

ЖАНРИ СКРИПКОВОЇ МУЗИКИ У ТВОРЧОСТІ ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ 1920–1930-Х РОКІВ

Калиниченко Ярослав Олегович,
аспірант

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0002-3127-2805

У статті розглянуто особливості розвитку скрипкової музики у творчості харківських композиторів у контексті історико-геополітичної ситуації в 1920–1930-х роках в Україні та її впливу на жанрово-стильові пріоритети композиторської творчості. З'ясовано, що у вітчизняних історико-культурологічних і мистецтвознавчих працях розглядалися лише окремі аспекти становлення скрипкової музики композиторів харківської школи. Недостатнє вивчення розвитку та жанрових особливостей скрипкової музики у творчості харківських композиторів актуалізує тематику даної розвідки. Відзначено, що нові потреби часу щодо масовості та демократизації мистецтва вкрай негативно позначилися на функціонуванні скрипкової музики, що за своїм характером не відповідала загальним тенденціям глобалізації та відображенню революційного духу. Органічне для скрипкових творів вираження особистих почуттів, ліричних настроїв, філософських ідей уважалось антиреволюційним по своїй суті. Отже, у цей час з'являється небагато сольних скрипкових творів, частіше цей інструмент використовувався в ансамблях. Так, до жанрів струнного квартету звертались К. Богуславський і С. Дрімцов, тематизм творів яких засновувався на мелодіях народних пісень. Одним з небагатьох харківських митців, які писали для скрипки соло, був М. Коляда, у доробку якого Прелюд, Скерцо, тричастинна Соната № 1 і Варіації (1930 рік) для скрипки та фортепіано. За своїм інтонаційним строем ці твори спираються на український фольклорний мелос. Нові шляхи торував у мистецтві представник авангардного напрямку, винахідник атональної системи синтетакордів М. Рославець. Камерно-інструментальним жанрам належить основне місце в його творчості. А харківський період (1921–1922 роки) став етапом творчої зрілості митця, коли попередні пошуки оформились у цілком струнку переконливу систему. У ці роки виникають «магістральні» твори в доробку М. Рославця, у багатьох з яких задіяна скрипка.

Ключові слова: харківська композиторська школа, скрипкова творчість 1920–1930-х років, жанри скрипкової музики, жанрово-стильові пріоритети, історико-геополітична ситуація, вимоги часу, фольклорна основа творчості, авангардні пошуки доби.

Kalynychenko Yaroslav. Genres of violin music in the work of Kharkiv composers 1920–1930 years

The article considers the peculiarities of the development of violin music in the work of Kharkiv composers in the context of the historical and geopolitical situation in Ukraine in the 1920's and 1930's and its influence on the genre and style priorities of the composer's work. It was found out that only certain aspects of the development of violin music by composers of the Kharkiv school were considered in domestic historical-cultural and art-historical works. Insufficient study of the development and genre features of violin music in the works of Kharkiv composers actualizes the subject of this investigation. It was noted that the new needs of the time regarding the mass and democratization of art had an extremely negative effect on the functioning of violin music, which by its nature did not correspond to the general trends of globalization and the reflection of the revolutionary spirit. The expression of personal feelings, lyrical moods, and philosophical ideas organic to violin works was considered anti-revolutionary in nature. So, at this time, there are few solo violin works, more often this instrument was used in ensembles. For example, K. Boguslavskyi and S. Drimstov turned to the genres of string quartet, the themes of whose works were based on the melodies of folk songs. One of the few Kharkiv artists who wrote for solo violin was M. Kolyada, whose works include Prelude, Scherzo, three-part Sonata № 1 and Variations (1930) for violin and piano. According to their intonation structure, these works are based on Ukrainian folklore melos. M. Roslavets, the representative of the avant-garde movement, the inventor of the atonal system of synthetachords, paved new paths in art. Chamber-instrumental genres occupy the main place in his work. And the Kharkiv period (1921–1922) became the stage of the artist's creative maturity, when the preliminary searches took shape in a completely coherent and convincing system. During these years, M. Roslavets' "major" works appear, many of which involve the violin.

Key words: Kharkiv school of composers, violin creativity of 1920's and 1930's, genres of violin music, genre and style priorities, historical and geopolitical situation, requirements of time, folklore basis of creativity, avant-garde searches of time.

Вступ. Одним з актуальних питань вивчення культурної та мистецької спадщини України є ретроспективний аналіз становлення та специфіки композиторських шкіл, як віддзеркалення процесів національно-культурного розвитку суспільства. У цьому зв'язку пріоритетним напрямом сучасного вітчизняного мистецтвознавства постає виконання досліджень щодо регіональних особливостей мистецького простору як специфічного чинника формування національного музичного професіоналізму. У руслі таких пошуків виявляється інтерес

до музичної культури Харкова, зокрема історичного становлення харківської композиторської школи в жанрах скрипкової музики.

Матеріали та методи. Загалом в історико-культурологічних і мистецтвознавчих працях українських науковців розкриваються лише окремі аспекти становлення скрипкової музики композиторів харківської школи. Зокрема, висвітленню розвитку музичної культури Харкова присвячені наукові праці О. Конової [1], Н. Пирогової [2], І. Ян [3]. Деякого узагаль-

нення ці питання дістають у виданнях, присвячених ювілейним датам ХНУМ імені І.П. Котляревського [4; 5]. Деякі моменти становлення харківської композиторської школи та творчість харківських композиторів у жанрах скрипкової музики розглядали М. Бевз [6], І. Драч [7], І. Золотовицька [8], О. Коменда [9], Н. Очеретовська [10], О. Рощенко-Авер'янова [11], Н. Смоляга [12] та інші.

Передумови та своєрідність формування української скрипкової школи досліджували І. Андрієвський [13], І. Білоцерківський [14], автори статей у збірниках, присвячених творчості окремих митців [15], С. Кучеренко [16], О. Щелкановцева [17]. У процесі роботи було використано матеріали архівних фондів [18; 19], періодику 1920–1930-х рр. [20], збірники законодавчих актів і документів [21].

Отже, короткий аналіз досліджень за тематикою статті доводить, що в сучасному музикознавстві питання становлення жанрів скрипкової музики в харківській композиторській школі не отримали належного висвітлення. Недостатнє вивчення особливостей розвитку вітчизняного інструментального мистецтва 20–30-х рр. ХХ ст., а також жанрів скрипкової музики у творчості харківських композиторів визначає актуальність цієї публікації.

Мета дослідження – висвітлити особливості розвитку скрипкової музики у творчості харківських композиторів, установити впливи історико-геополітичної ситуації у 20–30-х рр. ХХ ст. в Україні на жанрово-стильові пріоритети композиторської творчості.

Матеріали та методи. Основними методами, використаними в дослідженні, є: історико-культурологічний (встановлення причинно-наслідкових зв'язків між тенденціями розвитку харківської композиторської школи в напрямі скрипкової музики та соціальними змінами в суспільстві після Жовтневої революції 1917 р.); структурно-функціональний (для визначення ролі окремих композиторів у процесі створення різних жанрів скрипкової музики); біографічний – використання фактів із життя та діяльності окремих особистостей. З теоретичних методів застосовувались аналіз, систематизація, узагальнення, із практичних – збір і опис матеріалів.

Результати. Становлення музичної культури Слобожанщини у 20-ті рр. ХХ ст. відбувалося під впливом ідейно-політичних процесів, що розпочалися в буремні революційні роки. Харків у цей час постав столицею нової української держави, тому мистецтво в цьому місті, як і загалом у країні, набуло державного значення, стало важливим аспектом офіційної ідеології й інструментом поширення серед народних мас новітньої пролетарської культури. Як зазначає І. Ян, у цей час на Харківщині були організовані музичні об'єднання та сформована міцна виконавська база, що сприяла активізації музичного життя, поширенню класичного та нового пролетарського музичного мистецтва серед широких верств населення, заклавши підґрунтя подальшого розвитку музичної культури регіону [3].

Одним із завдань революції стало створення нової робітничо-селянської культури, що має послуговувати

простому робітнику та буде масовою за характером і формами. У першому номері журналу «Музика – масам» (1928 р.) зазначалось, що «до Жовтневої революції всі галузі музичного мистецтва – музична освіта й наука, концертна робота, оперні театри й інше – були привілеями панівної верстви, що тримала це мистецтво у своїх руках і використовувала у своїх класових інтересах. <...> У таких умовах робітництво й селянство лишалося музично-неосвіченим, і єдине, чим задовольняли вони свої потреби в музиці, була пісня, що міцно жила в них і була невід'ємною частиною їхнього життя» [20, с. 1].

У зв'язку із цим у 1920-ті рр. запроваджувалась чітка настанова на залучення найширших верств населення до художньої творчості, зокрема її масових форм – хорового співу, оркестрових колективів, як найефективніших засобів пролеткультивської ідеології, що стала генеральною лінією радянської влади у сфері мистецтва. Планування роботи здійснювалося Народним комісаріатом освіти Української Радянської Соціалістичної Республіки (далі – УРСР), з використанням інструкцій культвідділу профспілок і Соцвиху, сектору мистецтв Народного комісаріату освіти (НКО) Української Соціалістичної Радянської Республіки (далі – УСРР), культсектору Всеукраїнської ради професійних спілок (ВУРПС), ЦК Ленінської Комуністичної Спілки Молоді України (ЛКСМУ) та Всеукраїнського Товариства Революційних Музик (ВУТОРМ). Зазначені організації ставили за перспективну мету залучення широких мас до опанування «пролетарського» мистецтва через створення робітничих творчих студій, пропагування розвитку нової культури тощо.

У 1922 р. серед перших законодавчих актів було ухвалено постанову Всеукраїнського центрального виконавчого комітету (ВУЦВК) «Про введення в дію Кодексу законів про народну освіту», у якій було визначено роль і функцію мистецтва в системі політичної освіти та виховання [21]. Було визначено мережу закладів культури і мистецтв, визначено парадигми їх функціонування та механізм управління системою. На державному рівні сформовано законодавчу базу для організації культурно-освітньої та мистецької діяльності відповідно до потреб системи політичної освіти. Видатна музикознавиця, харків'янка Галина Тюменєва (1903–1999 рр.) була свідком і діяльним учасником культурного ренесансу 1920-х рр. Серед особливо помітних для неї тогочасних подій вона згадувала участь у проєктах-утопіях зі створення нового мистецтва, якими надихалися її однокурсники-композитори [22, с. 15–33].

Цікаві й відомості про планування роботи у сфері мистецтва, а саме: «щоб диригентові знати, як скласти програми концертів, композиторові – які твори писати, державним та професійним органам – які хіби є в музичному житті країни, потрібно вивчати стан музичного життя і, у першу чергу, вивчати масового слухача, його потреби, побажання тощо» шляхом анкетування безпосередньо на концерті [20, с. 7–8]. Питання анкети включали інформацію про національність, вік, соціальний стан слухача (робітник, службовець, селя-

нин, незаможник, червоноармієць, член профспілки, учитель, агроном, член Комуністичної партії (більшовиків) України (КП(б)У), комсомолець, музичні вподобання, рівень музичного досвіду «авдиторії» окремо по соціальних групах.

Але інструментальне мистецтво загалом та скрипкове зокрема не підлягали цим критеріям, і ставлення до них було як до інструменту буржуазії. Великою мірою це зумовлювалось як труднощами освоєння музичних, зокрема і струнно-смічкових, інструментів, так і незрозумілою для широкого загалу музикою, яка вимагала певної музичної освіченості. Перші роки радянської влади стали кризовими в розвитку скрипкової музики, що було зумовлено і новими потребами часу. Адже дух інструментальної / скрипкової музики абсолютно не відповідав тенденціям глобалізації та поширення революційного руху у світових масштабах, до чого в 1920-ті рр. закликали радянські ідеологи. Інструментальна творчість розумілась як відживший вид мистецтва, непотрібний передовому пролетаріату та селянству. Утілення органічних для неї особистих почуттів, інтимних ліричних настроїв чи філософських ідей уважалося антиреволюційним по своїй суті. Отже, прихильність до інструментального мистецтва не відповідала викликам часу, а його популяризація в будь-якому виді була зайвою, недоречною (зокрема, представники Російської асоціації пролетарських музикантів (РАПМ) категорично заперечували навіть право на існування такої музики), а часто й небезпечною для його творців.

Іншою проблемою був брак професійних фахівців, які мали базову музичну освіту, оскільки в буремні революційні та воєнні часи багато музикантів емігрували до Європи чи до США, а від тих, хто залишився, вимагали «ув'язку з політосвітніми органами» [20, с. 9–11]. Тож значна частина талановитих українських композиторів, які мешкали у 1920–1930-х рр. у Харкові, розгорнула свою діяльність саме в галузі написання творів для масового виконання. Скрипка опинилася в зацінці композиторських інтересів, сольні твори для неї майже не з'являються, найчастіше вона виступає як учасник камерно-інструментальних ансамблів.

Одним із небагатьох композиторів, хто в цей час звертався до жанрів скрипкової музики, був Костянтин Богуславський (1895–1937 рр.). Він закінчив композиторський факультет у Семена Семеновича Богатирьова (засновника харківської композиторської школи) і працював музичним керівником Харківської радіостанції Наркомосвіти та вчителем співів у другій трудовій школі. Серед творчого доробку композитора, що включає масові пісні, хорові твори, романси, є камерно-інструментальні ансамблі: «Смерть Комаря» – Варіації для струнного квартету на тему української пісні «Ой, що ж то за шум учинився» (рукопис), *Сюїта* на українські народні пісні для струнного квартету (незакінчена) [20, с. 25].

Малодослідженою є скрипкова творчість іншого харківського композитора Сергія Прокоповича Дрімцова (1867–1937 рр.). Цей митець був автором значної

кількості творів різних жанрів (опера, фортепіанні мініатюри, романси, обробки народних пісень тощо). Серед камерних творів С. Дрімцова за участі скрипки *Сюїта* для струнного квартету на українські теми та *Соната* для скрипки і фортепіано.

У зазначених творах харківські композитори здебільшого орієнтувалися на фольклорні джерела, які відігравали значну та вирішальну роль у побудові сюжету та «зрозумілості» музичної композиції. Окрім того, у 1920-ті рр. затребуваною була композиторська діяльність у створенні музичного супроводу для драматичних вистав у Харківському побутовому театрі. Зокрема, камерно-інструментальна творчість С. Дрімцова включала низку розгорнутих композицій для вистав, які за образним складом були картинами життя українського народу [12].

У цей час до скрипкової творчості зверталось небагато митців. Так, до цієї низки не можна включити Ісака Дунаєвського (1900–1955 рр.), який п'ятнадцять років мешкав у Харкові і, маючи первісну скрипкову освіту, не написав жодного скрипкового твору. Хоча відомо, що під впливом творчої, піднесеної атмосфери харківського філософсько-естетичного гуртка він мріяв (чи то серйозно, чи жартома) написати інструментальний твір для скрипки і барабана. Але це залишилось наміром. Проте І. Дунаєвський усе ж таки посприяв популяризації «буржуазного» інструмента введенням його у фільм «Веселі хлоп'ята» (де головний герой Костя Потехін бере уроки гри на скрипці в німецького музиканта). Отже, скрипка стала набувати статусу демократичного інструмента в масовій культурі.

Значущий вплив на музичне життя Харкова мала діяльність Харківської філії Всеукраїнського музичного товариства імені М.Д. Леонтовича. Починаючи з опублікування Товариством декларації «Жовтень у музику», у якій визначались завдання митців у новому соціалістичному суспільстві, в українській музиці розгортається наполеглива боротьба за активне впровадження радянської тематики. Проголошення гасла «Жовтень у музику!» передбачало проведення низки заходів: перереєстрації членів товариства та глибокої його чистки від «музобивателів» і «буржуазного елементу», налагодження «тісного контакту з компартією» у будівництві радянської культури та рішучої боротьби із «церковщиною, халтурою, міщанством, аполітичною музичною неосвіченістю трудящого люду» [23].

За таких умов мистецька інтелігенція прийняла виклики соціально-культурної політики пролетарської держави, де поряд із революційним пафосом мали місце й прояви національної культури. Боротьба за створення нової культури стала ще інтенсивнішою після проголошення гасла «Музику – на фронт соціалістичного будівництва!». Унаслідок цього один за одним з'являються симфонічні твори, у яких утілювалась героїчна радянська тематика, а неодмінною ознакою «революційності» таких опусів уважалась наявність у них мелодики революційних пісень.

Глибокий слід в українській музичній культурі 1920-х рр. залишив один з основоположників україн-

ської радянської музики, учень С. Богатирьова Микола Терентійович Коляда (1907–1935 рр.). Наприкінці 1920-х рр. творчість цього харківського композитора набула завершеності висловлення й індивідуального стилю, що вивело його в коло найвідоміших композиторів міста. У періодичних виданнях до ювілейних дат надається характеристика того історичного періоду, де зазначається, що «головною прикметою радянського мистецтва було настійливе прагнення митців утілити у своїй творчості багатогранну хвилюючу дійсність, героїку праці, образи юності, рису духовного світу будівника соціалізму» [23]. М. Коляда був саме з тих, хто щиро пройнявся новим світосприйняттям. Це знайшло яскраве відображення в його творчості: у просякнутих ліричним пафосом романах, прославлянні індустрії та досягнень радянської країни, прагненні щасливого комуністичного майбутнього тощо.

М. Коляда писав різножанрову музику, але перевагу віддавав багатій за тембральними можливостями інструментальній галузі. Серед його п'єс для різних інструментів (фортепіано, віолончель) низку творів написано для скрипки. Це *Варіації* для скрипки та фортепіано на тему українського інструментального награву (1930 р.), *Прелюд* (перекладення для скрипки та фортепіано), *Скерцо*, тричастинна *Соната* № 1 для скрипки та фортепіано (дипломна робота). Для творів М. Коляди характерний глибокий зв'язок з українською піснею, її багатим ладовим складом, що стало для композитора джерелом творчого натхнення, сміливих пошуків поєднання національного мелосу із прийомами та засобами сучасного йому музичного мистецтва [25].

Загальна спрямованість мистецтва початку ХХ ст. на пошуки новизни змісту творчості та засобів вираження зумовила надзвичайний інтерес низки композиторів до експерименту. Одним із найоригінальніших вітчизняних митців першої третини ХХ ст. в цьому напрямі був Микола Андрійович Рославець (1881–1944 рр.) – винахідник атональної системи синтетакордів. Камерно-інструментальні жанри були пріоритетними в цього митця: у його доробку чотири скрипкові та дві віолончельні сонати, чотири тріо, п'ять струнних квартетів, квінтет, два концерти для скрипки тощо.

Низка цих творів була написана ним у харківський період творчості (1921–1923 рр.). У ці роки М. Рославець обіймав посаду професора та ректора Харківського музичного інституту, а також завідував відділом художнього виховання Наркомпросу УСРР. Будучи творцем «нової системи організації звуку» та техніки синтетакорду, він був й одним із перших пропагандистів творчості «нововіденців» А. Веберна й А. Шенберга. Багато про що каже його визначення себе як «організатора звуків». Незважаючи на такий підхід до мистецтва та творчості, супротивники з асоціації пролетарських музикантів таврували М. Рославця як «продукт гниття буржуазного суспільства», що призвело до його вигнання з музики наприкінці 1920-х рр. [9].

Над своєю «ною системою організації музики» М. Рославець працював протягом усього життя, але саме початок 1920-х рр. став етапом творчої зрілості

й оформлення попередніх пошуків у цілком струнку й переконливу систему. У цей час виникають такі його «знакові» твори, як Вокально-інструментальний цикл на слова Т. Шеченка, П'ять прелюдій для фортепіано (1919–1922 рр.); Струнний квартет № 3 (1920 р.); Фортепіанні тріо № 2 (1920 р.) та № 3 (1921 р.); Соната для скрипки та фортепіано № 4 (1920 р.); Сонати для віолончелі та фортепіано № 1 (1921 р.) та № 2 (1922 р.); «Людина і море», симфонічна поема за Бодлером (1921 р., втрачена); Симфонія в чотирьох частинах (можливо, № 1) (1922 р.) [9].

У цих опусах віддзеркалено жанрово-стильові зміни індивідуальної композиторської манери, що виразилось в укрупненні масштабу творів (сонати, симфонії, концерту), порівняно з більш камерним обсягом композицій раннього періоду (окремі п'єси, цикли мініатюр); значно висвітлюються фактура й гармонія, що включає елементи різних музичних стилів, а відкриття М. Рославцем змішаної гармонічної техніки постане основою багатьох музичних концепцій у творчості митців останньої третини ХХ ст. Так, у Четвертій скрипковій сонаті спостерігаються інтенсивні пошуки укрупнення композиції. Витонченість композиторського письма сполучається тут із тяжінням до монументальності. Гармонічній мові цього твору притаманні ознаки «змішаної» техніки, де поряд із дисонансовими синтетакордовими комплексами присутні тризвуки чи терцієві структури. Такі самі тенденції знайшли відображення в Першому скрипковому концерті (1925 р.), який, хоча написаний після від'їзду М. Рославця з Харкова, демонструє його композиторські досягнення попереднього періоду.

Висновки. Проведений аналіз творчості харківських композиторів 20–30-х рр. ХХ ст. засвідчив, що в основному їхня діяльність була спрямована на вирішення завдань просвіти пролетаріату, залучення широких верств населення до музичної культури. Пріоритетними напрямками розвитку музичного мистецтва були такі підходи, як оновлення організаційних форм музичного життя (створення хорових, оркестрових, самодіяльних колективів), написання та широке впровадження творів для масового музикування, використання у творчості мелодики революційного характеру, синтезованого з мелосом народних пісень.

Новизна змісту радянської музики вплинула на загострення інтересу низки композиторів до експерименту. Однак пошуки незвичайних, нетрадиційних засобів виразності часом мали однобокий, формальний характер. Боротьба за ідейну перебудову радянської музики, стильове оновлення її жанрів з позицій використання тільки масової пісні загалом призводила до вульгаризації мистецтва, значно звужуючи творчий потенціал композиторів. Цими чинниками, імовірно, пояснюється незначна кількість інструментальних творів, скрипкової музики також, що була створена в ці роки вітчизняними композиторами.

У зазначений період процес становлення української музичної культури багато в чому визначила багатогранна діяльність харківських композиторів

школи С. Богатирьова (К. Богуславський, М. Коляда). У творчому доробку харківських композиторів спостерігаються деякі закономірності: по-перше, скрипкова музика здебільшого представлена жанрами варіацій, сонат для скрипки і фортепіано та п'єсами (скерцо, прелюд, сюїта); а по-друге, синтезом революційної пісенності з українським мелосом. Авангардними пошуками в дусі європейського модернізму просяк-

нута творчість М. Рославця – винахідника нової техніки синтетакорду.

Перспективи наукових досліджень за означеною тематикою вбачаються в подальшому вивченні й аналізі скрипкової музики у творчості окремих представників харківської композиторської школи другої половини ХХ ст. щодо виявлення їхньої індивідуальної та регіональної специфіки.

Література:

1. Кононова О. Музична культура Харкова кінця XVIII – початку ХХ ст. Харків : Основа, 2004. 176 с.
2. Пирогова Н. З історії музичного життя Харкова. Українське музикознавство. Київ : Муз. Україна. 1968. Вип. 3. С. 104–109.
3. Ян І. Харківська філія Всеукраїнського музичного товариства імені М.Д. Леонтовича. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія «Мистецтвознавство»*. 2013. Вип. 28. С. 209–214.
4. Харківський державний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського Pro Domo Mea : нариси. До 90-річчя з дня заснування ХДУМ / ред. Т. Веркіна та ін. Харків : ХДУМ, 2007. 336 с.
5. 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 імені І.П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. Русакова. Харків : Водний спектр Джі-Ем-Пі, 2017. Т. 1 : Музичне мистецтво. 740 с.
6. Бевз М. Етюди оптимізму з Валентином Борисовим : монографія. Харків : Факт, 2017. 212 с.
7. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності : монографія. Суми : СумДПУ імені А.С.Макаренка, 2002. 228 с.
8. Золотовицька І. Дмитро Клебанов. Київ : Музична Україна, 1980. 44 с.
9. Коменда О. Творчість М. Рославця в контексті становлення музичного модернізму : автореф. дис ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Київ : ІМФЕ імені М.Т. Рильського НАН України, 2004. 19 с.
10. Очеретовська Н. Дмитро Львович Клебанов (до 100 річчя від дня народження). Харків : Ліхтар, 2007. 28 с.
11. Рощенко-Авер'янова О. Харківська композиторська школа на межі тисячоліть. Теоретичні питання культури, освіти та виховання : збірник наукових праць. Київ : Вид центр КНЛУ, 2007. Вип. 32. С. 85–92.
12. Смоляга Н. Сергій Прокопович Дрімцов. Музична Харківщина : збірник наукових праць колективу авторів Харківського інституту мистецтв ім. І.П. Котляревського / упор. : П. Калашник, Н. Очеретовська. Харків : Харк. інст. мистецтв, 1992. С. 156–158.
13. Андрієвський І. Деякі проблеми розвитку української скрипкової школи в контексті еволюції європейської інструментальної музики. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 14. Кн. 6. С. 32–40.
14. Білоцерківський В. Професор І.В. Добржинець. *Музика*. 1974. № 4. С. 25–27.
15. Костянтин Горський (1859–1924 рр.). Пам'яті Костянтина Горського (до 150-річчя від дня народження) : матеріали Міжнародної науково-творчої конференції, Харків, 2009 р. / Генеральне консульство Республіки Польща в Харкові, Польський Дім у Харкові. Харків : Майдан, 2009. 252 с.
16. Кучеренко С. Шляхи становлення та розвитку української скрипкової школи : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Харків : ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 2018. 276 с.
17. Щелкановцева О. Пам'яті Адольфа Лещинського. *Часопис Національної музичної академії України*. Київ, 2010. № 2 (7). С. 187–195.
18. Бобришева І. Бібліографія нотних видань за матеріалами журналу «Музика – масам». *Наукові праці Національної бібліотеки імені В.І. Вернадського*. Київ, 2014. Вип. 40. С. 285–294.
19. Вакульчук О. Музично-бібліографічна інформація в українській радянській періодиці 20-х – початку 30-х рр. ХХ ст. *Українська періодика : історія і сучасність*. Львів, 2005. С. 298–305.
20. *Музика – масам*. Харків : Радянське село, 1928–1930. № № 1–12.
21. Культурне будівництво в Українській РСР. Найважливіші рішення Комуністичної Партії і Радянського уряду 1917–1959 рр. : збірник документів : у 2 т. Т. 1 : 1917 – червень 1941 рр. Київ : Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1960. С. 182–183.
22. Аспекти історичного музикознавства : збірник наукових статей. Вип. IX : *Наукові рефлексії харківської музично-історичної школи / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського ; ред.-упоряд. : А. Жданько, С. Анфілова*. Харків : ХНУМ, 2017. 476 с.
23. Від президії Музичного товариства ім. Леонтовича. Декларація Музичного товариства ім. Леонтовича. *Музика*. 1924. № 7/9. С. 132.
24. Тюменева Г. Молодість, у музику перелита. *Вечірній Харків*. 1982. 15 квітня. С. 3.
25. Калашник П. Пам'яті композитора. *Вечірній Харків*. 1982. 23 листопада. С. 3.

References:

1. Kononova, O.V. (2004). Musical culture of Kharkiv at the end of the 18'th – beginning of the 20'th centuries [Музична культура Харкова кінця XVIII – початку ХХ ст.]. Kharkiv: Osнова. 176 p.
2. Pyrohova, N.O. (1968). From the history of the musical life of Kharkiv [Z istorii muzychnoho zhyttia Kharkova]. Ukrainian musicology. Kyiv: Musical Ukraine. Vol. 3. P. 104–109.

3. Yan, I.M. (2013). Kharkiv branch of the All-Ukrainian Musical Society named after M.D. Leontovych [Kharkivska filia Vseukrainskoho muzychnoho tovarystva imeni M.D. Leontovycha]. *Bulletin of KNUKiM. Series "Art history"*. Kyiv. Vol. 28. P. 209–214.
4. Kharkiv State University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky Pro Domo Mea: Essays. To the 90'th anniversary of the founding of the KhDUM [Kharkivskiy derzhavnyi universytet mystetstv im. I.P. Kotliarevskoho Pro Domo Mea : Narysy. Do 90-richchia z dnia zasnuvannia KHDUM] (2007). Ed. T.B. Verkina, G.A. Abadzhian, G.Ya. Botunova and others. Kharkiv: KhDUM. 336 p.
5. Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevskiy. 1917–2017. To the 100'th anniversary of the foundation: a small encyclopedia [Kharkivskiy natsionalnyi universytet mystetstv imeni I.P. Kotliarevskoho. 1917–2017. Do 100-richchia vid dnia zasnuvannia : mala entsyklopediia] (2017). In 2 volumes. Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky. Ed. compiler L.V. Rusakova. Kharkiv: Water spectrum of GM-P. Vol. 1. Musical art. P. 740 p.
6. Bevz, M.V. (2017). Optimism studies with Valentin Borisov [Etiudy optymizmu z Valentynom Borysovyim]: monograph. Kharkiv: Fakt. 212 p.
7. Drach, I. (2002). Composer Vitaly Gubarenko: formula of individuality [Kompozytor Vitalii Hubarenko: formula indyvidualnosti]: monograph. Sumy: A.S. Makarenko SumDPU. 228 p.
8. Zolotovyt'ska, I. (1980). Dmytro Klebanov. Kyiv: Musical Ukraine. 44 p.
9. Komenda, O. (2004). Creativity of M. Roslavets in the context of the development of musical modernism [Tvorchist M. Roslavetsa v konteksti stanovlennia muzychnoho modernizmu]: abstract of the dissertation for obtaining the degree of candidate of art history: 17.00.03, Musical art. Kyiv: IMFE named after M.T. Ryl'sky National Academy of Sciences of Ukraine. 19 p.
10. Ocheretovska, N.L. (2007). Dmytro Lvovich Klebanov (to the 100th anniversary of his birth) [Dmytro Lvovych Klebanov (do 100 richchia vid dnia narodzhennia)]. Kharkiv: Likhtar. 28 p.
11. Roschenko-Averyanova, O.G. (2007). Kharkiv school of composers on the threshold of millennia [Kharkivska kompozytorska shkola na mezhi tysiacholit]. Theoretical issues of culture, education and upbringing: Collection of scientific papers. Kyiv: Publishing Center KNLU. Issue 32. P. 85–92.
12. Smoliaha, N.V. (1992). Serhii Prokopovich Drimtsov [Serhii Prokopovych Drimtsov]. Musical Kharkiv region: a collection of scientific works of the collective of authors of the Kharkiv Institute of Arts named after I.P. Kotlyarevskiy. Ed. P.P. Kalashnyk, N.L. Ocheretovska. Kharkiv Institute of Arts. P. 156–158.
13. Andrievsky, I.M. (2000). Some problems of the development of the Ukrainian violin school in the context of the evolution of European instrumental music [Deiaki problemy rozvytku ukrainskoi skrypkovoi shkoly v konteksti evoliutsii yevropeiskoi instrumentalnoi muzyky]. Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky. Kyiv. Vol. 14, book 6. P. 32–40.
14. Bilotserkivskiy, V. (1974). Professor I. V. Dobrzhinets. Kyiv: Music. № 4. P. 25–27.
15. Kostiantyn Gorskyi (1859–1924) [Kostiantyn Horskyy (1859–1924)]: Materials of the International scientific and creative conference "In memory of Kostiantyn Gorskyi (To the 150'th anniversary of his birth)" (2009). Consulate General of the Republic of Poland in Kharkiv, Polish House in Kharkiv. Kharkiv: Maidan. 252 p.
16. Kucherenko, S.I. (2010). Ways of formation and development of the Ukrainian violin school [Shliakhy stanovlennia ta rozvytku ukrainskoi skrypkovoi shkoly]: Dissertation for the degree of Candidate of Art History 17.00.03 Musical art. Kharkiv: KhNUM University named after I.P. Kotlyarevskiy. 276 p.
17. Shchelkanovtseva, O.M. (2010). In memory of Adolf Leshchinsky [Pam'iaty Adolfa Leshchynskoho]. Journal of the National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 2010. № 2 (7). P. 187–195.
18. Bobrysheva, I. (2014). Bibliography of sheet music publications based on the materials of the magazine "Music – Mass" [Bibliohrafiia notnykh vydan za materialamy zhurnalu "Muzyka – masam"]. Scientific works of the V.I. Vernadskiy National Library. Kyiv. Vol. 40. P. 285–294.
19. Vakulchuk, O. (2005). Musical and bibliographic information in Ukrainian Soviet periodicals of the 20's and early 30's of the 20'th century [Muzychno-bibliohrafichna informatsiia v ukrainskii radianskii periodytsi 20-kh pochatku 30-kh rr. XX st.]. Ukrainian periodicals: history and modernity. Lviv. P. 298–305.
20. Music for the masses [Muzyka – masam] (1928–1930). Kharkiv: Soviet Village. Issue 1–12.
21. Cultural construction in the Ukrainian SSR (1960). The most important decisions of the Communist Party and the Soviet government 1917–1959 [Kulturne budivnytstvo v Ukrainskii RSR. Naivazhlyvishi rishennia Komunistychnoi Partii i Radianskoho uriadu 1917–1959 rr.] : Collection of documents in 2 volumes. Volume 1. (1917 – June 1941). Kyiv: State Publishing House of Political Literature of the Ukrainian SSR. P. 182–183.
22. Aspects of historical musicology [Aspekty istorychnoho muzykoznavstva]: a collection of scientific articles (2017). Vol. IX. Scientific reflections of the Kharkiv music-historical school. Editor-compiler A.M. Zhdanko, S.G. Anfilova. Kharkiv: KhNUM. 476 p.
23. From the Presidium of the Musical Society named after Leontovich [Vid Prezydii Muzychnoho tovarystva im. Leontovycha] (1924). Declaration of the Music Society named after Leontovich. Kyiv: Music. Issue 7/9. P. 132.
24. Tyumeneva, G. (1982). Youth poured into music [Molodist, u muzyku perelyta]. Evening Kharkiv. April 15. P. 3.
25. Kalashnyk, P. (1982). In memory of the composer [Pam'iaty kompozytora]. Evening Kharkiv. November 23. P. 3.