

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК [785:7.071]:378.147

DOI: 10.15587/2313-8416.2017.95353

ИССЛЕДОВАНИЕ КЛАССИКО-РОМАНТИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ В РАННИХ ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЯХ А. ЛУБЧЕНКО

© М. П. Калашник, Ю. М. Новиков

В статье рассматриваются классико-романтические тенденции ранних фортепианных концертов композитора, пианиста, дирижера, лауреата международных конкурсов Антона Лубченко. Отмечаются жанровые предпочтения, стилистика, гармонические средства, мелодическая выразительность тематизма. Стилевые особенности концертов раскрываются в ориентации автора на тему-мелодию как основной носитель образного содержания, классические способы организации формы, тональное мышление в условиях двенадцатитонового звукоряда

Ключевые слова: *классико-романтический стиль, традиции, музыкальные формы, гармонические средства, мелодическая выразительность тематизма, пианизм*

1. Введение

При взгляде на композиторское творчество как развивающийся организм неизбежно возникает вопрос о его начале. История музыкальной культуры знает немало примеров ранних проявлений незаурядного дарования, путающих карты исследователей и затрудняющих установление условного предела, разделяющего детские опыты и первые серьезные попытки сочинительства. Например, можно ли считать двенадцать симфоний для струнного оркестра вполне «мендельсоновскими»? С одной стороны, они написаны совсем юным автором, почти ребенком, но с другой – с успехом исполняются с концертной эстрады и даже удостоены музыковедческого внимания в академическом издании в жанре учебного пособия. Не соизмеряя качественные показатели, роль в истории музыкальной культуры общепризнанного гения и нашего молодого современника, заметим все же, что Антон Лубченко относится к числу талантов, чья потребность в созидании пробудилась в раннем возрасте. На протяжении годов ученичества был начат авторский список сочинений под порядковыми номерами, что позволяет расположить их в хронологической последовательности и проанализировать с позиций формирования классико-романтических тенденций профессионально-творческого тезауруса музыканта.

2. Анализ литературных данных

Материалом исследования избраны Первый, Второй, и Третий Фортепианные концерты, которые очерчивают границы слухового, эмоционального и мирозерцательного опыта современного российского композитора, получившего первичное профессиональное образование в г. Харькове, Антона Луб-

ченко (1985 г. р.). Творчеству А. Лубченко и тенденциям развития жарово-стилевой палитры XX века посвящены работы Г. Григорьевой [1]; И. Ивановой [2–7]; жанровой поэтике концертов посвящена работа М. П. Калашник [8]; карнавальность и игра в фортепианных сочинениях, как способ преломления композиторского тезауруса рассматривается в статье М. П. Калашник [9]; творческому развитию композиторского образа посвящена работа М. П. Калашник [10].

Несмотря на молодой возраст, он востребован как дирижер, пианист и композитор в Украине, в России и за рубежом, в частности, в Германии, Финляндии, Франции, Китае и Канаде. А. Лубченко плодотворно работает в различных жанрах. Сильный резонанс музыки Антона у публики, неизменно возникающий во время ее звучания, интерес к ней со стороны серьезных музыкантов и непрофессионалов, далеких от изысков академического искусства, свидетельствуют о совпадении ее эстетических и эмоциональных обертонов с культурной аурой современности, позволяя видеть в ней достойный предмет научного изучения и оценки. К большому сожалению, в искусствоведческой литературе образ талантливого композитора, нашего современника Антона Лубченко, полностью не раскрыт и требует дальнейшего изучения. В ближайшее время авторы данной статьи планируют издание монографического исследования «Художественный мир ранних композиторских опытов Антона Лубченко».

3. Цель и задачи исследования

Цель исследования – выявить в ранних фортепианных сочинениях А. Лубченко возможности освоения знаний, полученных в процессе обучения и в ре-

зультате внеаудиторного, самостоятельного изучения музыки, не входящей на определенном фазисе образования в учебные программы.

Для достижения цели были поставлены следующие задачи:

- рассмотреть факторы формирования авторской индивидуальности, интонационно-драматургической модели, специфики концертного жанра с позиции классико-романтической традиции;
- выявить классико-романтические интонационные аллюзии в мелодике Фортепианных концертов;
- отметить фактор «интонационно-стилистического театра», карнавального действия, «языковых масок», отсылающих к произведениям С. Рахманинова, Д. Шостаковича, С. Прокофьева, В.-А. Моцарта, П. Чайковского.

4. Жанр фортепианного концерта как интонационный словарь классико-романтической эпохи

Стилевые особенности концертов раскрываются в ориентации автора на тему-мелодию как основной носитель образного содержания, классические способы организации (во всех произведениях используется сонатная форма), тональное мышление в условиях двенадцатитонового звукоряда. Композиции концертов варьируются: Первый и Третий фортепианные – в традициях трехчастных циклов. В концертах обозначается процесс ваяния творческой личности композитора, формирование авторской интонационно-драматургической модели. С точки зрения специфики концертного жанра примечательно отношение Антона Лубченко к существующей традиции: он как бы играет с ней, вступая то в соревнование-спор, то в соучастие, событие с ней. Данные две тенденции явственно прослеживаются в Первом фортепианном концерте. В одном из них демонстративно очевидные стилиевые аллюзии на музыку С. Рахманинова, В.-А. Моцарта, П. Чайковского образуют пёструю аппликацию, за которой скрывается собственная мысль автора. Напротив, драматический второй раскрывает побуждения композитора представить собственное видение мировых катаклизмов посредством готовой стилиевой формы – чужой, но адекватно отражающей свое. Здесь эталоном становится музыка Учителя, под знаком которой произошло активное вхождение Антона в искусство высоких тем и масштабных обобщений. В Фортепианном концерте стилиевые маски не вступают между собой в конфликтные сопряжения, вследствие чего драматургические антитезы отсутствуют в качестве антагонистических начал. Продолжение этой образной линии осуществляется во Втором фортепианном концерте, который хочется назвать «империей зла». Даже лирическая тема, призванная, казалось бы, привлечь внимание к красоте и любви, настолько причудлива, болезненно-изломанна, «невсамделишна», что кажется лишь одним из проявлений абсолютного хаоса, его эманацией. В третьем фортепианном в едином смысловом срезе сосуществуют все предшествующие модусы отражения. Представление собственного «я» через стиль-посредник (в данном случае в качестве такового выступает рахманиновский в лирическом

тематизме первой части и шостаковический в скерцозном), присуще первым двум концертам. Оно обладает одновременно и игровой интенцией, и драматической. Финальное же *Adagio*, свободное от интонационных аллюзий, словно подводит итог личностного опыта композитора на определенном витке его жизненной и творческой спирали.

Как же конкретизируются эти общие модусы концертности в каждом из названных произведений? «Чужое слово», на которое автор опирается в *Первом фортепианном концерте*, предстает не в условно-символической, отвлеченно-знаковой форме, а во всей полноте и полнокровности своего подлинного бытия, если угодно, в своем иконическом выражении. В этом, собственно, и состоит здесь фокус игры: автор словно пытается убедить слушателя в том, что перед ним – он сам, но при этом предъявляет визитные карточки С. Рахманинова, Д. Шостаковича, С. Прокофьева, В.-А. Моцарта, П. Чайковского... Складывается типично игровая ситуация, которую целесообразно обозначить метафорой «интонационно-стилистического театра», карнавального действия, которое разыгрывается «языковыми масками». Ведущим этого инструментального спектакля служит солирующее фортепиано, то выступающее от своего имени, то представляющее другие маски. Уже первые такты концерта обнаруживают эту роль солиста, который начинает проводить свою тему при полном молчании оркестра. Лишь постепенно в игру втягиваются остальные инструменты, словно заведенный пианистом механизм «музыкальной шкатулки». Однако в самой музыке ничего игрушечного или автоматического нет, она как бы нарастает на лирической эмоциональной волне, и таким образом в концерте изначально закладывается смысловая амбивалентность, при которой игровой прием используется как бы не по назначению, пробуждая к жизни стихию непосредственного, богатого оттенками, эмоционально открытого высказывания. Игровая двойственность концерта обуславливает его композиционно-драматургические особенности, повинующиеся логике фрагмента. Композитор обращается к классическим музыкальным формам – сонатной в крайних и вариационной в средней частях. Он понимает как правила игры, предложенные традицией, но ничуть не препятствующие инициации автором собственных идей. В их качестве выступает монтаж разновеликих фрагментов и возникающих вследствие этого разнородных контрастов: языковых и речевых, связанных с масками-аллюзиями и выходами солиста либо оркестра. Наиболее последовательно принцип фрагмента реализуется в вариациях второй части, трактуемых как своего рода театральный, оперно-балетный дивертисмент. Здесь уместно упомянуть об увлечении автора балетными партитурами П. Чайковского, воспоминаниями, «Спящей красавицы» и «Щелкунчика».

Первый выход, в теме дансатно-лирического склада, осуществляет флейта, мелодию которой подхватывает другая, затем двагобая, а под занавес подаёт голос по очереди кларнет и фагот. В первой вариации царит солирующее фортепиано, в интерпретации которого тема выглядит «странно-знакомой»: она постоянно отсвечивается жёсткими вертикалями,

как бы искривляясь в сказочном зеркале троллей, комментируется ироническими гримасами долгих форшлагов в крайних регистрах, расслаивается в каноническом изложении (канон в верхний тритон), приобретая зловеще-угрожающие черты, а затем и вовсе исчезает, сменяясь тихим хоралом. Во второй вариации тема вовлекается в токкатное движение, а в третьей приобретает оттенок маршевости, причем эти две вариации образуют единую образно-семантическую зону. Четвертая вариация представляет тему в инверсии и в сугубо лирическом амплуа, и, таким образом заложенная в ней изначально двойственность рассредоточивается на разные смысловые грани, превращая слитное амбивалентное качество в оппозицию контрастных начал. Четвертая вариация – это подлинный стоп-кадр, в котором царствует лирическая эстафета тембров: флейты, виолончели, фортепиано. В менуэте пятой вариации органично всплывает почти дословная цитата аналогичной танцевальной темы из Сороковой симфонии В.-А. Моцарта (ц. 43+5), демонстрируя игровой прием отождествления лица и маски. Вихревое фугато шестой вариации мыслится композитором как интонационно-тематическое, но в реальном звучании воспринимается как ряд звуковых потоков, почти поглощающих тему, несмотря на ее проведение фортепиано и флейтой пикколо. Картина шабаша сменяется кодой – «рассветом», где гобой трогательно и нежно проводит тему, последовательно перепоручая ее флейтам, кларнету, фаготу и возвращая все на круги своя – к началу части. Следует упомянуть, что в кульминационный момент фугатов партии меди проводится еще одна цитата-аллюзия. Она воспроизводит аналогичную драматургическую ситуацию разработки первой части Шестой симфонии П. Чайковского. Это тоже включает в себе эффект уподобления или «игры по правилам», «по подобию» (ц. 47). Если урусского классика проводится гамма тон-полутон, то в концерте А. Лубченко она подменяется целотоновой последовательностью, заставляя проводить еще одну аналогию: сэпизодами явления призрака Графини в «Пиковой даме».

Чем же завершается весь этот карнавал и что, собственно, он собой представляет в качестве авторского отношения к миру? На этот вопрос отвечает неожиданная, даже парадоксальная (и это тоже один из компонентов игры) концовка концерта. За радостно-шумливым, праздничным завершением финала с многократным повторением исходного мотива главной партии первой части в мажоре следует долгая пауза, после которой квартет струнных инструментов излагает интонационно концентрированную, лишённую песенности исходного материала концерта тему в хорально-полифонической фактуре. А в кадансе на фоне долгой педали струнных фортепиано тихо напевает в высоком регистре тему побочной партии финала. Резкое смещение ракурса показа с оркестрового *tutti* на ансамблевую звучность производит почти зрительное впечатление внезапного переключения с общего плана на крупный. Благодаря этому каждый интонационный ход медитативной мелодии выступает рельефно, словно под увеличительным стеклом, заставляя вслушаться в отдельную интона-

цию и в последовательность мелодических сопряжений. Забывается о шумихе карнавала и праздничной мишуре, возникает чувство сопричастности авторскому высказыванию. Лирический комментарий «в последней строке» помещает всю интригу в условно-сослагательное наклонение, ставит под вопрос реальность представленных событий. Такой прием можно уподобить выходу на авансцену Ведущего театрального представления или «очужденного» от своей роли персонажа-актера, своим комментарием к показанным перипетиям проводящим грань между жизнью сцены и «жизнью, как она есть».

Как видим, в Первом фортепианном концерте само авторское начало становится предметом игры, то выступая под различными стилевыми масками, то раскрываясь во всей глубине и серьезности лирического высказывания. Во **Втором фортепианном концерте** оно поворачивается своей остро акцентированной оценочной стороной, обращенной вовне, на показ мироустройства. Теперь спектакль разыгрывается не между персонажами-масками, которые, в конечном счете, оказываются множественными проявлениями личности композитора, а вокруг двух измерений вселенской игры – хаоса и красоты. Хаос предстает не как беспорядочное нагромождение неоформленных звучаний, спонтанно возникающих всплесков энергии, а, напротив, строго организованной, сплоченной единым алгоритмом движения механической стихией, страшной в своей бесчеловечной слепоте, автоматизме, агрессии против всего живого. Именно упорядоченность хаоса создает впечатление его рукотворности, вследствие чего он кажется порождением не космоса, не природы, а человека, и тем больший ужас он внушает. Интонационное осмысление хаоса связано во Втором фортепианном концерте с различными видами остинатности: танцевальной и токкатной. Вместе с тем возникает и его персонификация посредством образа-символа часов, шире – различных ликов времени, с помощью приема его квантования и создания звуковых подобию. Впервые этот образ возникает в заключительных тактах первой части Альтового концерта, а затем получает активную разработку во Втором фортепианном, выявляя разнообразные, вплоть до взаимоисключающих, качества. Тем самым «тварный» образ хаоса возвышается до уровня субстанциональных, мировых начал, оказывается их земным отражением, а потому не подлежит преодолению: он вечен и бесконечен, как сама Вселенная. Всесилие и неуничтожимость хаоса во Втором фортепианном напоминает «цветок зла» – столь же прекрасный, сколь и ядовитый. Причудливый излом лирической мелодии, порученной сперва солирующей скрипке, затем фортепиано (ц. 13), напоминает о чувственно-томных, но холодных образах Шемаханской царицы или свирели Пана в прелюде К. Дебюсси. Его изысканный капризный рисунок завлекает, завораживает, рождая почти зримое впечатление «танца обольщения» вроде сцены Саломеи в опере Р. Штрауса. Маска женственной грации срывается с описываемой темы в тот момент, когда ее проведение поручается двум трубам, провозглашающим ее на фоне ударов барабана и остинато *tutti* (ц. 15). В заключительных тактах коды она

вписана в драматургический контекст механического движения восьмых партии фортепиано и реплик кларнета, символизирующих хаотическое начало, как его собственная принадлежность (ц. 29). Упорядоченный хаос и обманно привлекательная красота – вот тот двойной оксюморон, который диктует правила игры во Втором фортепианном концерте. Показательно, что основным методом музыкального развития здесь становится оборотничество, образно-смысловая трансформация тематизма. Он заявляет о себе уже во вступлении, где продолжительное обыгрывание пианистом альбертиевых басов трезвучия *g-moll*, как будто готовящее лирическую кантилену в качестве носителя образного начала, обманывает ожидания, притом дважды. Сначала трезвучие неожиданно искривляется на два горизонта. Затем на него накладывается аналогичный фактурный прием, обрисовывающий минорное трезвучие на малую секунду выше и в собственном алгоритме движения. В продолжение этого процесса струнные протягивают последовательно аккорды *fis-moll* и *f-moll*, а в ц. 4 злобные ухмылки кларнета, сопровождающиеся завываниями трубы. Постукивания ксилофона и уколы струнных, окончательно убеждают в тщетности ожидания, порожденного звуками традиционного ригурнеля фортепиано, выдержанного в духе классико-романтических лирических музыкальных жанров. Постепенно приводимый в движение хоровод монстров готовит быстрый марш главной партии (ц. 8), где словно взбесившееся время – остигатная лихорадка восьмых – как бы выносит на поверхность всю мерзость, ранее таившуюся в его глубинах. В начале разработки веселый перезвон трезвучия *Ges-dur* у фортепиано представляет еще один лик альбертиевых басов, мажорная невинность которых быстро обнаруживает свою обманчивость: оркестровое *tutti* разыгрывает своего рода черную мессу, рисует картины «поганого пляса», в котором принимают участие все действующие лица, последовательно показанные в предшествующих разделах концерта. Краткое напоминание темы побочной партии (зеркальная реприза) солирующей флейтой (ц. 24) на мгновение возвращает образ изнеженной красоты в ее первоначальном облике, но разгулявшееся ритуальное бесовство тут же возобновляется с еще большей мощью, знаменуя наступление репризы главной партии (ц. 25). Благодаря октавному усилению третьего звука каждой группы восьмых возникает его акцентуация, в результате чего альбертиевы басы приобретают новое ритмическое качество, внося в несомую ими семантику очевидный оттенок агрессивной наступательности. Постепенно иссякая, хаотические силы свертываются к своему исходному состоянию: мерному движению восьмых у фортепиано, дополненному здесь дребезжанием «расколотого» арпеджио трезвучия (сопряжение чистой квинты «*ges-des*» и большой терции «*des-f*»), на фоне которого проплывают тени персонажей-масок. Своеобразие Второго фортепианного концерта определяется не только абсолютным господством негативной образности и превращением «веселой относительности» в «относительность страшную», но и утратой солирующим фортепиано привычной для него роли носителя личностного

начала. Его акустическая трактовка, далекая от певучести, фонического обаяния. Она всецело подчиняется доминирующей семантической гамме и даже штрих *legato* используется «не по назначению» – не для плавного ведения мелодической линии, а для фактурного приема, получившего в истории музыкального искусства значение аккомпанемента. Проставленная автором педаль охватывает столь масштабные музыкальные пространства, что в конечном счете возникает вязкое, гулкое звучание, выступающее самостоятельным носителем монообраза концерта. Прием обманутого ожидания срывает и на другом уровне: начало произведения сулит персонафикацию солирующего инструмента, его выделенность из оркестровой массы; на самом же деле, подобно безумному капельмейстеру, оно лишь дает «такт» инструментальной капелле масок, принимая на себя обязанности режиссера-постановщика и руководителя всего спектакля. Из сказанного следует вывод, что Второй концерт стал новым воплощением идеи карнавальности, раскрытой в Первом, но данной в виде негатива, антикарнавального ужаса. Однако щедро вылив черную краску на музыкальный холст своего произведения, подвергнув перелицовке все жизненные ценности, композитор нарушает главный запрет любого игрового действия: абсолютизировать что-либо, в данном случае – анти-бытие, нежизнь, и тем самым словно бы вступает в игру с самой игрой.

Лирическая, песенная, «рахманиновская» интонация, открывающая первую часть **Третьего фортепианного концерта**, одновременно служит «ответом» и драматургической аркой Первому фортепианному, также начинавшемуся «вокальным» соло, фортепиано. Объявленный таким приемом художественный прообраз концерта определяет трактовку жанра, в которой акцентируется виртуозное начало. Как и в Первом концерте, в Третьем фортепиано явно стремиться к самоопределению, монологу вне участия каких бы то ни было партнеров. Его блестящий пассаж раздвигает занавес в скерцозной второй части, а в финальном *Adagio* оно принимает на себя роль декоратора и участника ритуального действия, имитируя тяжелую фонику колокола и выводя бесконечную формулу плача. Как видим, амплуа солиста в каждой части цикла радикально меняется, подхватывая прием последовательных превращений. В первой части господствует лирическое, лирико-драматическое наклонение образности партии солиста, во второй – эстрадно-скерцозное, в третьей – траурно-медитативное. С точки зрения образно-поэтических идей финал Третьего концерта знаменателен долго выдерживаемым камерным звучанием. На колокольно-плачевом фоне, создаваемом фортепиано, разворачивается фугато солистов-спутников: альты, флейты, фагота. Когда же плач становится всеобщим (ц. 40), а затем внезапно иссякает, фортепиано вновь берет на себя инициативу солирования и играет драматическую каденцию-монолог, в которой плачевая интонация, данная в обращении и помещенная в басовые октавы, превращается в набат, и «голос» солиста приобретает ораторскую мощь. Последнее же «слово» финала остается за солирующим альтом, ведущим

тему фугато, а фортепиано, чередуясь с флейтой и флейтой пикколо, разбрасывает в верхнем регистре капельки-осколки первоначального оборота концерта.

5. Результаты исследований

В результате исследования поставленных задач можно отметить:

- 1) Первый и Третий фортепианные обнаруживают связь с традициями С. Рахманинова;
- 2) в области лирики с традициями С. Прокофьева;
- 3) в сфере скерцозности с традициями Д. Шостаковича;
- 4) в вариационной форме второй части Первого фортепианного концерта – отмечается явный посыл на Третий концерт С. Прокофьева;
- 5) во Втором фортепианном концерте органично, «бесшовно» скрещиваются фантастическая образность австро-немецких романтиков, загадочная

сказочность Н. Римского-Корсакова, фантазмагоричность и гротеск музыки XX столетия.

6. Выводы

Приведенные в статье факты позволяют резюмировать, что на протяжении всей композиторской деятельности происходит постоянное напластование знаний, срез которых дает ясное представление о чужих и своих источниках информации, стимулирующих авторскую мысль. Каждый новый шаг одновременно и продвигает к вершинам совершенства, и обращается в прошлое, служащее точкой опоры для последующих. Любые новооткрытия лишь на первый взгляд кажутся неожиданными. В действительности они постепенно прорастают по мерестановления и оседания в памяти персонального опыта. Каждый вновь возникающий творческий замысел обретает себя на основе уже существующих в арсенале композитора «готовых форм», что не исключает его принципиальной новизны.

Литература

1. Григорьева, Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века [Текст] / Г. Григорьева. – М.: Советский композитор, 1989. – 206 с.
2. Иванова, И. Л. Жанр драматической симфонии Г. Берлиоза и опыт его современного претворения: симфония «Salve Regina» А. Лубченко [Текст]: зб. наук. пр. / И. Иванова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Г. Берліоз та світова культура. – 2003. – № 12. – С. 128–145.
3. Иванова, И. Л. Житие лирики во втором концерте для альты с оркестром Антона Лубченко [Текст]: зб. ст. / И. Л. Иванова // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтво. – 2004. – № 15. – С. 212–220.
4. Иванова, И. Л. Инструментальный концерт 80-х років: деякі тенденції розвитку жанру (на прикладі творів композиторів харківської школи) [Текст]: зб. наук. пр. / И. Л. Иванова, А. А. Мизитова // Музична Харківщина. – Х., 1992. – С. 50–61.
5. Иванова, И. Л. К проблеме единства стиля Ф. Мендельсона [Текст]: сб. науч. тр. / И. Л. Иванова, А. А. Мизитова // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма. – Х.: Харьковские ассамблеи. Институт музыкознания, 1995. – С. 3–9.
6. Иванова, И. Л. Поэтика игры в струнных квартетах Д. Шостаковича [Текст]: зб. наук. пр. / И. Л. Иванова, А. А. Мизитова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – 2008. – № 22. – С. 216–217.
7. Иванова, И. Л. О ритмических особенностях темо- и формообразования в первых частях камерно-инструментальных циклов Шуберта [Текст]: сб. ст. / И. Л. Иванова // Ритм и форма. – СПб.: Союз художников, 2002. – С. 110–130.
8. Калашник, М. П. Жанровая поэтика концерту та її відбиття в інструментальних концертах Антона Лубченка [Текст]: зб. наук. пр. / М. П. Калашник // Українське музикознавство. – 2004. – № 33. – С. 233–243.
9. Калашник, М. П. Карнавальность и игра как способы преломления профессионального тезауруса в музыкальном тексте: к проблеме обучения и воспитания учащегося – композитора [Текст]: зб. наук. пр. / М. П. Калашник // Педагогіка і психологія формування творчої особистості. – 2009. – № 54. – С. 157–163.
10. Калашник, М. П. Между «хаосом» и «красотой»: страницы творчества Антона Лубченко [Текст]: зб. наук. пр. / М. П. Калашник // Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури. – Х., 2004. – С. 65–75.

Дата надходження рукопису 23.01.2017

Калашник Марія Павлівна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри, Заслужений діяч мистецтв України, кафедра музично-інструментальної підготовки, Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди, вул. Алчевських, 29, м. Харків, Україна, 61002
E-mail: ASD_X@mail.ru

Новіков Юрій Михайлович, професор, ректор, Заслужений діяч мистецтв України, Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки, вул. Ливарна, 10, м. Дніпро, Україна, 49044
E-mail: ASD_X@mail.ru