

УДК 780.616.432.071.2.071.5«19»

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-6>**Зоряна Ігорівна Михальчук**

ORCID: 0000-0002-9812-9579

викладач та концертмейстер відділу фортепіано

Тернопільського мистецького фахового коледжу

імені Соломії Крушельницької

zoryanamukhalchukz@gmail.com

ХАРКІВСЬКА ФОРТЕПІАННА ШКОЛА В 60–70-Х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ: ІМЕНА, ТРАДИЦІЇ, ВИКОНАВСЬКІ ПРИНЦИПИ

Мета роботи – визначити базові принципи харківської фортепіанної школи, що склалися на етапі її формування, шляхом реконструкції творчих портретів її засновників – викладачів кафедри спеціального фортепіано Харківського інституту мистецтв 60–70-х років ХХ століття. **Методологія дослідження** базується на єдності історичного, джерелознавчого й системного типів аналізу, що дають змогу презентувати принципи харківської фортепіанної школи як мистецького феномена. **Наукова новизна** отриманих результатів полягає в тому, що дослідження є першим зразком, у якому аналізуються та порівнюються виконавські та педагогічні принципи харківської фортепіанної школи, що сформовані в 60–70-х роках ХХ сторіччя. Стаття присвячена дослідженню феномену харківської фортепіанної школи й уточненню періодизації її розвитку. Визначено, що творчі настанови харківської фортепіанної школи стали результатом синтезу музичних традицій Німеччини, Польщі, Австрії, Італії, Росії. Виявлено, що період 60–70-х років ХХ століття можна вважати кульмінаційною точкою першого етапу розвитку харківської фортепіанної школи, адже з того часу на кафедрах спеціального фортепіано Харківського інституту мистецтв починають працювати вже здебільшого його вихованці. Аналіз творчої діяльності викладачів, які працювали на кафедрах спеціального фортепіано в той час, дав змогу окреслити базові принципи харківської фортепіанної школи. **Висновки.** Можна стверджувати, що харківська фортепіанна школа – це така єдність музикантів, що сформувалася на початку ХХ сторіччя в досить складний історичний період. Основа методики ХФШ – це увага до якості звуку, шанобливе ставлення до авторського тексту, загальний культурний розвиток студента. Ці традиції зберігаються й сьогодні, коли на кафедрі працюють не тільки її колишні випускники, а й представники інших виконавських шкіл.

Ключові слова: харківська фортепіанна школа, мистецтво Харківщини, ХНУМ ім. І. Котляревського.

Mykhalchuk Zoriana Ihorivna, Lecturer and Concertmaster at the Piano Department of the Ternopil Solomiya Krushelnytska Professional College of Art
Kharkiv piano school in the 60–70s of the XX century: names, traditions, performing principles

Research objective to determine the basic principles of the Kharkiv piano school that have developed at the stage of its formation, by reconstructing the creative portraits of its founders – teachers of the special piano department of the Kharkiv Institute of Arts of the 60–70s of the twentieth century. **The methodology** is based on the unity of historical, source and systematic types of analysis, which allow us to present the principles of the Kharkiv piano school as an artistic phenomenon. **The scientific novelty** of the obtained results is that this study is the first sample in which the performance and pedagogical principles of the Kharkiv piano school, which were formed in the 60–70s of the twentieth century, are analyzed and compared. The article is devoted to the study of the phenomenon of Kharkiv piano school and clarification of the periodization of its development. It is determined that the creative instructions of the Kharkiv piano school were the result of a synthesis of musical traditions of Germany, Poland, Austria, Italy, Russia. It was found that the period of 60–70s of the twentieth century can be considered the culmination of the first stage of development of the Kharkiv piano school, because since then the special piano departments of the Kharkiv Institute of Arts begin to work mostly his pupils. Analysis of the creative activity of teachers who worked at the departments of special piano at that time allowed to outline the basic principles of the Kharkiv piano school. **Conclusions.** Based on the above, we can say that the Kharkiv piano school is a unity of musicians that was formed in the early twentieth century during a rather difficult historical period. The basis of the methodology of the Kharkiv piano school is attention to sound quality, respect for the author's text, and General cultural development of the student. These traditions are still preserved today, when the Department employs not only former graduates, but also representatives of other performing schools.

Key words: Kharkiv piano school, art of Kharkiv region, Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts.

Актуальність теми дослідження. Харківська фортепіанна школа добре відома не тільки в Україні, а й у світі. Її вихованці гідно презентують вітчизняну музичну культуру на численних міжнародних конкурсах і фестивалях, працюють у найпрестижніших вищих навчальних закладах багатьох країн. Це, на наш погляд, зумовлює необхідність осягнення мистецьких і педагогічних принципів харківської фортепіанної школи та ґрунтовного дослідження творчої діяльності її представників. Крім того, досить довгий час існування цієї школи диктує необхідність визначення критеріїв періодизації її розвитку, зокрема виявлення етапу, на якому відбулася кристалізація її професійних принципів.

Відомо, що музична освіта Слобожанщини бере початок з відкриття музичних класів у Харківському коледжі, у котрому працювали Г. Сковорода й А. Ведель і музичних класів при Харківському університеті (1804), де працював учень Й. Гайдна – І. Вітковський. Унікальне географічне розташування Харкова стало тією засадою, що зумовила взаємодію на його території багатьох національних шкіл, представники яких працювали в місті тимчасово або довгий час. Вони привнесли до музичної культури та освіти міста традиції, сформовані в 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. Результатом такого коловороту мистецьких традицій, природнім чином стало формування локальної, харківської школи гри на фортепіано (далі – ХФШ). На наш погляд, кульмінаційною точкою цього формуючого процесу став період 60–70-х років ХХ століття, коли на кафедрах спеціального фортепіано Харківського інституту мистецтв працювали вже здебільшого його вихованці, творча діяльність яких досі впливає на формування молодих музикантів міста. Час плине й багато історичних довідок про життя та діяльність представників ХФШ вже втрачено, тому джерелознавче дослідження, що розкриває важливі факти творчої біографії та викладацького досвіду педагогів кафедри спеціального фортепіано 60–70-х років є дуже актуальним.

Мета дослідження – визначити базові принципи харківської фортепіанної школи, що склалися на етапі її формування. Методологія дослідження базується на єдності історичного, джерелознавчого та системного типів аналізу, що дають змогу презентувати принципи харківської фортепіанної школи як мистецького феномена.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що дослідження є першим зразком, у якому аналізуються та порівнюються виконавські й педагогічні принципи харківської фортепіанної школи, що сформовані в 60–70-х роках ХХ сторіччя. Матеріалом дослідження слугують архівні документи та інтерв'ю, публікації, спогади учнів.

Виклад основного матеріалу. З часів виникнення фортепіано (друга половина XVIII – початок XIX століття) воно посіло дуже важливе місце в культурі Західної Європи, впливаючи

не тільки на розвиток професійного мистецтва, а й, 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 і критеріїв відбору конкретної методики гри. Цікаво, що саме такі питання турбують і викладачів, які кожного разу з кожним новим учнем заново опановують фортепіано як інструмент для висловлювання власних думок і почуттів. Це зумовлює співіснування декількох визначень понять «фортепіанна школа» або «виконавська школа».

Доцільно згадати, що «перші спроби розмежування шкіл простежуються ще в Античності. Так, у Древній Греції існували регіональні школи мистецтва – афінська, коринфська та інші» [10, с. 1491]. Трохи згодом у західноєвропейській склалися поняття національних шкіл (наприклад, французька, італійська). Також говорять про школи в певних видах мистецтва, часто вказуючи на регіон походження певної манер, – 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. Одним із найважливіших завдань клавесиніста було вміння тонко, зі смаком виконувати в мелодії орнаментику. Музика клавесиністів утілює «французький смак» свого часу в європейському клавірному мистецтві композиції, виконавства, педагогіки» [4, с. 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 й комічне, точний розрахунок і природність, індивідуалізується музичний тематизм» [4, с. 69–70].

Поступово національні школи склалися в більшості європейських країн. При цьому в багатьох випадках їх формування пов'язане з діяльністю конкретної особи – Франсуа Куперена, Карла Черні, Ганса фон Бюлова, Миколи Рим-

ського-Корсакова, Миколи Лисенка, Бориса Лятошинського. А наступні покоління музикантів уже виступали як продовжувачі традицій Майстра. Саме тому тлумачний словник дає таке роз'яснення поняття: школа «в мистецтві – це *тривала художня єдність, спадкоємність традицій, принципів і методів*» [10, с. 1490]. Як бачимо, тут підкреслено історичний вимір – тривала єдність, така, що існує протягом певного часу. Очевидно, спираючись на це визначення, Ж. Дедусенко так окреслює поняття «виконавська школа» – «це тип діасинхронічного 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» [2, с. 3–4]. Підкреслимо тут дуже важливий момент – 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...» [1, с. 5].

Підсумовуючи, пропонуємо таке визначення **фортепіанної школи** – *це тривала єдність музикантів-виконавців, що складалася в певний історичний період і розвивається, зберігаючи спадкоємність певних принципів роботи (з музичним інструментом і творами композиторів), спрямованих на досягнення конкретного художнього результату.*

Повертаючись до історії ХФШ, скажемо про те, що вона почала формуватися у 20–30-ті роки ХХ століття, коли на кафедрі спеціального фортепіано тільки-но відкритої харківської консерваторії працювали видатні музиканти: П. Луценко, Н. Ландесман, А. Шульц-Евлер. У той час Харків був справжньою культурною столицею, де виступали та працювали видатні музиканти. Так, О. Кононова стверджує, що «в ті часи концертні естради Харкова давали «путівку» у творче життя багатьом знаменитим музикантам» [6, с. 115]. Завдяки діяльності І. Слатіна від початку створення Харківської консерваторії тут працювали видатні піаністи, вихованці знаних консерваторій світу: Р. Горовиць – Київська консерваторія, О. Горовиць та Р. Геніка – Московська консерваторія, А. Бенш – учень Ф. Ліста. Ці видатні музиканти й декілька поколінь їхніх учнів і створили харківську фортепіанну школу. Її особливістю (як, певно, кожної школи, сформованої в конкретному мистецькому закладі) є цілісність, що

складається шляхом узгодження індивідуальних мистецьких установок. Зрозуміло, що робота кожної виконавської кафедри передбачає складання репертуарних списків, вироблення критеріїв оцінювання виступів учнів тощо. Це поступово дає змогу виробити загально-прийнятті принципи підготовки молодих музикантів на певній кафедрі. Хоча й на початку історії ХФШ, і сьогодні кафедри спеціального інструменту – це спільноти музикантів, які представляють досить різні за естетичними настановами виконавські школи.

Так, у 60–70-х роках ХХ сторіччя на кафедрі спеціального фортепіано Харківського державного інституту мистецтв працювали вихованці декількох консерваторій¹:

– *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.

Спробуємо детально проаналізувати ті виконавські принципи, що наслідували та сповідували ці видатні музиканти, спираючись на твердження, 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.

Окремим пунктом організації навчання молодого музиканта є зусилля, що педагог спрямовує на підвищення загальнокультурного рівня учня. Зазначимо, що саме цей пункт був чи не найважливішим у роботі видатних фортепіанних педагогів, які вбачали розвиток внутрішнього світу музиканта основним джерелом розвитку його творчої особистості (як приклад згадаємо про педагогічні принципи Г. Нейгауза).

Як ми бачили вище, у 60–70-х роках ХХ сторіччя на кафедрі спеціального фортепіано працювали вже переважно її випускники, які наслідували кращі традиції фортепіанної педагогіки, що привезли із собою до Харкова їхні вчителі,

¹ Повтори прізвищ у різних консерваторіях стали наслідком того, що багато випускників продовжували навчання в інших ВНЗ, проходячи курс асистентури-стажування.

які навчалися в кращих мистецьких закладах України, Росії, Німеччини, Польщі.

Спробуємо дещо узагальнити ці принципи й почнемо з *першої, найголовнішої позиції* – звукового образу інструменту. Відомо, що однією з визначальних ознак мистецтва ХХ сторіччя є його різноманітність, співіснування декількох естетичних позицій. Це цілком правильно й щодо осмислення звукових образів фортепіано, які накопичувалися з кожним новим етапом розвитку цього інструменту. У 60–70-х роках ХХ сторіччя виконавці мали зробити свідомий вибір між романтичним, реально-безпедальним, ударним, джазовим і багатьма іншими образами фортепіано. Хоча у фортепіанній педагогіці все ж таки переважав ще романтичний образ, і більшість викладачів Харківського інституту мистецтв у методичних настановах орієнтувалися саме на нього. Так, за спогадами учнів, Р. Горовиць сповідувала принцип «співучого фортепіано», вимагала кропіткої роботи для досягнення відповідного фортепіанного тону, що видобувається заглибленням руки в клавіатуру з відчуттям свободи піаністичного апарата, «відчування спинних м'язів, гнучкої, «дихаючої» кисті, за допомогою якої можна досягти співучості звука й технічної свободи, а також природна, зручна постава за інструментом» [11, с. 15]. Ще одним важливим акцентом, що відрізняв звуковий образ фортепіано класу Р. Горовиць, стала традиція, притаманна багатьом митцям, представникам романтичної традиції, а саме зацікавленість оркестровими партитурами та відтворенням їх тембрів на фортепіано: «Прихильність до ансамблевого музичення сприяла особливому ставленню до тембрових можливостей рояля, зумовлювала пошуки оркестральності й інструментального забарвлення, стимулювала збагачення звукової палітри, вимагала нових специфічних прийомів звукоутворення» [11, с. 16].

Цікаво, що традиції романтичного образу фортепіано дотримувалася лише одна із сестер Єщенко – Марія. Це позначалося як у педагогічних настановах, так і у власній концертній діяльності, хоча обидві сестри ставилися до звучання роялю дуже шанобливо, обережно. І все ж таки, «якщо Наталя Єщенко говорила «вишуканіше», то Марія – «тепліше» [7, с. 6]. Також відображення певного образу фортепіано (у цьому випадку класичного) сприймаються вказівки Н. Єщенко щодо використання педалі: «Чим менше, тим

краще, усе потрібно робити пальцями» [7, с. 6]. Отже, можна зробити висновок, що на кафедрах спеціального фортепіано Харківського державного інституту мистецтв імені І.П. Котляревського в 60–70-х роках минулого сторіччя відбувалося поступово узгодження індивідуальних позицій викладачів щодо звукового образу фортепіано – класичного або романтичного.

Стосовно *другого елементу* – принципів відбору репертуару та роботи з ним, можна стверджувати, що майже всі викладачі наслідували академічні традиції щодо дбайливого, навіть прискіпливого ставлення до точного відтворення авторського нотного тексту. Наприклад, В. Лозова «вже на самому ранньому етапі вивчення музичного тексту вела роботу над формою, динамікою, аплікатурою, педалізацією. Усе це детально пояснювалося, з огляду на індивідуальність учня. Виразний показ і творча бесіда наближали виконавця до втілення художньої ідеї. Усе було підпорядковане одному педагогічному завданню – виявити прихований творчий потенціал учня й реалізувати його найкращим чином в індивідуальній інтерпретації» [3, с. 8]. Такої ж позиції дотримувалася й Н. Єщенко, яка сама «вибирала редакцію і тільки за цією редакцією її студенти мали виконувати точно ті вказівки, які там були надруковані» [7, с. 5]. Те саме знаходимо й у спогадах учнів про методи викладання Р. Горовиць: «... дбайливе прочитання тексту, сумлінне, ретельне дотримання авторських вказівок; постійна систематична робота над технікою у поєднанні з образним змістом (робота над гаммами, етюдами, вправами)» [11, с. 200]. В. Захарченко теж скрупульозно ставився до відтворення всіх деталей авторського нотного тексту. Унаслідок цього (як і в інших класах) «вимагалася гра напам'ять з першого ж уроку» [8, с. 2].

Окремо треба сказати про чисельні показники репертуару, що вивчався тоді на кафедрі. Загальною установкою було намагання досягнути якнайбільшу кількість творів, що дещо суперечило конкретним, мінімізованим вимогам програм навчального закладу. Підкреслимо, що це загальноєвропейська традиція, що склалася ще на ранніх етапах формування мистецтва гри на клавішно-струнних інструментах. Із того часу учні та студенти видатних музикантів-викладачів – Ф. Шопена, Ф. Ліста, Антона й Миколи Рубінштейнів, Г. Нейгауза, Я. Зака, В. Пухальського – працювали над дуже великою кількістю творів. А якщо врахувати тради-

цію присутності студентів на заняттях своїх товаришів, то за роки навчання в консерваторії студенти «проходили» значно більше творів, аніж сьогодні.

Наступним важливим елементом школи гри на фортепіано є підготовка до сценічного виступу й формування особистісного художнього образу в студента. Так, М. Бевз згадує: «Н. Єщенко давала масу літератури, заставляла багато 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 у фонотеці, на пластинках, де завгодно» [7, с. 6]. Так само працювали інші педагоги – Р. Горовиць і В. Захарченко, які прагнули «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» [11, с. 15]. Так, В. Захарченко «мав великий слухацький досвід, відвідував театри, музеї. Завжди під час роботи над творами в нього виникали якісь алегорії, засновані на спогадах, прочитаному, побаченому, почутому» [8, с. 4].

Підсумовуючи, проаналізуємо спільні та відмінні педагогічні принципи представників ХФШ 60–70-х років ХХ століття, 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 – формою, аплікатурою, динамікою, педалізацією; розвиток навичок читання з листа;

установка на досягнення якнайбільшого обсягу піаністичного репертуару без орієнтації на конкретні вимоги програми навчального закладу.

Відповідно є й *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; у Н. Єщенко – критичне ставлення до використання можливостей педалі.

Висновки. Спираючись на вищезазначене, можна стверджувати, що харківська фортепіанна школа – це така єдність музикантів, що сформувалася на початку ХХ сторіччя в досить складний історичний період. Основа методики ХФШ – це увага до якості звуку, шанобливе ставлення до авторського тексту, загальний культурний розвиток студента. Ці традиції зберігаються й сьогодні, коли на кафедрі працюють не тільки її колишні випускники, а й представники інших виконавських шкіл.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. 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).
2. Дедусенко Ж.В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2002. 20 с.
3. Інюточкина Н.В. Спогади про В. Лозову. Харків, 10 с.
4. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва. ХІХ сторіччя. Тернопіль : Астон, 2006. 608 с.
5. Кононова Е.В. Мария Александровна Ещенко: концертная и педагогическая деятельность: монография. Харьков: НТМТ, 2009. 180 с.
6. Кононова О. Музична культура Харкова кінця ХVІІІ – початку ХХ ст. Харків : Основа, 2004. 176 с.
7. Михальчук З. Інтерв'ю з М.В. Бевз. Харків, 2019. 7 с.
8. Михальчук З. Інтерв'ю з О.В. Кононовою. Харків, 2018. 6 с.
9. Пинчук Е.Г. Всеволод Топилин: триумф и трагедия. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : збірник наукових статей / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2012. Вип. 37. С. 160–176.
10. Риман Г. Музыкальный словарь / пер. и все доп. под ред. Ю. Этеля. Москва : П. Юргенсона, 1896. 1531 с.
11. Руденко Н.І. Регіна Самійлівна Горовиць та її уроки : монографія. Київ : КДВМУ, 2001. 255 с.
12. 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* : збірник наукових праць. Харків : ХДАДМ, 2007. Вип. 2. С. 108–119.
13. Сухленко И. Секреты мастерства: в классе Виктора Сиряцкого. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : збірник наукових статей / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків : С.А.М., 2012. Вип. 36. С. 48–57.
14. Тетяна Веркіна: мистецтвом змінювати світ : збірник наук.-метод. матеріалів / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського ; заг. ред. та упоряд. Л.І. Шубіна. Харків : Фактор, 2016. 432 с.

REFERENCES

1. Huralnyk, N. (2018). Piano school in artistic education : characteristic features, traditions and their updating. Retrieved from: <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/12652>.
2. Dedusenko, Zh. V. (2002). Performing pianist school as a kind of cultural tradition (extended abstract of Candidate's thesis). Kyiv: National Music Academy of Ukraine named after P. I. Chaikovsky, 20 [in Ukrainian].
3. Iniutochkina, N. V. Memories of V. Lozova. Kharkiv, 10 [in Ukrainian].
4. Kashkadamova, N. (2006). History of Piano Art. XIX century. Ternopil: Aston, 608 [in Ukrainian].
5. Kononova, E. V. (2009). Maria Aleksandrovna Yeshenko: concert and pedagogical activity. Kharkiv, 180 [in Russian].
6. Kononova, O. (2004). The musical culture of Kharkov at the end of the eighteenth–early twentieth centuries. Kharkiv: Osnova, 176 [in Ukrainian].
7. Mykhalchuk, Z. (2019). Interview with M. V. Bevs. Kharkiv, 7 [in Ukrainian].
8. Mykhalchuk, Z. (2018). Interview with O. V. Kononov. Kharkiv, 6 [in Ukrainian].
9. Pinchuk, E. G. (2012). Vsevolod Topilin: triumph and tragedy. *Problems of interaction of Art, Pedagogy, theory and practice of Education*, 37, 160–176 [in Russian].
10. Riman, G. (1896). Music dictionary. Moscow: P. Yurgensona, 1531 [in Russian].
11. Rudenko, N. I. (2001). Regina Horowitz and her lessons. Kyiv: KDVMU, 255 [in Ukrainian].
12. Rumiantseva, A. Yu. (2007). The development of professional piano education in Kharkov in the second half of the twentieth century. in the context of the political situation in Ukraine. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 2, 108–119 [in Ukrainian].
13. Suhlenko, I. (2012). Secrets of craftsmanship: in the class of Victor Siryatsky. *Problems of interaction of Art, Pedagogy, theory and practice of Education*, 36, 48–57 [in Russian].
14. Shubina, L. I., ed. (2016). Tatiana Verkina: The Art of Changing the World. Kharkiv, 432 [in Ukrainian].