ный, талантливый музыкант.

Если попытаться опреде-
лить наиболее существенные
черты дарования Захарчен-
ко, следует, бесспорно, на-
звать в первую очередь иск-
ренность, непосредственность
выражения чувств, их эмо-
циональную приподнятость,
увлекательный темперамент.
Эти привлекательные сами
по себе качества, позволяю-
щие охарактеризовать испол-
нителя как художника ро-
мантического склада и вызы-
вающие обычно живой от-
клик аудитории, в сочетании
с ярким прочтением автор-
ского замысла, достаточной
совершенной технической ос-
нащенности, красивым, вы-
разительным звуком опреде-
лили успех концертанта.

В последнее время ведется
много споров о проблеме
классического наследия. Все
чаще высказывается мысль,
что классика — не собрание
музейных экспонатов, нуж-
дающихся в тщательной ре-
стаурации, а живое искусство
наших дней, требующее
подлинно творческого под-
хода.

Эта тенденция ощущалась
в интерпретации пианистом
в недавно состоявшемся кон-
церте одного из наиболее
зрелых и совершенных со-
зданий Моцартовского гения
— фантазии и сонаты до ми-
нор. Не галантным и утон-
ченным представителем кла-
сического стиля рококо, а
прямым предшественником и
собратом Бетховена предстал
в ней Моцарт. Мужествен-
ное, активное начало, драма-
тическую насыщенность, кон-
трастность образов, харак-
терные для позднего Моца-
рта, подчеркнул исполнитель.

Более убедительной и
цельной по исполнительско-

му воплощению оказалась
монументальная 21 соната
Бетховена («Аврора»). Му-
зыкант сумел передать не-
обычайную интенсивность,
обычайную интенсивность
целесообразности разви-
тия, кипение титанической
энергии, свойственные 1 ча-
сти этой исполненной мору-
щей внутренней силы форте-
пьянной симфонии. Мощный
волевой напор, вспышки дра-
матизма в финале эффек-
тно оттенялись прозрачностью
светлых пейзажных эпизо-
дов, словно окрашенных лу-
чами утренней зари.

Особенно близкими инди-
видуальности исполнителя
показались включенные во
второе отделение концерта
произведения русских компо-
зиторов рубежа XIX и XX
столетий — Метнера и Рах-
манинова. С подлинной сво-
бодой, органичным ощуще-
нием стиля были исполнены
две метнеровские «Сказки»
и одночастная «Соната-вос-
поминание» с ее особой рус-
ской задушевностью, мятеж-
ной порывистостью и задум-
чивой элегантностью. подчас
пронизанной глубокой внут-
ренней болью.

Широкий диапазон настро-
ений и красок затронул За-
харченко в шести рахмани-
новских прелюдиях, каждая
из которых была одухотворе-
на особым образно-поэтиче-
ским замыслом.

Выразительно прозвучали
также сыгранные сверх про-
граммы «на бис», выдержан-
ная в мягких приглушенных
тонах баркарола Рахманино-
ва и пленяющий своей безыс-
кусственной простотой и по-
этичностью «Подснежник»
Чайковского.

Хочется отметить многооб-
разие деятельности Всеволо-
да Захарченко, совмещающе-
го большую педагогическую
и административную работу
(он является деканом испол-
нительских факультетов ин-
ститута искусств) с концерт-
ными выступлениями. Они
доставляют большое удово-
лствие слушателям и слу-
жат хорошим примером для
воспитания студентов.

З. ЮФЕРОВА, музыковед.

нашим першорядним завданням є підвищення та відповідальність за якість концертних програм виконавцями та педагогів, що керують виробничою практикою. Нам треба більше студентів притягнути до діяльності філармонії, радіо та телебачення, а також до виступів в підшефних училищах.

В.О.доц. ЗАХАРЧЕНКО В.Д. : На фортепіанному факультеті організація практики - дуже складна справа, бо вона проводиться у нас по трьом галузям : 1/ концертмейстерська практика, 2/ педагогічна та 3/ виробнича / виконавча / практика. Перші два види практики ми маємо можливість забезпечити на базі нашого вузу, що ми й робимо з успіхами.

По виконавчій практиці охопити всіх студентів надто трудно, але до цього треба прагнути. Якщо сюди можна причислити академічні та звітні

- 6 -

концерти, що я вважаю за доцільне, то всіх студентів можна вважати охопленими виробничою практикою, якщо ж ні, то у нас значна частина піаністів залишається поза її межами. Причиною цього являється, по-перше брак концертних площадок та справних інструментів на наявних площадках, а по-друге недостатньо чітка організація відкритих та шефських концертів.

Взагалі я вважаю, що вся виробнича практика, а значить і організація всіх концертів повинна бути зосередженою в одних руках - у якогось координаційного центра, який би ніс відповідальність за всю відповідну роботу, складав би план шефських та інших концертів.

В.О.доц. МОНАХОВ В.Т. : Цілком поділяю думку т. Захарченко, що виконавча практика не налагоджена у нас належним чином через те, що її керівництво не зосереджено в одних руках. Колишні шефські концерти доручалися спеціально організованим постійним студентським бригадам. Треба відновити цю практику. Як правило в шефських концертах студенти не виступають як концертмейстери, а це ж прекрасна концертмейстерська практика для них. Нам треба встановити суворий контроль над програмами концертних бригад. Це справа деканата.

Одна з найбільш широких баз виробничої практики є оперна студія. Наваль ми працюємо в нормальних умовах в як судівників. Ректорство! треба досягти гарантії того, що в майбутньому, коли закінчиться ремонт клубу зв'язку, ми змогли б знову перейти до його приміщення, що значно придатніше для роботи оперної студії.

Для забезпечення нормальної роботи оперної студії в час, коли ми разом з оперним класом ведемо найінтенсивнішу діяльність по підготовці до конкурсів, нам необхідний хоча б один лаборант. Со один поміч-

тор і добре його знав. Все то, написано в його характеристиці, відповідає дійсності. Він має солідну професійну базу, це вдуманий, серйозний педагог, в нього є достатня публікаційно-методична стаття. Крім того т. Кравець хороший виконавець і концертант. Його громадське обличчя також не викликає ніяких сумнівів. Він завжди брав активну участь в громадському житті свого закладу, був хорошим секретарем парторганізації. Ми не зробимо помилки, якщо обсеремо т. КРАВЦЯ на посаду доцента. Отже я закликаю Радзу протоколувати за цю кандидатуру.

В.О.доц. ЗАХАРЧЕНКО В.Д. : На заміщення вакантної посади ст. викладача або доцента по класу камерного ансамблю подано одну заяву від доцента Руханкіна Л.М.

В.О.доц. ЗАХАРЧЕНКО В.Д. : Тов. РУХАНКІНА я знаю по Новосибірській консерваторії. Мені доводилося з ним працювати сонатний вечір. Могу сказати, що це хороший музикант, кріпкий біолончеліст. Щодо його педагогічних даних не можу нічого сказати, бо не встиг з ним познайомитися ближче.

Щодо самовідхилення методичної роботи в школі. Вантаження - справа тимчасова, то у т. Заславського таке зверхна-альта, віолончелі, контрабаса нам просто більше нікого призначити кріматов. Кочаряна.

В.О. проф. Борисов В.Т. : Вношу пропозицію по теоретичному відділу призначити двох педагогів: одного композитора і одного теоретика.

В.О. доц. Захарченко В.Д. : Ми вже другий раз обговорюємо питання про методичну допомогу муздесятиріччю, але всі розмови зводяться лише до формальностей.

В першу чергу за цю справу мусять нести відповідальність завідувачі кафедрами. В методичній роботі треба приймати до уваги запити та побажання педагогів школи.

Вважаю, що система відкритих уроків взагалі неввірна, бо педагог на такому уроці перетворюється на годину в актора. Отже раціональніше судю б відвідувати рядові уроки педагогів школи.

Плани по методичній допомозі мусять контролюватися завидуючими цикловими комісіями.

В школі треба ввести, на зразок вузів, конкурсну систему заміщення посад педагогів.

тов. Соколов А.М. :

ДОДАТОК Є

Інтерв'ю з кандидатом мистецтвознавства, професором

Оленою Василівною Кононою

З.М.: Скільки років Ви навчалися у Всеволода Даниловича Захарченка?

О.В.: 3 роки, з I по III курс консерваторії включно, до тих пір поки він не перейшов працювати у Харківську філармонію на посаду художнього керівника, передавши мене Борису Олександровичу Скловському.

З.М.: А скільки учнів мав В. Захарченко на той час, коли Ви в нього вчилися?

О.В.: Чимало. Коли я поступила, Тетяна Борисівна Веркіна та Лариса Андріївна Кузьоміна (вона очолювала кафедру загального та спеціалізованого фортепіано, а потім була професором кафедри спеціального фортепіано) вже закінчили навчання. За час мого перебування в класі Всеволода Даниловича, в нього навчалися – Валерій Климівський, який довгі роки був органістом Харківської філармонії, Олександр Складаров (зараз він очолює кафедру в Академії культури), Наталя Копошилова (Баличева) – провідний педагог Харківської середньої спеціальної музичної школи-інтернату, Валерія Василець, котра викладала на кафедрі загального та спеціалізованого фортепіано нашого ВНЗ, як і Олена Гнатовська – талановита піаністка і композитор, другу спеціалізацію вона набула під керівництвом Д. Клебанова та Ю. Іщенка (в асистентурі Національної музичної академії у Києві), Алла Настенко, що є педагогом Харківського музичного училища. Також у Всеволода Даниловича навчалися Зіта Гусейн-Заде, Лев Кошкін, Сіма Фрадкіна, що вже давно покинули Україну.

З.М.: Ви цілеспрямовано вступали до класу Всеволода Захарченка? Ваш педагог порекомендував його Вам?

О.В.: Так, я поступала саме до класу Всеволода Даниловича Захарченка – відомого авторитетного піаніста-педагога. В українське місто він приїхав із Середньої Азії – з Ташкентської консерваторії, передавши

своїх студентів Рудольфу Кереру, який невдовзі переміг на Всесоюзному конкурсі і став викладати в Московській консерваторії. У Харківському інституті мистецтв Всеволод Захарченко недовго очолював кафедру спеціального фортепіано. За його пропозицією, до речі, запросили сюди і майбутнього ректора ХІМ ім. І.П. Котляревського Василя Степановича Корнієнка, з яким вони недовго працювали у Новосибірську.

Коли В. Захарченко став викладачем Харківського інституту мистецтв, тут працювали такі професори, як Михайло Самойлович Хазановський, Борис Олександрович Скловський, викладачі – Регіна Самійлівна Горовиць, Римма Петрівна Папкова, Вікторія Іванівна Лозова. Всеволод Данилович між ними був одним з найкращих музикантів, що виявилось, зокрема, при виконанні ним Концерта Ф. Ліста у Харківській філармонії. Із самого початку Всеволод Данилович зарекомендував себе, як фахівець високої кваліфікації. Інакше не могло бути, оскільки він мав всесвітньо визнану московську піаністичну школу. В. Захарченко закінчив інститут ім. Гнесіних, вчився спочатку у Олени Фабіанівни Гнесіної, яка навчалась у свою чергу у Василя Ілліча Сафонова, а той – у Павла Августовича Шльоцера, котрий, до речі, працював у Харкові, в Першому відділенні РМТ (1864-1866).

З.М.: Який репертуар вивчали в класі В. Захарченка? Які він мав пріоритети?

О.В.: Наприклад, коли я вступила до консерваторії, він одразу дав мені 32 варіації Л. Бетховена, «Сон в літню ніч» Ф. Мендельсона – С. Рахманінова, прелюдію та фугу з ДТК Й.С. Баха, п'ять етюдів Ф. Шопена. Як же важко було розбирати ці етюди Шопена! Після того як були освоєні мною етюди № 4, 7, 8 ор.10 відбулася така розмова:

В. Захарченко: «А ще два етюди?»

Я: «В мене вже сил нема. Скажіть, будь ласка, на якому етюді мені зосередитися? Який ми будемо виносити на іспит?»

В. Захарченко: «Той, що найкраще вивчиш, виберемо перед іспитом».

Я була приголомшена. Тож я вивчила три етюди. Тобто він не робив так щоб було легше. Першого академконцерту як такого у нас не було – тільки екзамен у першому півріччі, де й виконувала 32 Варіації, Й. Баха та етюд № 7, ор.10.

З.М.: На уроці твори треба було грати напам'ять?

О.В.: Виключно напам'ять. Коли мої учні грають по нотах – мене це дратує, я їм постійно нагадую, що вони вже студенти вищого навчального закладу, а це багато до чого зобов'язує.

З.М.: А в принципі, як працював над текстом Всеволод Данилович?

О.В.: Дуже прискіпливо, в кращих традиціях московської школи. Я мала кілька вчителів, але одним з найголовніших був Всеволод Данилович, від нього багато чому навчилась і, в першу чергу, уваги до інтонації, що є основою основ у музиці. Він дуже щільно до цього ставився, як і до педалізації. Якось згадував, що Олена Фабіанівна Гнесіна, вже у поважному віці, коли він на першому курсі не чуйно зняв педаль у класичному творі, раптово закричала: «Бездарність! Як можна брати таку педаль? Що ти собі дозволяєш?!» Велику увагу Всеволод Данилович приділяв технічній підготовці. Найголовнішою, природно, вважав прискіпливу, детальну роботу над стилями.

З.М.: А сам Він «шумів» на уроці? Був занадто емоційним?

О.В.: Бувало. Його страшно дратувало, що не грали добре напам'ять на перших уроках і постійно питали, чи можна зазирнути у ноти? Лінивих не любив, ну я теж не машина була, а дівчинка із своїми слабкостями... А зараз сама не люблю лінивих, тих хто не захоплений музикою. Всеволод Данилович вважав, що кожний має все робити на своєму рівні, не можна опускати «планку». Любив музику Л. Бетховена, Ф. Ліста, Ф. Шопена, С. Рахманінова. Іноді побоювався давати занадто великі та складні твори. Пам'ятаю, що в нього довго просив сі мінорну Сонату Ліста Валерій Климовський, а вчитель все сумнівався. Колись я не розрахувала власні сили, і після балади Шопена, яку грала на академконцерті, забажала на екзамені

виконати 26 Сонату Л. Бетховена. Всеволод Данилович відповів: «Часу мало, ну як ти не розумієш?». Але я наполягла, ну й, звісно, не встигла як слід довчити, чим його дуже роздратовала. А якось на академконцерт він сам додав мені до «Сну в літню ніч», щоб я «розігралась», «Капелу Вільгельма Теля» і, хвала Господу, все відбулося найкращим чином. Всеволод Данилович любив, звичайно, великі програми і хотів щоб всі займались стабільно, але так не виходить, щось та й недовчиш...

З.М.: А от наприклад, Генріх Нейгауз вимагав щоб студенти були обізнані у суміжних мистецтвах, які пробуджують певні асоціації з музичними творами. А як до цього відносився Всеволод Данилович?

О.В.: Оскільки він вчився в Москві, то мав великий слухацький досвід, відвідував театри, музеї. Завжди під час роботи над творами в нього виникали якісь алегорії, засновані на спогадах, прочитаному, побаченому, почутому. До речі, вперше про фортепіанний Концерт С. Барбера я дізналася від Всеволода Даниловича, який слухав виступ цього видатного композитора в Москві (потім цей твір грали мої учні, зокрема Стас Калінін). Всеволод Данилович був упевненим, що кожний виконавець повинен мати чіткий план інтерпретації. На естраді, звісно, можуть бути якісь відхилення, але засновані на заздалегідь розробленому плані. Як й інші педагоги, вважав що необхідно складати ціле з маленьких «цеглинок», кожную найменшу структуру потрібно дуже ретельно вивчати і відповідно стилю виконувати. Прикладом були його індивідуальні уроки, які він проводив наполегливо працюючи над кожною дрібницею, не рахуючи час, – по 1/5 години. До речі, Всеволод Данилович дуже цікаво викладав на нашому курсі й методику.

З.М.: А Ви чули його виступи?

О.В.: Ні, тільки покази на уроках. З ним ми грали Другий концерт С. Рахманінова 1ч., а 2-3 ч. мені акомпонував Гаррі Лазаревич Гельфгат, оскільки Всеволод Данилович тоді вже погано себе почував.

З.М.: Ви робили концерти класу?

О.В.: Так, робили – концерт з творів Ф. Шопена, П. Чайковського – «Пори року».

З.М.: А є щось таке, що Ви проходили з В. Захарченка і тепер зі своїми студентами граєте? Ви міняєте концепцію чи наслідуєте ідеї В. Захарченка?

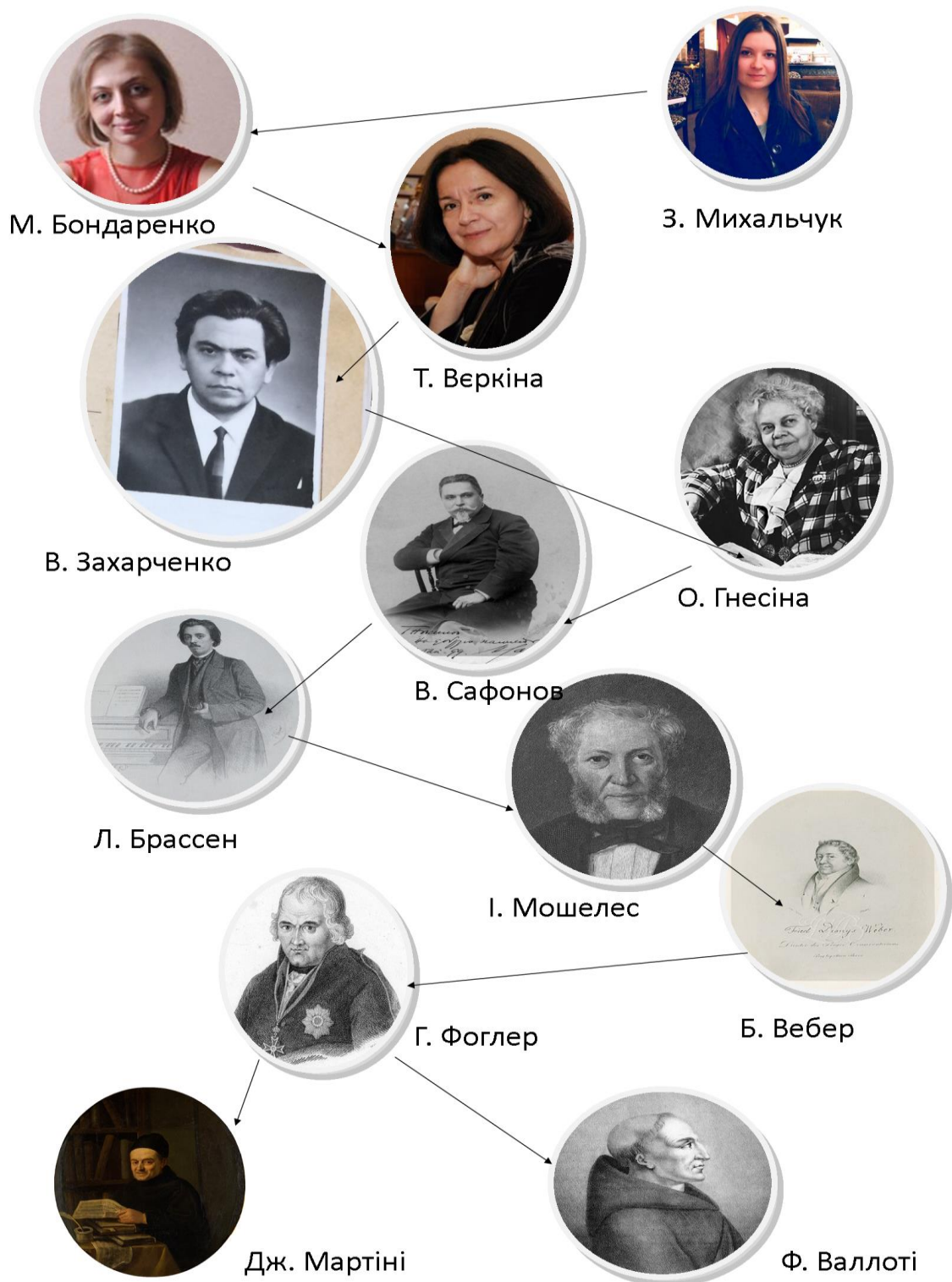
О.В.: Так, звичайно, наслідую думки не тільки В. Захарченка, але й інших педагогів. Я набираюсь досвіду, відчуваю, що кожний рік щось додає. Концепцію творів, я гадаю, кожен з педагогів, хто має гарну школу, слухацький і виконавський досвід, будувати самостійно, але орієнтуючись на традиції.

З.М.: А чи були у Всеволода Даниловича які-небудь «секрети», що відразу допомагали ставити все на своє місце в інтерпретації твору?

О.В.: В сенсі фрази, темпів, то так, а взагалі – чудес не буває. Необхідно мати добру школу, не нехтувати етюдами, щоб запобігати проблем з фортепіанною технікою та орієнтуватись на видатних виконавців – С. Ріхтера, Е. Гілельса, В. Софроніцького, В. Ашкеназі тощо, як радив Всеволод Данилович. Мій Вчитель володів тонким смаком, був вимогливим та вельми обізнаним у музичному мистецтві і залишив в моїй пам'яті значний слід, йому я багато чим зобов'язана у своєму професійному формуванні.

ДОДАТОК Ж

Власне виконавське генеалогічне дерево



ДОДАТОК 3

Архівні документи Регіни Горовиць

**Личный листок
по учету кадров**

Фамилия Горовиц Фото 

Имя Регина Отчество Самойловна

Пол жен. Год, число и м-ц рождения 1899 28 декабря

Место рождения г. Киев
село, деревня, город, район, область

Национальность еврейка б. Соц. происхождение служащий

Партийность бесп. партстаж _____ партбилет № _____
м-ц и год вступления к/карточка № _____

Состоите ли членом ВЛКСМ, с какого времени и № билета _____

Образование 13 летнее

Наименование учебного заведения и его местонахождение	Факультет или отделение	Год поступления	Год окончания ит/ухода	Если не окончил, то с какого курса ушел	Какую специальность получил в результате окончания учебного заведения, указать № диплома или аттестата
<u>Киевская гос. консерватория</u>	<u>фортепиано</u>	<u>1914</u>	<u>1919</u>		<u>Зинеем на звание Свободного артиста № 3 от 24/IV 1920</u>

Какими иностранными языками народов СССР владеете французский, английский

Читаю, могу объясниться
читаете и переводите по словарю, читаете и можете объясняться, владеете свободно

Ученая степень, ученое звание не имеет

Какие имеете научные труды и изобретения нет

Автобиография

Родилась Регина Самойловна Горовиц в г. Киеве 28-го декабря 1899 года. Отец - офицер, майор доб. воля. Окончила Киевскую гимназию в 1916 г. В 14 лет поступила в Киевскую консерваторию, которую окончила в 1919 г. по классу фортепиано. По окончании учебы поступила на работу в Киевскую филармонию в качестве пианистки-аккомпаниатора. В 1926 г. переехала в г. Москву, где работала при Московском государственном университете на должности пианистки. В 1927 переехала в Харьков (в связи с замужеством), где работала по должности пианистки при Харьковской филармонии. В 1930 г. переведена на должность пианистки при Харьковской филармонии. Работала пианисткой по приглашению М. Поликиной, Н. Биндерман, С. Фурера, Л. Шенюс, А. Лейтентеини и других. Участвовала в первом всесоюзном конкурсе пианистов - пианисткой, как пианистка-сопрано, в результате всеукраинского конкурса. С 1937 г. начала педагогическую работу в Харьк. муз. училище и Харьк. консерватории, где была классовой пианисткой, камерного ансамбля и ак-

В РЕКТОРАТ ХАРЬКОВСКОГО ИНСТИТУТА ИСКУССТВ

Фортепианная секция Городского методобъединения приносит большую благодарность и.о. доцента тов. Горовиц Регине Самойловне за проведенный ею 29/XI-70 г. содержательный, интересный доклад - "Работа с учениками над произведениями разных стилей", а также за проведенные открытые уроки с уч-ся её класса.

Силами уч-ся Р.С. Горовиц - учениками десятилетки Белым и Подпольной, студентом 3-го курса ХИИ - Маргарисом и ассистентом Заранкиным, были проведены 2-концерта в ДМШ № 3 и № 5, посвященные 200 летию со дня рождения Бетховена. Были исполнены сонаты Бетховена №№ 26, 27, 28 и 30.

Мы благодарны Р.С. Горовиц за возможность приобщиться в эти юбилейные Бетховенские дни к общему празднику, ярким исполнением значительных произведений Бетховена.

Фортепианная секция благодарит также тов. Р.С. Горовиц за систематическую методическую помощь, которую она оказывает на протяжении ряда лет в форме бесед и докладов, в которых разрабатываются важные вопросы методики преподавания. Это очень помогает педагогам ДМШ в их повседневной работе и всегда находит благодарных слушателей.

Председатель фортепианной секции
Горметодобъединения

Секретарь

/Бройдо/

184

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ УССР

СУМСЬКЕ ДЕРЖАВНЕ МУЗИЧНЕ УЧИЛИЩЕ

м. Суми, вул. Гагарина, 18

№ 10

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ УССР

СУМСКОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ УЧИЛИЩЕ

Тел. 2-11-39; 2-46-55

7 января 1974 г.

РЕКТОРУ ХАРЬКОВСКОГО ИНСТИТУТА ИСКУССТВ ПРОФЕССОРУ КОРНИЕНКО В.С.

19 декабря 1973 г. в зале Сумского музучилища состоялся открытый концерт студентки Харьковского института искусств ЗАХАРОВОЙ СВЕТЛАНЫ /класс доцента ГОРОВИЦ Р.С./

В концерте были исполнены:

I. БАХ "Токката" Соль минор
Бетховен "Соната № 30" Ми минор

II. Прокофьев "Соната № 2"

ЗАХАРОВА Светлана показала себя интересным и ярким исполнителем, хорошо понимающим как классическую, так и современную музыку. Особенной удачей было исполнение 2 сонаты Прокофьева.

Дирекция Сумского музучилища благодарит студентку ЗАХАРОВУ Светлану и ее педагога доцента ГОРОВИЦ Р.С. за концерт, прошедший на высоком профессиональном уровне.

ЗАМЕСТИТЕЛЬ ДИРЕКТОРА
ПО УЧЕБНОЙ ЧАСТИ

Г. ДОВЖИНЕЦ.

184

РЕКТОРУ ХАРЬКОВСКОГО ИНСТИТУТА ИСКУССТВ
ПРОФЕССОРУ КОРНИЕНКО В.С.

Дирекция Запорожского государственного
музыкального училища с удовлетворением сообщает
о состоявшемся 5 мая 1974 г. концерте студента
II курса Харьковского института искусств
ВИКТОРА МАКАРОВА, класс и.о. доцента Р.С. ГОРОВИЦ.

Цельность замысла, искренность высказывания,
профессионализм характеризуют исполнение В. Макаровым
всей программы концерта, включающей произведения
Баха, Гайдна, Шумана и Шопена.

Масштаб дарования пианиста раскрылся в исполненных
им в I отделении "вариациях на тему Клары Вик"
Шумана. Ярко прозвучала Соната си-б-минор Шопена,
"Похоронный марш" из которой надолго запомнится
слушателям концерта.

Дирекция ЗГМУ благодарит Харьковский институт
искусств и считает целесообразным развитие связей
между нашими учебными заведениями.

Зав. учебной частью

ЗГМУ

М. Скор - Т. Скорупская

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ УКРАИНСКОЙ РСР
Н А К А З

13 листопада

м. Київ

№ 555

Про підсумки республіканського конкурсу
музикантів-виконавців імені М.В. Лисенка

На виконання постанови ЦК Компартії України, на відзначення
30-річчя визволення Радянської України від німецько-фашистсь-
кої окупації, з метою дальшого підвищення виконавської майстер-
ності молодих музикантів, виявлення нових талантів, з 16 жовтня
по 3 листопада 1974 року в м. Львові, Одесі, Харкові було про-
ведено Республіканський конкурс музикантів-виконавців імені
М.В. Лисенка.

В конкурсі взяли участь 72 молодих виконавця - виконавці
місцевих вузів, музичних училищ, середніх спеціальних музичних
шкіл, артисти концертних організацій республіки.

Конкурс продемонстрував значно зрослий рівень професіональ-
ної підготовки молодих виконавців, активізував творчість радянсь-
ких українських композиторів, викликав великий інтерес громад-
ськості республіки.

Відмічаючи успіхи, досягнуті у розвитку українського
радянського виконавського мистецтва,

НАКАЗУЄ:

1. Оголосити подяку членам журі:

ГОРОВИЦ Р.С.

- в.о. доцента Харківського Інституту
Мистецтв ім. І.П. Котляревського

В.О. МІНІСТРА

А. ПОЛЯКОВ



ДОДАТОК И

Фото



Стоять: О. Волков, В.І. Лозова, М.О. Єщенко, В.Д. Захарченко, Н.О. Єщенко, Г.Л. Гельфгат, І.М. Кармінська, Є.В. Крамаренко.

Сидять: проф. В.Б. Шапіро, Р.П. Папкова, проф. М.С. Хазановський, Р.С. Горовиць, проф. Б.О. Скловський.



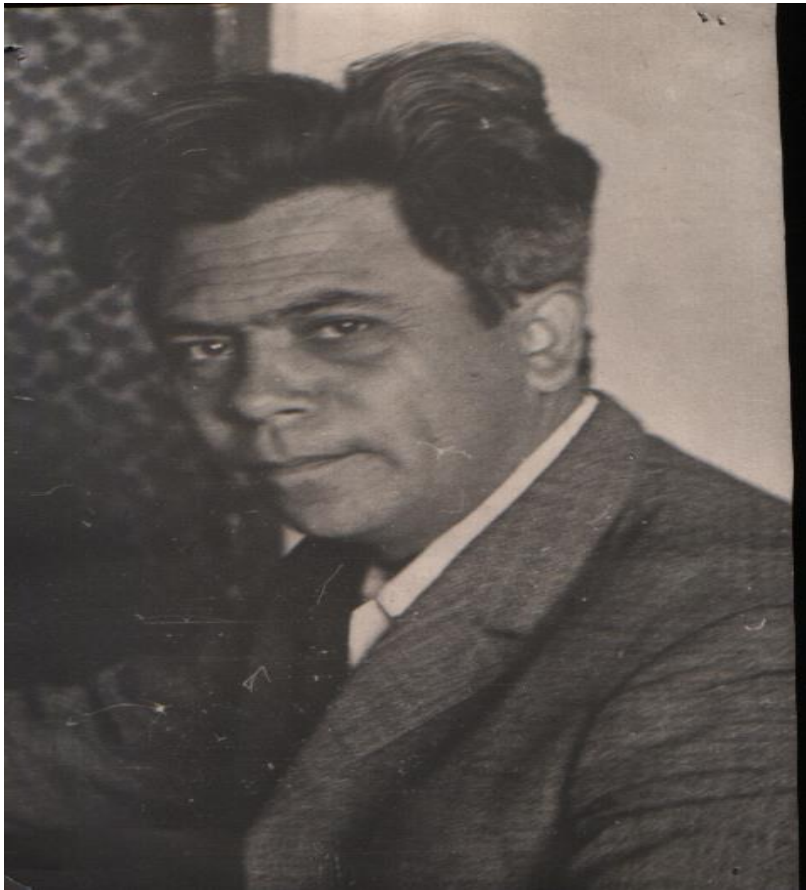
Наталя Єщенко



Марія Єщенко



Вікторія Лозова



Всеволод Захарченко



Регіна Горовиць