

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

**Кафедра оркестрових струнних інструментів
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**ХАРКІВСЬКА АЛЬТОВА ШКОЛА
У КОНТЕКСТІ СВІТОВИХ МИСТЕЦЬКИХ
ПРОЦЕСІВ XX-XXI ст.**

**Магістерська робота
Сафіної Надії Алмазівни
Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства, доцент
Ніколаєвська Юлія Вікторівна**

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів та текстів інших
авторів мають посилання на відповідне джерело.



Сафіна Н.А.

Харків - 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ АЛЬТОВОГО ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА.....	9
1.1. Поняття «виконавська школа» у контексті світового альтового мистецтва XIX-XX ст.	9
1.2. Поширення альтового виконавства та формування альтової школи в Україні.....	14
1.3. Вплив видатних митців на розвиток української альтової школи.....	16
Висновки до Розділу 1.....	20
РОЗДІЛ 2. ХАРКІВСЬКА АЛЬТОВА ШКОЛА (ПОРТРЕТИ).....	22
2.1. Зародження альтової виконавської школи у Харкові	22
2.2. Творчий портрет Ф.Хоміцера (на матеріалі спогадів І. Сіротіна)	23
2.3. Сурен Кочарян очами його студентів	24
2.4. Репертуар та основні творчі настанови у класі С. Кочаряна	26
2.5. Відносини С.Кочаряна зі студентами та вплив атмосфери в класі на учбовий процес.....	33
2.6. Втілення педагогічних настанов у Камерному оркестрі та Квартетному класі С.Кочаряна.....	36
Висновки до Розділу 2.....	40

РОЗДІЛ 3 ВПЛИВ ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ НА РОЗВИТОК ХАРКІВСЬКОЇ АЛЬТОВОЇ ШКОЛИ.....42

3.1. Зв'язок творчості Дмитра Клебанова з альтовим виконавством.....43

3.2. Валентин Бібік – С. Кочарян: досвід співдружжя..... 46

3.3.Сергій Колобков: творчий портрет (на основі спогадів
В. Ковальчука).....49

3.4. Валентин Борисов: альтова та квартетна творчість.....53

3.5. Володимир Птушкін. Соната пам'яті Д. Клебанова.....55

3.6. Сергій Турнеєв – наслідувач наслідувач та презентант традицій харківської
композиторської школи56

3.7. Харківська альтова виконавська школа: нові горизонти.....57

Висновки до розділу 3.....59

ВИСНОВКИ.....61

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....64

ДОДАТОК А.....71

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Альт, як сольний інструмент, почав свій розвиток значно пізніше, ніж скрипка. Перші школи для альту датуються кінцем XVIII ст. Але активне розповсюдження альтові школи почали лише у XIX ст., тому це посприяло подальшому розвитку альту, як повноцінного сольного, ансамблевого та оркестрового інструмента посеред більш поширених скрипки та віолончелі. З того часу популярність альту почала зростати у геометричній прогресії, композитори все більше уваги приділяють альту як рівноправному сольному інструменту. У зв'язку з цим значно збільшується кількість сольних творів для альту, а у ансамблевих творах, де присутній альт, його партія стає не просто акомпанементом чи підтриманням гармонії, а більш насиченою складними технічними малюнками, збагачена соло, які б змогли виділити специфічний, але разом з тим такий приємний тембр альту.

Через швидке поширення альту серед інших струнно - смичкових інструментів, виникає гостра потреба у надійній технічній базі виконавців. З виникненням перших музичних закладів на території колишнього СРСР, таких як музичне училище та консерваторія, утворюються класи скрипки, а потім і альту. Класи альту викладали справжні майстри своєї справи, це прослідковується у їх потужному впливі на розвиток сучасної альтової виконавської школи на території України, та зокрема у Харкові.

Наразі в Україні існують 5 консерваторій та 26 музичних училищ, де викладають гру на альті. Кожен педагог має свій неповторний стиль викладання, особливі прийоми та техніки гри, а їхні студенти, у свою чергу, поглинають усі знання та своєю грою передають виняткові виконавські та викладацькі стилі своїх педагогів у маси. Дане наукове дослідження присвячено пошуку джерел, що вплинули на сучасних композиторів, педагогів і виконавців які присвятили своє професійне життя альту.

Яскравий приклад розвитку альтового виконавства в Україні – Харківська альтова школа. Вона розвивається вже достатньо тривалий час, цьому посприяли видатні музиканти Харкова. Їхній досвід продовжує збагачуватись і накопичуватись протягом років і до сьогодні з одного музичного покоління у інше. Викладачі альта Харківської консерваторії випустили не одне покоління видатних музикантів, усі вони працюють та діляться безцінним досвідом своїх педагогів як в Україні, так і закордоном.

Тому так важливо зібрати і систематизувати в одному дослідженні усі знання і накопичений досвід у цій області для подальшого розвитку альтової школи не тільки на території Харкова та України, але й усього світу.

Об’єкт дослідження є харківська альтова виконавська школа, **предметом** – історія виникнення і розвитку харківської альтової школи.

Мета дослідження – сформулювати творчі настанови представників харківської альтової школи.

Завдання дослідження:

- проаналізувати зв’язок світового альтового мистецтва з українським;
- виявити основні типові риси української альтової виконавської школи, зокрема – харківської альтової виконавської школи;
- охарактеризувати стиль викладання та гри педагогів класу альта різних часів у Харківській консерваторії;
- довести значущість харківської альтової школи у масштабах України і світу.

Матеріалом дослідження є виконавські редакції альтових творів, аудіо та відеозаписи видатних альтистів Харківщини, накопичений досвід, статті, спогади викладачів та студентів консерваторії.

Теоретичну базу дослідження складають наступні наукові роботи за напрямками:

- *присвячені історії виконавського мистецтва, зокрема, – альтового:*
Г. Безруков [6], В. Горбунов [17], [18], Л. Гінсбург [16], Ж. Дедусенко [19],
Г. Косенко [27], О. Криса [29], Е. Купріяненко [30], С. Маршанський [36],
Є. Назайкінський [40-43] С. Понятовський [48-52], А. Понькіна [47];
Л. Раабен [56], О. Стоклицька [61];
- *історії музичного мистецтва Харкова:* О. Щелкановцева [60];
- *дослідження та публікації, що містять інформацію про постать С.Кочаряна:* К. Кисельова [26], М. Удовиченко [63];
- *дослідження про жанр та стиль в музичному мистецтві:*
М. Арановський [4], Б. Асаф'єв [5], Т. Кюрегян [32], М. Лобанова [34],
А. Лосєв [35], М. Михайлов [37], Є. Назайкінський [40-43],
Н. Очеретовська [46], А. Соколов [57], О. Соколов [58], А. Сохор [60],
В. Холопова [65-66], О. Царьова [67];
- *музична педагогіка та струнно-смічкова майстерність:*
І. Андрієвський [1], Є. Браудо [11], С. Кучеренко [31], Т. Лєвая [33],
А. Міхель [34], Ж. Можен [35], Е.Вітачек [11], В. Григор'єв [12],
М. Нюрнберг [44], Л. Раабен [54-56], К. Стоклицька [61], К. Флеш [64],
Р. Солтис [59].

Інформація про представників Харківської альтової школі міститься в довідникових виданнях ХНУМ імені І.П. Котляревського [14].

Допомогу в дослідженні склали інтернет-ресурси, присвячені творчості та виконавству українських виконавців, педагогів та композиторів ХНУМ імені І. П. Котляревського, ЛНМАУ ім. М.В. Лисенка, НМАУ ім. І.П. Чайковського, а також Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової. Також значною частиною матеріалів дослідження стали інтерв'ю авторки роботи з педагогами та студентами ХНУМ імені І.П. Котляревського, також аудіо-записи з архівів Фонду Українського Радіо та Харківського обласного радіо.

Методологія дослідження ґрунтується на наступних методах:

- *історичний* — пов'язаний з еволюцією альтового мистецтва;
- *стильовий* — пов'язаний з відображенням формування альтової школи в Харкові у XX ст.;
- *системний* — пов'язаний з узагальненням місця української школи в контексті сформованих у європейському альтовому мистецтві традицій;
- *дедуктивний* — пов'язаний з визначенням направленості дослідження від загального до особливого та конкретного;
- *біографічний* — характеризує життя та діяльність обдарованої особистості.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у спробі визначення настанов альтової школи у поєднанні виконавського та композиторського аспектів. В роботі *вперше*:

- представлено системний опис альтової школи Харкова;
- залучено до наукового обігу архівні аудіо записи видатних представників харківської альтової школи (солістів, ансамблів, камерного оркестру¹).

Практична значущість отриманих результатів дослідження полягає у тому, що даний матеріал може бути у подальшому використаний у виконавській та педагогічній діяльності, у курсах «музична інтерпретація», «історія альтового мистецтва» та ін.

Апробація результатів роботи. Окремі наукові положення та результати роботи були викладені у доповідях на конференціях: в межах Міжнародного науково-мистецького проєкту «Практична музикологія» «Музична комунікація: від теорії до практики сьогодення» (Харків, січень 2021); «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, травень 2021).

¹ Надано Ю.В.Ніколаєвською.

Структура і об'єм дослідження. Дослідження складається зі Вступу, трьох Розділів із внутрішнім розподілом на підрозділи, Висновків, Списків використаних джерел та Додатку.

Загальний обсяг дослідження становить 71 сторінок, з них основного тексту – 59 сторінок. Список використаних джерел налічує 70 позицій.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ АЛЬТОВОГО ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

1.1. Поняття «виконавська школа» у контексті світового альтового мистецтва XIX-XX ст.

Альтове виконавське мистецтво пройшло чимало етапів розвитку та складний шлях до справжнього визнання. Довелося докласти немало зусиль, щоб альт опинився на одному рівні з його побратимами – скрипкою та віолончеллю. Хоча альтовому мистецтву не присвячувалося стільки ж дослідницької літератури, скільки іншим смичковим інструментам, але увесь шлях альту від акомпануючого інструмента до повноцінного сольного, ансамблевого та оркестрового музичного інструмента детально викладений у наукових дослідженнях С. Понятовського [48-52], Е. Браудо [12], В. Горбунова [17; 18], які описують історію еволюціонування альту від його прашура віоли. Але не дивлячись на те, що від віол пішли усі сучасні струнно-смичкові інструменти – скрипка, віолончель та альт, останній з них доволі довгий час був непопулярним інструментом. Сольне альтове виконавство почало свій справжній розквіт тільки у XX столітті, але до цього часу альту довелося подолати доволі тяжкий та тернистий шлях до визнання. Починаючи від змін та експериментів над конструкцією альту, і закінчуючи відношенням композиторів різних часів до альту у своїх творах. За думкою дослідників історії альтового мистецтва, альт був першим зі смичкових інструментів, який увійшов до складу оркестру. Але протягом довгого періоду альт лишався тільки оркестровим та ансамблевим інструментом на доволі скромних ролях, для альту майже ніколи не виписували сольних партій. Він був інструментом, який був необхідним у оркестрах та ансамблях, але в той же час його роль дуже недооцінювали.

Що стосується появи перших шкіл для альтів, то вони почали з'являтися наприкінці XIX-початку XX ст. з появою перших сольних виконавців. Термін «виконавська школа» детально розглянутий у багатьох наукових дослідженнях. І. Андрієвський [1], Ж. Дедусенко [19], С. Кучеренко [31], А. Понькіна [47] присвятили свої дослідження різним виконавським школам – фортепіанній, скрипковій, та саксофоновій. Виходячи з цих досліджень, можна визначити значення терміну «виконавська школа». Визначення цього терміну доволі складне та неоднозначне, воно охоплює великий спектр питань та проблем як методико-педагогічних, так і виконавських. Основним критерієм поняття «виконавська школа» за є історичний генезис виконавської майстерності у межах будь-якого географічного простору, де сформований центр професійної освіти, та створилася спадкоємність «вчитель-учень». Як наслідок – з'явилася методична та художня література, що відображує принципи та тенденції мистецтва гри на альті – Понятовський [48-52], Безруков [6; 7], Горбунов [18].

Починаючи з другої половини XIX-XX ст. у музичному світі багатьох країн, можна відзначити зріст виконавської майстерності на альті, у зв'язку з цим – бурхливий розвиток національних виконавських шкіл. В рамках цих виконавських шкіл виховалося багато талановитих виконавців на альті, яким стала властива характерна особиста манера гри, специфічна виконавська семантика, індивідуальна темброво-звукова модель.

Історичний розвиток виконавської альтової школи був тісно пов'язаний з композиторським мистецтвом. Художня та технічна складність творів залежала від виконавських можливостей альтистів, тобто була пов'язана з особливостями виконавської школи того періоду, у якому був написаний твір. В кожен з періодів історичного розвитку альтової виконавської школи можна відмітити видатних виконавців та композиторів, які вплинули на розвиток альтової школи. З появою таких митців, як Л. Бетховен, А. Ролла, Р. Вагнер, І. Брамс, Г. Малер, Р. Штраус та ін., альтові партії симфонічних творах були висунуті на новий рівень, також

вони активно використовували альт у камерних ансамблях, та навіть дуетах з фортепіано, де альт поставав у ролі сольного інструмента. Також на хід історії вплинули К. Юран, Г. Ріттер та О. Недбал – одні з перших альтистів, які почали розвивати сольне альтове виконавство. І вже у кінці XIX – на початку XX ст. альтове виконавство стало стрімко розвиватися, з появою всесвітньо відомих корифеїв альтового мистецтва. Звернемося до видатних альтистів XX століття. С. Понятовський [52] у посібнику «Історія альтового мистецтва» описує британського альтиста Лайонела Тертіса, як одного з перших провідних альтистів-солістів. Йому вдалося не тільки розширити рамки альтового виконавства, але й досягти визнання у всьому світі. Він зумів змусити таких провідних солістів того часу, як Е. Ізаї, Ф. Крейслер, Ж. Тібо, П. Казальс, Арт. Рубінштейн та ін., перейнятися повагою до альту. Л. Тертіс грає ключову роль у становленні та затвердженні альту, як сольного інструменту, багато з сучасних композиторів того часу писали свої твори спеціально для цього видатного альтиста. Так, наприклад, британським композитором Й. Боуеном був написаний концерт для альту з оркестром, і був виконаний вперше Л. Тертісом у 1908 році у Лондоні. Також у число композиторів – прихильників британського альтиста увійшли такі творці, як Дж. Маківен, А. Бакс, А. Блісс. Також Л. Тертіс і сам зробив чималий вклад у репертуар альтистів, його численні перекладання скрипкових та віолончельних творів значно збагатили альтовий репертуар. Загалом роль Л. Тертіса складно переоцінити у масштабі сучасного альтового виконавства, його вплив на альтові школи світу відчувається і зараз, бо вже протягом близько 40 років існує конкурс альтистів імені Лайонела Тертіса, і молоді музиканти з усього світу, а зокрема, - з України, приїжджають показати свою майстерність та навчитися чомусь новому.

Ще один видатний британський альтист, про якого написано чимало літератури, на початку музичного шляху був блискучим скрипалем, але в подальшому обрав саме альт своїм інструментом – Уільям Примроуз. Як пише

С. Понятовський [52], він, як і Л. Тертіс, висунув альтове виконавство на рівень зі скрипковим та віолончельним, грав в ансамблях зі справжніми майстрами Я. Хейфецем, Г. П'ятигорським, А. Шнабелем, Ж. Сігеті, П. Фурньє, був концертмейстером групи альтів в оркестрі NBC під керівництвом Артуро Тосканіні. Але У. Прімоуз прославився ще й своєю любов'ю до викладання. Він створював альтові класи та семінари майстерності у США, Японії, Австралії та у інших країнах, до нього приїжджали навчатися альтисти з усього світу. Прімоуз створив декілька методичних книг для виконавців і взагалі був дуже прискіпливим до викладання та до підбору своїх студентів, віддавав перевагу альтистам з великими руками, бо вважав, що їм значно простіше досягти високого рівня гри на альті. Багато уваги у викладанні він приділяв постановці обох рук, наголошував на тому, щоб руки і пальці були максимально розслаблені, також Прімоуз вважав, що усі гамми, вправи та етюди необхідно грати з вібрацією. Що стосується правої руки, на думку Прімоуза потрібно намагатися знайти таке положення пальців, при якому буде виходити природній звук. Як і Л. Тертіс, У. Прімоуз заснував конкурс альтистів. У 1979 році у США відбувся перший Міжнародний конкурс альтистів імені Уільяма Прімоуза, присвячений його 75-літтю. Конкурс триває досі і вважається одним з еталонних конкурсів альтистів в усьому світі, він підтримує високу планку посеред виконавців у різних країнах.

Що стосується композиторської діяльності, то у XX ст. для альту почали активно писати. Разом з розвитком сольного виконавства та появою майстерних альтистів, виникла потреба у свіжих творах. Людина, яка змогла поєднати у собі як композиторську діяльність, так і виконавську – Пауль Хіндеміт. Його життя та творчій шлях детально описані у книзі Т. Лівої [33]. Вона описує П. Хіндеміта як різносторонню особистість. Він вмів грати на багатьох інструментах, для яких писав свої твори, але основним його інструментом став саме альт. П. Хіндеміт створив біля 20 творів для альту або за участю альту, більшість з цих творів

композитор виконував сам та за такими майстрами того часу, як Л. Амар, В. Каспар, М. Франк, А. Шнабель, П. Казальс, П. Губерман, С. Гольдберг, І. Вольфсталь та ін. Сучасники оцінювали виконавські здібності Хіндеміта по-різному. У ансамблях його гра завжди була дуже яскравою, насиченою, та зовсім не поступалася іншим інструментам. У 1930 році Хіндеміт був визнаний як один з кращих альтистів-віртуозів сучасності. Його колеги Л. Тертіс та У. Прімоуз поважали Хіндеміта як віртуозного альтиста, але при цьому знаходили гру Хіндеміта монотонною та беземоційною. Наразі існують деякі записи, на яких можна оцінити виконавський стиль П. Хіндеміта та скласти про нього власну думку. Після прослуховування, можна описати його виконання, як сувору та рішучу чоловічу гру, з повною відсутністю лірико-сентиментальних елементів, без найменшого привнесення зайвих для стилю майстра емоційних деталей. Це обумовлено тим, що усі твори композитора насичені ремарками, нюанси максимально деталізовані, у чому можна побачити чудове знання композитором специфіки, характеру, та яскравих сторін альту. Зараз твори П. Хіндеміта входять у обов'язковий репертуар більшості престижних альтових конкурсів усього світу, кожний поважаючий себе альтист хоча б раз у своїй творчій кар'єрі зустрічався з творами цього самобутнього автора. Його вклад у сучасне альтове виконавство неоціненний.

Але все ж таки, українська альтова школа, у своїй більшості, бере свої витоки з радянської альтової школи. Одним з її найвизначніших представників є Вадим Борисовський. Про нього є безліч літератури, яка описує як виконавський стиль майстра, так і педагогічний підхід до студентів. О. Стоклицька [61] у дослідженні «Борисовський – педагог» детально описує майстра та його життєвий та творчий шлях. Борисовський у свої студентські роки був єдиним на той час студентом альтистом у Московській консерваторії. Там він навчався у М. Пресса, потім у професора Р. Поллака, і закінчує консерваторію Борисовський вже у класі В. Бакалейнікова. Як зазначає О. Стоклицька [61], ще у

консерваторські часи Борисовський відрізнявся м'яким, але насиченим звуком, різнобарвним тембром, різноманітним звучанням регістрів його альту. Молодий альтист багато концертував спочатку на батьківщині, пізніше став виїжджати закордон. Там він познайомився з Паулем Хіндемітом, який відмітив талант радянського альтиста. Саме його сонати для альту соло Борисовський привіз на батьківщину та став першим виконавцем цих шедеврів альтового репертуару у СРСР.

Також О. Стоклицька [61] зазначає, що значну частину діяльності Борисовського займала педагогіка. Він створив альтовий клас у Московській консерваторії та випустив з нього близько 200 альтистів, які продовжили справу свого вчителя. Таким чином Борисовський поклав початок не тільки Московської альтової школи, але й альтовим виконавським школам в усіх консерваторіях пострадянського простору. У викладанні Борисовський звертав увагу в першу чергу на якість звуку. Кожен з його студентів відрізнявся своїм неповторним характером, та Борисовський міг знайти підхід до кожного з них, втіливши неповторність кожного з них у манеру гри. Серед численної кількості студентів Борисовського, найвідомішими є Р. Баршай, І. Богуславський, Ф. Дружинін, М. Толпиго та ін. Окрім педагогічної спадщини, Борисовський лишив після себе численні перекладання та транскрипції творів для альту.

1.2. Поширення альтового виконавства та формування альтової школи в Україні

У той час, як у консерваторіях Москви та Санкт-Петербурга вже були класи альту, хоча і не такі розвинені, то у консерваторіях України, а саме у Львові, Києві, Одесі, Донецьку та Харкові педагоги альту були відсутні ще достатньо довгий час. Молоді альтисти в Україні виховувалися у скрипалів педагогів практично до середини ХХ ст.

Як зазначають львівські музикознавці на електронному ресурсі, що присвячений Львівській консерваторії [24], щодо альтової школи Львова, клас альту там з'явився лише у 1950 році. Відомо, що одними з перших викладачів скрипалів, які запрошували навчатися до свого класу альтистів, були Олександр Бережницький та Отто Тайш. Загалом у Львові викладали представники польської, російської, та австрійської скрипкової та альтової шкіл.

Ще одна консерваторія України – Київська, яка була заснована у 1913р, а вже у 1934 р. там відкрили оркестровий факультет і кафедру струнно-смичкових інструментів, але, як і в Львівській консерваторії, упродовж тривалого часу спеціальний клас альту був відсутній. Історія кафедри струнно-смичкових інструментів детально описана на сайті Київської консерваторії. Київські музикознавці [24] зазначають, що в класах С. Каспіна, І. Вакса, О. Старосельського, Н. Будовського, В. Гольфельда навчались як скрипалі, так і альтисти. У Києві у своїй більшості присутні представники Московської та Львівської альтових шкіл.

Ще одне знакове музичне місто в історії України – Одеса. Як зазначають одеський професор С. Мацюян та викладач Л. Могилевська на електронному ресурсі, присвяченому Одеській музичній академії [22], ще до відкриття Одеської консерваторії (нині Одеська національна музична академія) в Одесі існували скрипкові класи, до яких були запрошені на роботу випускники Петербурзької консерваторії, а конкретно – студенти Л. Ауера. З відкриттям консерваторії, одеська скрипкова школа неймовірно розвинена та відома в усьому світі завдяки П. Столярському, з яким пов'язана одна з найяскравіших сторінок історії Одеської консерваторії. Завдяки його беззаперечному педагогічному дарові він подарував світу таких талановитих скрипалів, які стали гордістю не тільки одеської скрипкової школи, але й усього світу – Д. Ойстрах, С. Фурер, М. Затуловський, Я. Каплун та інші. І разом з таким феєричним успіхом скрипкової школи, у протигагу їй альтова школа була довгий час відсутня як

у Львові та Києві, так і в Одесі. Але не дивлячись на те, що спеціальний клас альту був доволі довго відсутній, студенти, які грали на скрипці, повинні були грати на альті також, і ця політика невдовзі принесла свої плоди. Один з таких студентів скрипалів, проходячи обов'язковий курс альту, вирішив присвятити своє життя саме йому, віддавши перевагу над скрипкою. Це був Михайло Грінберг, випускник Й. Пермана. Він був асистентом професора П. Столярського в його школі десятиріччі, а у 1930-ті роки, коли у Ленінградській консерваторії був відкритий спеціальний клас альту, Грінберг поїхав туди і пройшов курс навчання, і після цього стає першим викладачем спеціального класу альту в Одеській консерваторії і Одеському музичному училищі.

М. М. Грінберг був учасником консерваторського квартету, продовжуючи традиції свого вчителя Й. В. Пермана, постійно займався концертною діяльністю. Він першим в Одесі виконав альтову сонату Д. Д. Шостаковича.

1.3. Вплив видатних митців на розвиток української альтової школи

Було чимало видатних постатей, які мали вагомий вплив на те, як виглядає альтова школа в Україні зараз. Один з таких митців – випускник Віденської консерваторії О. Бережницький. На електронному ресурсі, присвяченому Львівській Національній Музичній Академії імені М.В. Лисенка [24] вказано, що О. Бережницький брав активну участь у музичному житті Львова, у його сольному репертуарі були скрипкові твори західноєвропейських, російських та українських авторів. Він виступав також у складі різноманітних камерно-інструментальних ансамблів як скрипаль і як альтист. Серед викладачів-скрипалів, які зробили свій внесок у розвиток львівської альтової школи були також М. Лобажевський, С. Крепс, В. Стеценко, П. Макаренко, також одним з визначних педагогів був композитор та скрипаль Микола Пархоменко. Він закінчив консерваторію у Ростові-на-Дону як скрипаль та композитор, зробив ряд

обробок і перекладів для альту, що також вплинули на формування альтової школи в Україні. Серед цих творів: "Адажіо" А. Вівальді, "Граве" Абако, Соната № 2 Г. Генделя, "Вальс" П. Чайковського та ін.

У 1949 році на посаду викладача класу скрипки і альту був запрошений Станіслав Крепс, як вказано на електронному ресурсі, присвяченому ЛНМА ім. М.В. Лисенка [24]. Випускник класу М. Вольфсталя у консерваторії ПМТ, там же згодом став професором, також викладав у Львівському музичному училищі. Навіть Д. Ойстрах високо оцінював високий професійний рівень учнів С. Крепса, що навчалися в аспірантурі Московської консерваторії.

Продовжуючи низку львівських митців, що вплинули на розвиток як Львівської альтової школи, так і загалом – української, неможливо не пригадати Павла Макаренка – випускник Московської консерваторії у класі проф. Б. Сібора. На електронному ресурсі ЛНМА ім. М.В. Лисенка вказано, що він працював на посаді викладача скрипки, альту, та струнного квартету у Львівській консерваторії. П. Макаренко проводив активну концертну діяльність, часто виступав як соліст з симфонічним оркестром Львівської філармонії. Його учнями були майбутні провідні викладачі Львівської академії: З. Дашак, Д. Колбін, Л. Оленич. З метою збагачення альтового репертуару П. Макаренко робив переклади для альту і фортепіано. Ще одна студентка П. Макаренка - Н. Вишневська навчалась у Свердловській консерваторії, а у 1953 році перевелася до ЛДК у клас П. Макаренка. Вона викладала альт у консерваторії та музичній школі-десятирічці ім. С. Крушельницької, також робила переклади для альту і фортепіано, серед яких Соната № 3 (в оригіналі для віолончелі) Л. Бетховена та безліч інших перекладань. В історії Львівської академії саме вона першою вела спеціальний клас альту.

Та, звісно, педагог, який виховав більшість сучасних викладачів альтистів України, професор Зенон Дашак. Н. Дика [18] у своєму дослідженні зазначає, що Зенон Дашак закінчив Львівську консерваторію у П. Макаренка і аспірантуру

Київської державної консерваторії там же і працював усе життя. Серед його учнів – Ю. Холодов, А. Венжега, Б. Щуцький, Д. Гаврилець, Ю. Золотаренко, Ю. Далецький, Д. Комонько та Ю. Женчур. З. Дашак був автором близько 15 збірників педагогічного репертуару для скрипки і альту, збірників гам, вправ, етюдів, і ряду обробок та перекладів для скрипки і альту. Написав “Українську сюїту” та Варіації для скрипки (альта) і фортепіано.

Київська консерваторія також славиться своїми видатними митцями, які змінили альтове виконавство в Україні на краще. Як вказано на електронному ресурсі, що присвячений історії Київської консерваторії (КНМАУ ім. І.П. Чайковського), першими викладачами альтистами у Києві були І. Дикань і Б. Палшков – випускники Московської державної консерваторії (клас проф. Є. Страхова) і вихованець Київської консерваторії Є. Лобуренко.

Б. Палшков виховав багатьох альтистів, серед яких: Р. Денисюк, С. Романський, Ю. Третьак, В. Кадурін, Р. Куц, І. Горпенко, Я. Венгер та ін.

Євген Іванович Лобуренко Закінчив Київську консерваторію в 1953р. (клас викладача С. Вакса). Виховав таких відомих альтистів, як, В. Барабанов В. Петряков, С. Ковальчук.

Анатолій Венжега навчався в Київській консерваторії по класу альту у професорів П. Макаренка і З. Дашака, а згодом – у Московській консерваторії по класу альту у професора В. Борисовського. Серед його учнів видатні артисти С. Кулаков та А. Пуржаш.

Один з видатних українських альтистів Д. Гаврилець має безпосередню участь у формуванні сучасного альтового виконавства в Україні. Як зазначено на електронному ресурсі, який присвячений історії НМАУ ім. І.П. Чайковського, Д. Гаврилець закінчив Львівську консерваторію у класі професора З. Дашака та асистентуру-стажування Московської консерваторії у класі проф. Ф. Дружиніна, і вже у 1987 р. повернувся на батьківщину та розпочав свою педагогічну діяльність у Київській консерваторії.

Яскравий виконавець, соліст, ансамбліст, активно пропагує сучасну альтову українську музику. Автор дисертації «Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція, жанрові моделі». На сьогоднішній день Д. Гаврилець виховав багато альтистів, серед яких О. Лагоша, А. Тучапець, В. Васильків, Ж. Антонюк, О. Онещак, О. Дарбін, Л. Бирдіна та ін. Автор перекладень, обробок, транскрипцій та редакцій альтових партій, які використовуються у навчальному процесі та суттєво збагачують педагогічний репертуар. Проводив конкурси, майстер-класи та семінари з відкритими уроками по всій Україні.

Ще один видатний альтист виконавець, педагог – Сергій Кулаков. Як зазначає у своїй статті музикознавець І. Гамкало [21], С. Кулаков закінчив Київську консерваторію по класу альту у А. Венжеги, працює в Київській консерваторії. Також С. Кулаков здійснив записи до фонду Республіканського комітету телебачення та радіомовлення (близько 500 хв. альтової музики). Більшість його випускників працюють педагогами та оркестрантами в Україні і закордоном та пропагують українську альтову школу. С. Кулаков є автором навчальних посібників («Й. С. Бах. 3 сонати та партії для скрипки соло в транскрипції для альту») педагогічного репертуару для альту (Н. Паганіні. 24 каприси для скрипки соло в транскрипції для альту), науково-методичних робіт «Методики виховання альтиста», та програми спеціального класу альту для музичних вузів України.

Броніслав Щуцький закінчив Київське музичне училище у класі Л. Костенка, Київську державну консерваторію у класі професорів З. Дашака та Б. Палшкова, як зазначено на електронному ресурсі, присвяченому НМАУ ім. І.П. Чайковського [25]. Б. Щуцький працював в оркестрах та ансамблях Києва, також показав себе як професійний педагог. Серед його учнів І. Бутрій, В. Федоришин, В. Дашук, І. Борисов, Т. Рибачек, П. Голубовський, Я. Венгер, О. Криса та ін.

Виданий соліст, ансамбліст, педагог, артист Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України, учасник квартету Національної

філармонії України, соліст та концертмейстер групи альтів в Національному камерному ансамблі «Київські солісти» – Олександр Лагоша. Як вказано на електронному ресурсі, який присвячений НМАУ ім. І.П. Чайковського [25], О. Лагоша закінчив Харківську ССМШ у класі С. Кочаряна, НМАУ ім. П.І. Чайковського та асистентуру-стажування у класі проф. Д. Гаврильця. Лауреат Міжнародного конкурсу камерного ансамблевого виконавства ім. П. Лантьє (1998, Париж, Франція). Виступає з концертами як соліст оркестру та в складі камерного ансамблю. Як член Міжнародної асоціації «Мистецтво ХХІ століття» провадив майстер-класи, брав участь у багатьох міжнародних конкурсах та фестивалях, у тому числі як член журі. Співпрацював з такими відомими музикантами, як Г. Кремер, О. Башкирова, Б. Которович, А. Міолін, Б. Бровцин, О. Бенінхоф, У. Мамлок, А. Крігер, Т. Бухольц, А. Баженов, О. Рівняк, П. Барон, В. Штокмайєр, В. Соколов, Ж. Коссе, Г. Хоффман, М. Сенявський, О. Криса. Виконав прем'єри спеціально написаних для нього творів композиторів Ж. Колодуб, В. Кирейка, М. Коваліноса, В. Антонюка, В. Штокмайєра та О. Бенінхофа.

Висновки до Розділу 1

Шлях становлення альту, як повноцінного музичного інструмента, був достатньо тернистим. Він почав свій розвиток з непримітних віол, які не користувалися такою популярністю, яка була у скрипки та віолончелі, продовжив еволюціонувати в третьосортний акомпануючий, виключно оркестровий інструмент, пізніше став займати більш міцну позицію та повільно перебрався у ряди необхідних інструментів не тільки в оркестрі, але й у камерному ансамблі. І нарешті вже після цього довгого та важкого шляху, тільки у кінці ХІХ - початку ХХ століття альт поступово перебирається на місце сольного інструмента, ставши в один ряд зі скрипкою. Це відбулося не в останню чергу завдяки ряду видатних сольних виконавців на альті, таких, як: Лайонел Тертіс, Уільям

Примроуз, Пауль Хіндеміт, Вадим Борисовський; та композиторів, які почали активно пропагувати альт у своїх творах, як оркестрових, так і камерно-інструментальних.

Розвиток альтового мистецтва не міг обминути і Україну, тут воно почало розвиватися не набагато пізніше, ніж в Європі та Росії. З відкриттям провідних музичних закладів України – Львівською, Київською, Одеською та Харківською консерваторій, почало стрімко зростати музичне життя країни, а разом з цим і виконавство на струнно-смичкових інструментах. В кожній з консерваторій були свої корифеї альту, які мали значний вплив на хід історії альтового виконавства та на популяцію альту у музичному світі.

РОЗДІЛ 2

ХАРКІВСЬКА АЛЬТОВА ВИКОНАВСЬКА ШКОЛА (ПОРТРЕТИ)

2.1. Зародження альтової виконавської школи у Харкові

Історія кафедри оркестрових струнних інструментів консерваторії Харкова детально викладена у багатьох наукових джерелах, зокрема відмітимо публікації О.М. Щелкановцевої [69], яка ретельно вивчає саме історію розвитку кафедри струнних інструментів. Також відмітимо видання енциклопедичного характеру «1917-2017» [13], що присвячене Харківському національному університету мистецтв ім. І.П. Котляревського. Також необхідно вказати на існування робіт випускників альтової школи в жанрі магістерських та дисертаційних робіт: Е. Купріяненко [30], Г. Косенко [27], К. Кисельової [26], деякі публікації, присвячені С. Кочаряну й загальним моментам розвитку альтової школи належать М. Удовиченку [63].

Ще до відкриття Харківського Інституту Мистецтв у 1917 р. (зараз Харківський Національний Університет Мистецтв ім. І.П. Котляревського), у Харкові з кінця XIX ст. існувало музичне училище. У 1871 р. Ілля Слатін заснував Харківське відділення імператорського російського музичного товариства і музичні класи при ньому, на базі яких у 1883 р. було відкрито Харківське музичне училище. З моменту його відкриття почав своє існування відділ струнно-смичкових інструментів, у витоків якого стояв видатний скрипаль Костянтин Горський. Він закінчив Санкт-Петербурзьку консерваторію по класу скрипки у засновника російської скрипкової школи професора Леопольда Ауера. З 1883 р. викладав гру на скрипці та альті у музичних класах при Харківському відділенні ІРМТ, згодом – у Харківському музичному училищі. Окрім педагогічної діяльності, К. Горський був активним учасником музичного життя Харкова, за його ініціативи було організовано багато ансамблів, у складі яких він виступав як скрипаль та альтист. Також на відділі працювали А. Шпор та І. Ахрон –

представники Санкт-Петербурзької та Московської виконавських шкіл. Згодом, у другій половині XX ст., у Харкові працював Ілля Добржинець, також випускник Л. Ауера. Разом з І. Добржинцем у Харківському училищі працював визначний педагог та скрипаль Адольф Лещинський – один з улюблених студентів К. Флеша. Ще один скрипаль педагог, у якого в класі вчилися як скрипалі, так і альтисти – Л. Андрусенко, один з його найвідоміших учнів – видатний педагог та сольний виконавець Михайло Кугель.

Клас спеціального альту у ХМУ з'явився тільки у 60-ті роки, його заснував Д. Шуаєв, людина з якою пов'язана епоха еволюції та формування класу альту у Харкові. Він випустив зі свого класу багатьох талановитих альтистів, у тому числі лауреатів та дипломантів міжнародних та всеукраїнських конкурсів. Згодом, у 1917 р., музичне училище реорганізується у консерваторію, але кафедра струнних інструментів сформувалась тільки у 1921 році. У її витоків стояли В. Гольфред, І. Добржинець, Ю. Гольдберг і Л. Тимошенко. Очолював кафедру протягом двадцяти років Віктор Гольфред, за ініціативою якого був створений славнозвісний квартет ім. Ж. Вільома. Клас спеціального альту на той час був відсутній, як і у інших консерваторіях та училищах України, але педагоги К. Горський, Д. Ланцетті та С. Дочевський мали студентів альтистів.

2.2. Творчий портрет Ф. Хоміцера (на матеріалі спогадів І. Сіротіна²)

Одним з перших педагогів-альтистів у Харківській консерваторії був Ф. Хоміцер. Про Федора Михайловича Хоміцера відомо, що він був видатним педагогом, альтистом, учасником квартету педагогів консерваторії (А. Лещинський, Р. Клименська, Ф. Хоміцер, І. Гельфандбейн). Педагог, якого з теплотою згадують як студенти, так і інші педагоги кафедри. Як пише дослідниця історії кафедри Олена Щелкановцева [69], він вважав, що на безталанних учнях

² Спогади І. Сіротіна, а також всіх персоналій цього підрозділу, отримано під час особистих листувань та бесід з авторкою дослідження.

видно усі сильні сторони педагога, а на талановитих – його недоліки. Ілля Давидович Сіротін, студент Федора Михайловича Хоміцера, розповів деякі цікаві факти з життя свого педагога: «Федір Михайлович взагалі дуже гарно грав, завжди ілюстрував студентам на заняттях, зі студентами займався активно, ніколи не тиснув, давав можливість проявляти аплікатурно -штрихову ініціативу, делікатно прибираючи вади молодой недосвідченості. Іноді розповідав нам, студентам, деякі моменти з власного досвіду. У повній мірі його майстерну гру ми могли оцінити під час концертів квартету педагогів». Оскільки альт у 40-і роки тільки входив у число сольних інструментів, репертуару для нього було вкрай мало. Тому, щоб зацікавити студентів, Ф. Хоміцер прагнув розширити репертуарний список самотужки як міг, роблячи перекладання для альту творів, які написані для інших інструментів. Так, студенти Федора Михайловича почали грати віолончельні концерти Гайдна, Сен-Санса, Давидова. Ф. Хоміцер завжди вкладав дуже багато сил та енергії у своїх учнів, та вимагав такої ж віддачі від них, бо вважав, що тільки ініціативні студенти можуть досягти хороших результатів. Він завжди точно міг назвати усі недоліки у грі свого учня, але міг не відразу їх виправити – усе залежало конкретно від студента. Усі студенти Ф.М. Хоміцера стали видатними музикантами, та ні один з них не залишив музичну професію, це, на мою думку, і є головним показником майстерності педагога.

2.3. Сурен Кочарян очами його студентів

Чималою повагою користується в консерваторії ім'я заслуженого діяча мистецтв, професора Сурена Гарніковича Кочаряна. Про таку видатну людину як Сурен Гарнікович написано чимало статей, усі його знайомі та студенти згадують про нього з теплотою та любов'ю, а все тому, що це була Людина, Вчитель та Музикант з великої літери. Важко переоцінити вплив С. Кочаряна на музичне життя Харкова, та загалом на формування альтової виконавської школи, яка була малорозвинена до другої половини ХХ ст. У той час, як у Великій Британії,

Німеччині, США та Росії завдяки таким альтистам, як Лайонел Тертіс, Пауль Хіндеміт, Уільям Прімоуз та Вадим Борисовський, альтова школа вже стрімко розвивалася, в Україні, та саме у Харкові сольне альтове виконавство тільки починало розквітати. За час свого викладання в консерваторії С. Кочарян виховав близько 60 альтистів, які працюють в оркестрах та навчальних закладах України, країн СНД, США, Англії, Німеччини, Чехії, Фінляндії.

С. Кочарян закінчив Київську консерваторію у класі професора І. Вакса. Протягом восьми років він грав у концертуючому по СРСР київському квартеті ім. Лисенка (А. Кравчук, Б. Скворцов, С. Кочарян, Л. Краснощек). Також працював у симфонічному оркестрі Українського радіо і телебачення, а згодом, по закінченню навчання у консерваторії, викладав альт у Київській музичній десятирічці. З 1961 р. – викладач струнного квартету у Київській консерваторії. Своє ансамблеве виконавство С. Кочарян продовжив у Харкові, ставши учасником квартету педагогів інституту мистецтв разом з А. Лещинським, Р. Клименською та І. Гельфандбейном, у якому С. Кочарян замінив Ф. Хоміцера після його від'їзду до Одеси. Вони давали концерти як у Харкові, так і в інших містах УРСР, робили аудіо записи на платівки, більшість з яких згодом увійшла до Золотого фонду Українського радіо і телебачення. Також, у 1964 р., С. Кочарян продовжив свою педагогічну діяльність у Харківському інституті мистецтв на посаді викладача по класу альту на кафедрі оркестрових струнних інструментах, пізніше – очолив кафедру та був на цій посаді усе подальше життя, також паралельно працював викладачем Харківської спеціальної музичної школи інтернату.

Один зі студентів Сурена Кочаряна, що провчився у нього п'ятнадцять років, з самої «десятирічки» і до випуску з консерваторії у 1984 році, Микола Удовиченко у своєму науковому дослідженні пише: «Кочарян – особистість неординарна, складна, суперечлива і навіть у чомусь парадоксальна. До нього відносилися по-різному, але не було таких, хто був би до нього

байдужим та не відчував би поваги до цієї людини. Він заслужив свій авторитет та повагу до себе своєю працею та відношенням до справи, яке без перебільшення стало сенсом його життя, єдиним сенсом! Музика – це його робота, музика – його хобі, музика – його пристрасть, це його Бог, якому він служив несамовито та віддано. Сурен Гарнікович у роботі сприймав тільки один підхід – це повна самовіддача, найвищий, без найменших компромісів професіоналізм та максимально високу якість» [с. 6].

2.4. Репертуар та основні творчі настанови у класі С. Кочаряна

Сурен Кочарян залишив після себе неабиякий спадок, це і нотні перекладання, і камерний оркестр консерваторії, і, звісно, традиції альтового класу, які передають із покоління в покоління педагоги, які колись були студентами Сурена Гарніковича. Одна з таких студентів, Ольга Красюкова, яка навчалася у С. Кочаряна в класі ХССМШІ та в інституті мистецтв з 1997 по 2009 рр., після цього продовжила викладати в університеті, поділилася своїми спогадами про Вчителя: «Усі спеціальні предмети в мене викладав Сурен Гарнікович, окрім камерного ансамблю – там був Ігор Федорович Гайда. За яким критерієм обирав студентів до свого класу Сурен Гарнікович – не знаю, може щось інтуїтивно бачив, якийсь нерозкритий потенціал. Я пам'ятаю випадок, коли він взяв до класу хлопчика з трійкою зі спеціальності, а рік поспіль той поїхав на конкурс та став лауреатом. Взагалі це загадка. Треба сказати, що “приживалися” у класі С. Кочаряна далеко не всі, когось він все ж таки віддавав. Урок стабільно починався з фрази “Как дела, малютка?” Незалежно від віку. Та зі слів про те, як сильно він любить студента, що прийшов на заняття. А далі вже йшла програма. Суто з технічної сторони, для Сурена Гарніковича найважливішою завжди було остання нота у смичку, саме через це завжди ми грали дуже багато гамм. Зате на технічному заліку не було ніяких проблем. Коли новий студент тільки-но потрапляв у клас до Сурена Гарніковича, він міг просидіти на гаммах

цілий рік. Тобто цілий рік були виключно гамми, та ще перший етюд Крейцера. Це було з серії “що мене не вб’є – зробить сильніше”, але таким чином у студентах виховувалася витримка і характер, та, звісно, постановка»³.

Усі, хто знав Сурена Кочаряна, не могли залишитися байдужими до його імені, педагоги консерваторії поважають пам’ять про нього, його студенти згадують свого вчителя з великою любов’ю. Наприклад, М. Удовиченко в університет мистецтв регулярно організовує концерти, щоб вшанувати пам’ять про видатного Вчителя, на цих концертах альтисти – студенти Миколи Миколайовича Удовиченка грають твори, що полюблив Сурен Гарнікович. Студентка С. Кочаряна Катерина Кисельова (випуск ХНУМ імені І. П. Котляревського 2012 р.) присвятила своєму вчителю магістерське наукове дослідження, де вона у деталях описує професійну діяльність, учбовий процес та репертуар на його заняттях. У дослідженні вона наголошує, що успіх педагогічної діяльності С. Кочаряна обумовлений в першу чергу тим, що він був унікальним за складом його особистості та характеру. Він був повністю відданий своїй справі, і з однаковим ентузіазмом та завзяттям брався як за перекладання та обробку нових творів, так і за заняття зі студентами спеціальністю, квартетом чи камерним оркестром. У своїй роботі Сурен Гарнікович завжди досягав своєї мети, був незламним у своїх починаннях, навіть суворим. Від студентів завжди вимагав повної самовіддачі, бо сам він віддавався музиці повністю. Але разом з цим він дуже любив кожного зі своїх учнів, відносився до них, як до власних дітей, завжди намагався контролювати та дізнаватися про життя вихованця поза межами уроку, дзвонив та питав чим займається учень, скільки часу приділив грі на інструменті, і якщо студент ще не займався спеціальністю сьогодні, Кочарян вимагав пояснення. «Заняття у класі Кочаряна були наче розгул стихії», – пише К. Кисельова, – «Він потребував від студентів рівно стільки, скільки вони могли

³ З особистої розмови авторки дослідження з О.Красюковою.

і ніяк не менше, і чим більший потенціал мав учень, тим більше вимагав від нього Кочарян. Єдине чого не терпів Сурен Гарнікович, і єдине, чого не було у ньому самому – це байдужість» [с. 34].

Сурен Гарнікович завжди точно знав, чого саме вимагати від учня, він навіть міг дозволити студенту виконувати твір не так, як хотів сам, але задля цього він повинен був бути впевненим, що його підопічний спроможний переконливо зіграти обидва варіанти - і свій, і той, який пропонував Кочарян. Він завжди прискіпливо працював над твором, над кожною фразою, над кожною нотою, і якщо йому здавалось, що не все ще ідеально, то робота продовжувалась. Похвала від Сурена Гарніковича цінилась студентами та вважалась чимось майже недосяжним, бо якщо вчитель хвалив, то тільки заслужено, і якщо він задоволений, то це велике досягнення.

Емма Борисівна Купріяненко навчалася у С. Кочаряна у 1984-1990 рр. Вона одна з його студенток, що продовжили справу свого вчителя – викладання спеціальності та квартету в університеті мистецтв. Вона з великою подякою та любов'ю пригадує свого вчителя: «У мої студентські роки у Сурена Гарніковича був великий клас, на першому курсі – п'ять студентів. Він неодноразово наголошував, що для нього перш за все студент повинен бути розумним, працездатним та закоханим у музику. Здібності бажано було мати, звичайно, він набирал до себе найталановитіших з тих, що були, а були різні. Людські якості цінував дуже високо, з них порядність завжди була на першому місці. Коли Сурен Гарнікович слухав музику, для нього головне було щоб музика була природньою, що він вкладав у це? Мабуть ті якості, які найкращі для людини - глибина, чесність, співчутливість усьому що відбувається. Він найбільше з усіх творів полюблив концерт для скрипки Бетховена, бо там, на його думку, все дуже просто та по справжньому, дуже природньо, без усілякої хімії. До речі, для Сурена Гарніковича завжди розподілялись поняття “музикант” та “хімік”. “Хіміком” він називав того виконавця, хто починав занадто випинати себе, свої художні та

технічні можливості. Такий музикант для Сурена Гарніковича. взагалі не існував»⁴.

Максим Тіунов (2000-2010 рр. навчання у С. Кочаряна), один з останніх студентів корифея, поділився своїми спогадами про свого вчителя: «Моє навчання в Сурена Гарніковича почалось, на мою думку, з щасливого випадку. Адже в 2000 році мене привезли поступати до талановитого та відомого в Україні педагога зі скрипки, Сергія Анатолійовича Євдокимова. Саме він і відкрив мені очі на те, що з моїм зростом і довжиною рук мені вже буде складно грати на скрипці, й варто подзвонити Сурену Гарніковичу і домовитись про те, щоб він мене прослухав. Довше за все я грав гаму, і тільки наприкінці мого прослуховування зіграв по фразі з п'єси та концерту. Гадаю, критеріями відбору майбутніх учнів чи студентів до свого класу у Сурена Гарніковича були звук та інтонація (саме тому спершу завжди слухалась гама). Але найважливішим критерієм для Сурена Гарніковича, на мою думку, було все ж бажання самого майбутнього студента вчитись грі на альті. Він так прямо і говорив, що незалежно від того чи хороша була зроблена робота попереднього викладача чи не дуже, йому все одно доведеться змінювати в майбутньому учні все, починаючи з постановки рук. Але бажання студента грати на альті повинно бути залізним»⁵.

Максим Тіунов також розповів про основні настанови та найголовніші деталі у педагогічній діяльності Сурена Кочаряна. «Урок у Сурена Гарніковича завжди починався з гами та арпеджіо. Навіть якщо з якихось причин на них не вистачало часу, він завжди нагадував студенту про важливість щоденного зайняття гамами. Нашому вчителю були надзвичайно важливі такі моменти як правильний розподіл смичка, ведення звуку, вага руки, ритм. І обов'язковою вимогою до кожного учня було, щоб усі ноти були для нього однаково важливими. Це стосувалось і ритму, коли деякі ноти могли “з’їдатись”. А

⁴ З особистої розмови авторки дослідження з Е. Купряненко.

⁵ З особистої розмови авторки дослідження з виконавцем.

головним чином це стосувалось останніх нот під однією лігою. Адже саме вони частіше ніж інші не дограються, “ковтаються” і таке інше. Саме з цим недоліком усіх виконавців Сурен Гарнікович вів запеклу боротьбу все своє життя. Без подолання цих важливих проблем, на його думку неможливо було переходити до наступних питань, які виникали під час виконання студентом того чи іншого твору – зміст, концепція, настрій, стилістичні особливості твору чи ін.».

Е. Купріяненко також розповіла про свого педагога на заняттях зі спеціальності: «Сурен Гарнікович не володів широким словарним запасом російської мови, тому він пояснював по іншому. Як музикант він дуже відчував і розумів все, але виразити це все словом йому не завжди вдавалося. На перших порах студенти часто не розуміли що він від них хоче, але вже згодом вони звикали та могли розшифрувати дивну манеру пояснювати властиву Сурену Гарніковичу. Він наспівував, ричав та гупав ногами для висловлення тих почуттів, які потрібно було виразити у музиці»⁶.

М. Тіунов розповів про найголовніші риси, що цінував С. Кочарян: «В студентах перш за все Сурен Гарнікович цінував працьовитість та чесність. Не останньою якістю, яку він від усіх вимагав була пунктуальність. Навіть пані ректорка отримувала зауваження, щойно запізнилась на 20 хвилин на репетицію з камерним оркестром. При всіх студентах, які були на репетиції».

Зі спогадів О. Красюкової, він був дуже добродушною та відкритою людиною, але разом з тим міг не на жарт розсердитися, коли студент приходив на спеціальність непідготовленим, міг розлютитися та вигнати студента з класу, викинути усі ноти слідом за ним. Але це бувало не часто, бо студенти знали суворий характер свого вчителя, виконувати будь яку вимогу С. Кочаряна потрібно було одразу та беззастережно, заперечувати та сперечатися було небезпечно.

⁶ З особистої розмови авторки дослідження з Е. Купріяненко.

З приводу технічних моментів, Е. Купріяненко наголошує: «Сурен Гарнікович потребував, щоб нота тягнулася до кінці смичка, а потім потрібно було досягти непомітної зміни смичка та злитого звучання фрази. Цією потребою він доводив до сказу своїх студентів тому всі зациклювались на цьому. Також велике значення він надавав ритму. Він потребував залізної пульсації, якщо хтось грав шістнадцяту ноту трохи не на місці, наприклад у ритмі восьма з точкою та шістнадцята, Сурен Гарнікович потребував абсолютної точності ритму до тих пір, поки студент не зіграє так як треба. Це звісно відбиток вірменської природи Сурена Гарніковича. Далі увагу приділяв фразуванню - Кочарян завжди наголошував на тому, що фраза повинна бути довгою. «Легато по музиці» - казав він своїм студентам. Інтонації, вібрації, артикуляції на спеціальності приділялась увага, але це було епізодично, також і постановка рук – їй приділялась незначна увага. Він не любив зациклюватись на моментах постановки та технологічній стороні музики, це було йому не притаманно. Перш за все він приділяв увагу колористичним моментам, він їх дуже відчував та це йшло в нього не з технології, а з його власного чуття та натхнення».

Репертуар у класі С. Кочаряна був різноманітним, навіть не дивлячись на те, що альтовий репертуар набагато менший, ніж скрипковий та віолончельний. Але через те, що багато часу Сурен Гарнікович приділяв створенню перекладень, обробок та редакцій численних творів для альту, його студентам завжди було що обрати до своєї програми. Основне місце в учбовому репертуарі Кочарян відводив класичним творам. «На його думку, – пише К. Кисельова, – на класичній музиці будується не тільки світогляд музиканта, але й його виконавська майстерність, бо вивчаючи класичний репертуар, учень освоює основні виконавські прийоми та техніки. Були класичні твори, які повинні були пройти усі учні та студенти Кочаряна незалежно від віку – концерти К. Стаміца, Диттерсдорфа, Ролла, Цельтера, Вангала, Хофмайстера та Моцарта. Останній з них Кочарян вважав найскладнішим, він казав, що для того, щоб виконати цей

концерт, необхідно володіти найвищою культурою виконавства, що стосується абсолютно всіх аспектів – фразування, якості звука, володіння штриховою технікою, беззаперечним відчуттям ритму. Важливу частину репертуару класу Кочаряна складали твори зарубіжних композиторів ХХ століття. Це сонати П. Хіндемита, І. Брамса, Д. Мійо, Д. Шостаковича, концерти Б. Бартока та У. Уолтона. Що стосується поліфонічного репертуару, тут Кочарян також був прихильником як класичного, так і більш сучасного репертуару. У школі його учні частіше за все починали ознайомлення з жанром поліфонії зі скрипкових фантазій Г.Ф. Телемана, і тільки після цього Сурен Гарнікович міг дозволити грати віолончельні сюїти Баха, а студентам з високою технічною базою міг навіть дати Хроматичну фантазію І.С. Баха, вважаючи її надзвичайно складним твором. Із більш сучасного репертуару для альту соло у класі Кочаряна виконувались також сюїти М. Регера та сонати П. Хіндемита. Щодо мініатюр, то Сурен Гарнікович також їх дуже любив, часто давав студентам п'єси українських та зарубіжних композиторів, зокрема «Чотири портрети» Д. Мійо, які виконувалися у його класі частіше за інші» [с. 27]. Стосовно програмних вподобань, «Сурен Гарнікович давав програму зі спеціальності відповідно до конкретного студента – його характеру та фізичних даних. Дуже любив концерт Моцарта, у якому можна показати витонченість побудови фраз, штрихи, ювелірну техніку, деталізацію. Цей концерт виявляв та розкривав музичний смак студента, це не повинно було бути сентиментально. Також полюблив імпресіоністів, тому у програмі завжди був “Чудовий вечір” та “Дівчина з волоссям кольору льону” Клода Дебюссі. Особливо мені на першому курсі він давав все грати циклами – концерт циклом, багато п'єс, та я пам'ятаю як він завжди казав: “Грай масштабно, грай ніби навколо багато людей, ти – артистка!”. Також у репертуарі були Соната Боккеріні, твори Паганіні, концерт Мійо. Мало своє відображення і те, що Сурен Гарнікович був вірменом, тому його завжди тягнуло до вірменських мотивів – Соната-пісня для альту соло А. Хачатуряна,

п'єси Цинцадзе», – так згадує Емма Купріяненко⁷. Максим Тіунов у свою чергу доповнює: «Сурен Гарнікович завжди підбирав твори з глибоким змістом. Такі твори, які викликають сильні емоції, відгукуються в серці. Він завжди вислуховував бажання студентів зіграти той чи інший твір, й завжди спрямовував бажання своїх студентів радше в бік глибокої музики ніж пустих «технологічних» етюдів»⁸.

Також у програму студентів класу Сурена Гарніковича входили твори його власної редакції. Редагування творів було однією з пристрастей С. Кочаряна. Емма Купріяненко пригадує: «Кожен раз, коли я була в нього вдома, там завжди стояв пюпітр, та на ньому незмінно стояли відкритими сюїти І.С.Баха для віолончелі, усі шість років, що я навчалась. Ретельно, з музичним відчуттям, редагував кожну партію – аплікатура, штрихи. Аплікатура Сурена Гарніковича була настільки високохудожньою, окрім того, що це було дуже зручно, вона була створена виходячи виключно від музики. Але не дивлячись на це, Сурен Гарнікович все одно був у вічному пошуці кращого звучання. Він вважав, що це рівень справжнього музиканта. Сурен Гарнікович любив говорити, що у талановитої людини немає межі розвитку, людина не повинна думати, що вона вже достатньо добре грає, увесь час потрібно прагнути вище, вище і вище. Це був один з принципів Сурена Гарніковича»⁹.

2.5. Відносини С. Кочаряна зі студентами та вплив атмосфери в класі на учбовий процес

С. Кочарян усе своє життя присвятив музиці, він жив своїми студентами, і не дивно, що усі його випускники прагнули підтримувати відносини з ним протягом усього життя. «Я вважаю, що такого поняття як “колишній студент

⁷ З особистої розмови авторки дослідження з Е. Купріяненко.

⁸ З особистої розмови авторки дослідження з М. Тіуновим.

⁹ З особистої розмови авторки дослідження з Е. Купріяненко.

Сурена Гарніковича” просто не існує», – ділиться спогадом М. Тіунов. «З усієї України, і не тільки, йому дзвонили, писали або приїжджали учні, щоб дізнатися як в нього справи, здоров’я, чи слухають його нові студенти. Всі його учні так і залишались для нього на все життя “маленькими”. Усіх незалежно від статі та віку, від зросту та комплекції Сурен Гарнікович завжди називав просто – “маленькій”. Завжди було кумедно спостерігати як “маленькій” 50-річний професор заходить привітатись з Суреном Гарніковичем, і поговорити про якісь свої успіхи, або послухати анекдот від Кочаряна. Анекдотів завжди було багато, як і смішних історій та усіляких примовок. Щось на кшталт: “Сейчас мы сыграем произведение “Шумел камыш”... в обработке... Петра Чайковского»¹⁰.

Сурен Гарнікович завжди жваво цікавився членами родини своїх підопічних, завжди питав як їхні справи та передавав вітання. Студенти сприймали його не тільки як педагога по спеціальності, але й як наставника, вони завжди знали, що до вчителя можна підійти з проханням допомоги, за підтримкою чи порадою, бо Кочарян завжди приймав активну участь у житті кожного з них.

Найталановитіші студенти часто грали з оркестром, брали участь у конкурсах та навіть навчалися на індивідуальному плані, тобто могли відвідувати ті дисципліни, які обирали самі. Разом з цим з таких студентів Сурен Гарнікович потребував максимальної віддачі на спеціальності. Е. Купріяненко згадує: «Особливо мене він буквально завалював об’ємами зі спеціальності, вона була у мене не два рази на тиждень, як це звично для усіх, а по п’ять разів на день, як тільки у Сурена Гарніковича була хвилинка – він кликав мене з коридору щоб позайматися. Такої опіки та такого святого відношення до музики я навряд чи знайшла б у Москві. Він займався талановито, чесно, з повною віддачею. Завжди дуже опікав мене, такої турботи, яку давав він мало хто з педагогів здатен надати.

¹⁰ З розмови з М.Тіуновим, 2021 р.

І годував мене, і мого сина опікав, турбувався, а коли у Сурена Гарніковича померла дружина, прийшла моя черга простягнути йому руку допомоги. Тоді я та моя подруга альтистка готували йому їжу, проводили з ним час, багато говорили та, звісно, Сурен Гарнікович займався з нами».

О. Красюкова пригадує: «Атмосфера на заняттях завжди була дружна та тепла, з чаєм та кавою. Бувало, просив залишитися після уроку та слухати інших, але тому, хто грав було несолодко. Спеціальності проходили гучно: з криками, піснями та з гупанням. Перегравати доводилося багато разів, з безліччю зупинок мало не у кожному такті. Але тоді усі були звиклі до таких методів, сумно точно не було. Сурен Гарнікович найбільше за все цінував доброту, чесність, відкритість. Сам був дуже добрий, щедрий. Пам'ятав та любив усіх своїх студентів, включаючи тих, що вже випустилися. Більшість з них, а може й усі, дзвонили Сурену Гарніковичу, навіть ті, хто жив закордоном. Ті і він сам любив спілкуватися: дзвонив, запитував, хто, де, як? Жартував без кінця. Пояснював у більшості випадків вигуками та наспівами, диригував, щоб показати напрям музичної думки. На заняттях з нами Сурен Гарнікович ніколи не соромився говорити “я тебе люблю” та відносився до кожного, як до індивідуальності. Начебто це проста річ, але мало кому це вдається. Не дивлячись на те, що мій вчитель був фанатом музики та не дивлячись на усю його суворість та жорсткість у плані дисципліни, я відчувала, що він відноситься до мене, як до особистості. І я відчувала, що він вірить у мої сили та зацікавлений у тому, щоб у мене все виходило. Та поки він був живий, хтось захищав нас від тіньової сторони професійної музики, яка часом заважає насолоджуватись нею. А у класі ми займалися та дійсно отримували задоволення від процесу».

Максим Тіунов також наголошує на створенні в класі особливої атмосфери: «Під час уроку атмосфера в класі була дещо напруженою, з точки зору студента. Адже нам, студентам, необхідно було впоратись з велетенським обсягом інформації. На занятті завжди була напружена робота – піт та сльози. Але

відносини студентів з Суреном Гарніковичем завжди були дуже теплими. Після уроку дуже часто пригощав чаєм, бутербродами, печивом, цукерками (м'ятні були його улюбленими) і розпитував студентів про їхні справи, чи є в них час та місце для зайнять на альті; чи не потрібен його учням захист від зловмисників і таке інше. Жартував Сурен Гарнікович часто, і, хоч самі жарти часто повторювались, усе одно у його виконанні були дуже смішними».

Як згадував М. Удовиченко, у С. Кочаряна завжди були книжки з анекдотами у столі, він любив їх читати, а потім розповідав їх усім своїм колегам та студентам.

«Життєвих уроків навчив безліч», – згадує М. Тіунов. – «Серед них – працювати все життя, бути фанатиком своєї справи і любити свою справу. Вважаю що головне, те з чим погодиться кожен учень Сурена Гарніковича, що його настанови залишаються назавжди з нами. Він завжди з нами, і в кожному серці того, хто в нього вчився».

2.6. Втілення педагогічних настанов у Камерному оркестрі та Квартетному класі С. Кочаряна

Усі свої вимоги та творчі настанови Сурен Гарнікович втілював і в камерному оркестрі. Він вважав, що справжній музикант займається на інструменті саме для того, щоб мати професійний успіх у квартеті та оркестрі, тому з особливим хвилюванням відносився до цих дисциплін та ставив їх в пріоритеті над спеціальністю. «Я пам'ятаю як в оркестрі Сурена Гарніковича ми грали кантилену або ліричну тему зі справжньою зміною смичка, дослухуванням нот. Це звучання набувало неймовірно глибинних якостей. Я вважаю, що камерний оркестр Сурена Кочаряна був повністю особливий та відмінний від усіх в Україні. З усіх спеціальностей, які він викладав його талант проявився в усій своїй красі та масштабності саме у квартеті та камерному оркестрі», – згадує Емма Купріяненко.

Заняття у квартетному класі відрізнялася від занять по спеціальності тільки тим, що увесь шквал емоцій падав загалом на скрипалів, особливо на першу скрипку. Кочарян завжди був незадоволений тим, що для занять квартетом була виділена лише одна година на тиждень. Він притримувався думки, що квартет настільки ж важливий для скрипалів, альтистів та віолончелістів, як і спеціальність. Кочарян завжди наголошував що квартетом потрібно займатися кожен день, через те, що це найскладніший предмет. Сурен Гарнікович запалював у студентів вогонь любові до музики, для скрипалів, які навчались у квартетному класі Кочаряна, це був безцінний досвід роботи з такою людиною, вони виходили з уроку окрилені та натхненні. Взагалі, це були свого роду заняття спеціальністю – така ж увага приділялася кожній деталі, інтонації, ритму, побудові фрази. На заняттях зі спеціальності та квартету нерідко були присутні й інші студенти С. Кочаряна, які не були безпосередньо задіяні у цьому конкретному занятті. Він завжди наголошував на тому, що дивлячись як грають та займаються інші студенти, музикант може зробити багато висновків для себе та навчитись чомусь новому. Тому на заняттях Кочаряна нерідко було багато його студентів, усі вони спостерігали як їхній педагог займається та проводить урок.

«Концерти квартетного класу проводились досить часто», – згадує Максим Тіунов. – «Все залежало від готовності студентів. Як мінімум це було 2 концерти: альтовий концерт, та концерт струнних квартетів. Обов'язково щороку один чи два рази відбувались концерти камерного оркестру, яким диригував Сурен Гарнікович. Зал щоразу був повним, вільних місць на концертах камерного оркестру не було, адже всі слухачі знали, що отримають увесь спектр музичних переживань та вражень. Наповненість залу, на мою думку свідчила і прямо відображала саме наповненість репетицій оркестру, наполегливість Сурена Гарніковича, увагу до деталей, та увагу до кожного студента, який грав у

оркестрі. На кожного студента в нього вистачало часу навіть при репетиціях по три години два рази на тиждень. Там де комусь і п'ять днів на тиждень по шість годин було б мало».

Про камерний оркестр також задує М. Удовиченко: «Сурен Гарнікович тривалий час був членом державного струнного квартету, тому у Харкові він прагнув саме до цього роду діяльності. До приїзду Кочаряна у Харкові не було жодного камерного оркестру, у той час як у Києві та Львові були як студентські камерні оркестри, так і професійні. Мрією Сурена Гарніковича було створити такий колектив у Харкові, і йому це вдалося. Він з великим ентузіазмом взявся за створення оркестру, оскільки це було йому близько та він багато розумів у цьому. Це було нелегко, та врешті решт Кочарян зміг зробити свій колектив повноцінною самостійною одиницею».

У свій оркестр Сурен Гарнікович набирив найкращих студентів, які на той момент вчилися на кафедрі, тому достатньо швидко він зробив досить сильний склад оркестру. Він дуже багато вкладав часу в оркестр та буквально «горів» цим, прискіпливо редагував кожну партію, виставляв штрихи та аплікатуру, все було продумано до дрібниць. Всі студенти мали грати саме так, як хотів Сурен Гарнікович, і поки він не чув бажаного результату не міг заспокоїтись. С. Кочарян завжди підтримував контакти зі студентськими камерними оркестрами Києву та Львову, та навіть спільними зусиллями був організований всеукраїнський конкурс серед студентських камерних оркестрів, де брали участь усього три колективи, які і розділили між собою першу премію. Про прискіпливість Сурена Гарніковича до якості виконання своїх студентів яскраво можна уявити в одному зі спогадів М. Удовиченка «Коли камерний оркестр приїхав на конкурс до Києва, усі одразу ж пішли на репетицію до органної зали. Було вже достатньо пізно і Сурен Гарнікович не міг знайти людину, яка могла б увімкнути світло на сцені. Тому оркестру довелося грати без світла, але це не стало перешкодою. Кожен зі студентів оркестру знав свою партію напам'ять!

Настільки Сурен Гарнікович «видресировав» своїх оркестрантів». Зі спогадів його студентів, диригентською технікою Сурен Гарнікович займався, але не можна сказати що дуже вдало. Ніхто з оркестру не потребував дивитися на жести Сурена Гарніковича, бо усе, що він намагався показати руками вже давно було вбито у вуха та руки студентів.

«Кочарян дуже часто потребував грати партії по одному. Доволі багато часу оркестранти просто сиділи та чекали, поки їх диригент займається тільки з одним студентом, після досягнення ним бажаного результату С. Кочарян переходив до наступного студента. Заняття оркестром більше нагадували заняття зі спеціальності», – пригадує М. Тіунов.

Камерний оркестр був дуже активним концертним колективом, студенти під керівництвом Сурена Гарніковича часто виступали у СРСП, Прибалтиці, на сценах Харкова, і взагалі цей колектив представляв не просто консерваторію, а й усе місто. Доволі часто навіть заняття зі спеціальності переходили на другий план через активний концертний графік камерного оркестру.

«Прискіпливість Сурена Кочаряна виражалась у найменших деталях» – згадує М. Удовиченко – «Навіть після успішного концерту він міг піти додому та почати наново редагувати усі партії, піддати усе тотальній переробці, переставляти штрихи та аплікатуру, усі столи у квартирі були зайняті партитурами. Він багато працював вдома, біля інструменту завжди все корегував, переробляв, в Сурена Гарніковича ніколи не було остаточного варіанту, він не міг і не хотів зупинятися у вдосконаленні».

Дуже любив в оркестровому репертуарі старовинних композиторів – Пьорсела, з класиків – Гайдна та Моцарта, з романтиків Ельгар, Аренський, Чайковський, з сучасних Пярт, Ряец, Шостакович. Також Сурен Гарнікович був у дуже хороших відносинах з багатьма українськими композиторами, також доволі активно пропагував харківських митців. Дуже любив співпрацювати з Мирославом Скориком, Ігорем Ковачем, Володимиром Золотухіним,

Володимиром Птушкіним, Валентином Борисовим. Грав цифровки табулатур в обробці Скорика. Також з камерним оркестром Сурена Кочаряна грали Остап Шутко, Тетяна Веркіна, Богодар Которович та ін.

О. Красюкова пригадує про камерний оркестр: «Сурен Гарнікович любив своїх студентів та вони в цьому не сумнівалися. Коли стало ясно, що Сурен Гарнікович більше не прийде у консерваторію, камерний оркестр продовжував збиратися та самостійно розбирав нову програму. Ті, хто не хотів, швидко відсіялись, нікого не примушували.

Був повноцінний склад зі студентів та асистентів-стажистів, і ми приходили на репетиції, просто щоб при зустрічі сказати, що оркестр функціонує. Тому що це були люди. Які його дуже любили. І на похоронах оркестр грав в останній раз особисто для нього. Без диригента. Найулюбленіші твори.»

Висновки до Розділу 2

Отже, на розвиток Харківської альтової школи вплинули видатні викладачі Харківського інституту мистецтв ім. І.П. Котляревського, а саме Федір Михайлович Хоміцер та Сурен Гарнікович Кочарян. Розглянуто творче життя Ф. Хоміцера на матеріалі спогадів його студента Іллі Сіротіна, надано загальну характеристику стилю його викладання. Також описано манеру його гри у струнному квартеті педагогів консерваторії.

Але основна увага у другому розділі сконцентрована на постаті С. Кочаряна. Описаний портрет Сурена Кочаряна, як особистості, педагога, сольного та ансамблевого виконавця, засновника та керівника камерного оркестру Харківської консерваторії на матеріалах спогадів його студентів М. Удовиченка, Е. Купріяненко, О. Красюкової, М. Тиунова, К. Кисельової. Розглянутий педагогічний стиль С. Кочаряна, виділені основні настанови, які були для нього першочерговими. Перелічений основний репертуар класі С. Кочаряна, з'ясовано,

що він багато часу та сил приділяв створенню нотних перекладань та редакцій для альта. Також, на матеріалах спогадів його студентів з'ясовано деякі цікаві факти, наприклад, що С. Кочарян підтримував дружні відносини з усіма своїми студентами та випускниками, або те, що він дуже любив анекдоти. Особливе місце у його житті займав Камерний оркестр, якому С. Кочарян приділяв майже усю свою увагу, працював не покладаючи сил та досяг великого успіху, камерний оркестр Харківського інституту мистецтв був унікальним ансамблем, та не поступався за рівнем навіть закордонним ансамблям та оркестрам.

Отже, у другому розділі доведено, що у витоків Харківської альтової школи стояли беззаперечні майстри своєї справи, корифеї, настанови яких необхідно зберігати та передавати з покоління у покоління.

3 РОЗДІЛ

ВПЛИВ ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ НА РОЗВИТОК ХАРКІВСЬКОЇ АЛЬТОВОЇ ШКОЛИ

Завдяки педагогічному та виконавському таланту С. Кочаряна та Ф. Хоміцера, Харківська альтова школа стала на один рівень з іншими школами України та Росії. Але є та унікальна річ, яка відрізняє харківську альтову школу поміж інших – це, звісно, твори харківських композиторів, які складають неповторний стиль музичної Харківщини.

Твори харківських композиторів для альту викликають багато уваги у виконавців та музикознавців, багатьом з них присвячені численні наукові дослідження. Г. Косенко [27] присвятила своє наукове дослідження тембровій семантиці альту у творах видатних композиторів, зокрема тих, які народилися та працювали у Харкові. Нею були детально проаналізовані концерти, сонати, квартети та твори малих форм В. Борисова, Д. Клебанова, В. Бібіка, Б. Севастьянова, В. Пацери, М. Стецюна, С. Турнєєва, Л. Шукайло, І. Ковача, М. Кармінського, О. Гугеля, С. Пілютикова. Також Ю. Дедюля [18] у кандидатській дисертації надала теоретичний аналіз творів українських, а зокрема – і харківських композиторів. У її дослідженні розглянуті та проаналізовані твори В. Бібіка, І. Тараненка, Д. Клебанова, Ж. Колодуб, Н. Боевої, В. Кирейка, М. Стецюна, В. Пацери, С. Пілютикова, В. Птушкіна, Є. Станковича, Г. Ляшенка. Тож, підсумовуючи те, що аналіз багатьох творів харківських композиторів для альту вже присутній у сучасних наукових дослідженнях, в межах розділу зосередимося на нових знахідках та раніше не опублікованих джерелах, а саме – аудіо-записах з Фонду Українського Радіо, які є цінним здобутком Харківщини та усієї України, відеозаписах з особистих архівів представників школи, та нотних матеріалах, що являють собою неоціненний скарб музичної Харківщини.

3.1. Зв'язок творчості Дмитра Клебанова з альтовим виконавством

Один з найцінніших записів – запис кварту № 5 Дмитра Клебанова у виконанні квартету педагогів консерваторії у складі А. Лещинський, Р. Клименська, Ф. Хоміцер, І. Гельфандбейн. Щодо квартетного мистецтва України, Дмитро Клебанов зробив вагомий внесок у його розвиток та становлення, і не тільки як автор шести струнних квартетів, а і як педагог, композитор, що виховав плеяду талановитих студентів, які згодом стали виданими композиторами не тільки в Україні, але і закордоном. Квартетне мистецтво Д. Клебанова детально розглянуте у науковому дослідженні А. Утіної [64], ось як скорочено вона описує кожен квартет: «Перший (1925) та Другий (1926) квартети Д. Клебанова, які були створені за роки навчання у Харківському музично-драматичному інституті, відмічені активними пошуками нових мовних засобів. Третій квартет, що написаний у 1932 році, характеризується рисами романтичної стилістики, а Четвертий (1946), присвячений 25-річчю з дня смерті М. Леонтовича, належить до фольклорної лінії розвитку українського квартету. П'ятий (1965) та Шостий (1968) квартети Д. Клебанова відмічені злиттям традиційних мовних засобів з характерними для даного етапу історії жанру новими стилістичними тенденціями».

Також Дмитро Клебанов відчував особливу любов до альту, тому що сам починав свій музичний шлях будучи інструменталістом, за першою музичною освітою Д. Клебанов альтист, тому альту у його творах виділено окреме місце. Одним з найяскравіших його творів є Концерт для альту з камерним оркестром. Концерт був написаний у 1982-1983 роках та став останнім опусом концертного жанру в творчому спадку Д. Клебанова, та єдиним твором, призначеним для альту соло. Твір був детально розглянутий та проаналізований у дослідженнях Г. Косенко у її науковому дослідженні «Репрезентація тембру альту в жанрі концерту (на прикладі концерту для альту з оркестром Д. Клебанова)». та Ю. Дедюлі у її науковому дослідженні «Твори крупної форми для альту в

українській музиці останньої третини XX – початку XXI століть: жанрово-стильовий пошук».

«Звернення до альту не є випадковим – на початку творчої діяльності, у 1927-1928 роках композитор працював в оркестрі Ленінградського театру опери та балету імені С. Л. Кірова артистом альтової групи. Тому виникнення Концерту можна вважати своєрідним поверненням до минулого, спомином про власне творче життя. Такому образному тлумаченню сприяє й загальний ностальгичний емоційний тонус опусу», – пише про концерт Ю. Дедюля [с. 98].

Не дивлячись на те, що концерт написаний українським автором, в Україні цей твір не виконують, тому ми можемо оцінити його по єдиному аудіо-запису, де концерт виконує Мела Тененбаум з Нью-Йоркським філармонічним оркестром під керівництвом Річарда Каппа. Твір дуже виразний, незвичайний, але разом з тим є традиційним по формі для класичного концертно-симфонічного циклу з трьох частин – Allegro, Intermezzo, Rondo, що черговий раз характеризує творчість Д. Клебанова як неокласичну. Щодо жанру та форми Г. Косенко наголошує: «В області жанру та форми, концерт більше відноситься до романтичних зразків, через те, що у ньому прослуховуються імпровізаційна сольність у якій солюючий альт постає у яскравій різноманітності фарб. У концерті присутній специфічний принцип діалогу, який можна спостерігати як у різноманітності видів цього діалогу (питання-відповідь, «підхоплення», полілоги та т.п.), так і у різноманітних тембрових рішеннях (діалог альту з оркестром, та його окремими групами та інструментами). Перша частина містить риси класичної сонатної форми, наповнена мікрокаденціями та вказаними вище діалогами, з яких яскраво виділяється тип «питання-відповідь». Друга частина переслідує принцип вільної імпровізації, що дозволяє солюючому альту вийти на перший план. Форма частини схожа на сонатну зі скороченою репризою. Медитативний характер інструментальних партій підкреслений мелодичною кантиленою альту, партію якого підхоплює струнний оркестр. Фінал концерту

повертає активну моторність подій, характерну для першої частини концерту, але вже у новому амплуа – епіко-драматичному. Рондо-сонатна композиція фіналу дає чергувати рефрен з епізодами, кожен з яких представляє собою контрастну жанровість».

Квартет №5 Д. Клебанова. Написаний у традиційній формі з чотирьох частин. У першій частині з перших звуків основної теми відчувається прокоф'євський стиль: яскрава, розмашиста мелодія з народним колоритом на фоні насиченої гармонії, надає характеру музики спокій та повноту життя. Наступна тема комедійно-скерцозного характеру є контрастом до основної теми і ніби відділяє її пісенність танцювальним характером. Розробка обох тем з їх наскрізним розвитком трансформує, вводить нові мотиви, також видозмінює характер музики - від ліричного пісенного та жартово-танцювального - до маршового спочатку, потім - все більше настороженого та похмурого, музика стає все менш безтурботною, все більш зосереджено-імпульсивною та тяжкою. Основна тема час від часу проривається, але завжди закінчується дисонуючими акордами, на фоні безперервного, наполегливого пульсу шістнадцятих у акомпанементі в достатньо рухливому темпі – до основної теми, яка створює враження драматичного напруження, боротьби. Танцювальна тема також видозмінюється з жартівливої спочатку – в жалобну тему у кінці першої частини, де обидві теми зливаються та видозмінюються в музику з зовсім іншим, новим змістом – не спокійно-споглядальний, а більш глибокодумним та драматичним. Але, на диво, перша частина квартету закінчується в мажорі, даючи зрозуміти, що ще не все втрачено.

Друга частина починається вступом струнних піцикато, що випереджають задумливу, відчужену, часом бунтівну тему на фоні скупого акомпанементу у нижньому регістрі, згодом тема отримує поліфонічний розвиток та знов музика повертається до гірких роздумів, які змішуються з інтонаціями плачу у скрипок. Безвихідна смиренність знов змінюється боротьбою. Третя частина написана у

тричастинній формі, стрімке скерцо драматичного характеру, у яке зненацька вриваються пісенні інтонації плачу середньої частини, та знов у третій частині звучить тема скерцо. У фіналі квартету проходить пісенна тема в унісон на фоні дисонуючих гармоній, та закінчується стрімким фіналом на мажорному акорді.

3.2. Валентин Бібік – С. Кочарян: досвід співдружжя

Наступний корифей української музики, який вагомо вплинув не тільки на альтову виконавську школу, але і на інші виконавські школи Харкова та України – Валентин Савич Бібік – український композитор, педагог, заслужений діяч мистецтв України, професор. Про В. Бібіка існує безліч наукової літератури, статей, видань та наукових досліджень, його персону була розглянута найвидатнішими науковцями, такими, як Ю. Бентня [8], Л. Шаповалова [69], Т. Веркіна [13], Г. Косенко [27], Ю. Дедюля [18] та ін. Усі вони пишуть про життя та творчість В. Бібіка, про його роботу, та спадок, який він лишив після себе. З цих наукових досліджень можна виокремити деякі біографічні моменти з життя митця. В. Бібік є одним з найвидатніших композиторів України, але відомий він і далеко поза її межами. Валентин Савич народився 19 липня 1940 р. у Харкові, закінчив Харківський інститут мистецтв ім. І.П. Котляревського у класі Д. Клебанова, до 1994 року викладав у Харківському інституті мистецтв, спочатку як асистент, потім старший викладач, і професор; член спілки композиторів СРСР, у 1989-1994 голова Харківської організації спілки композиторів, також був професором, завідувачем кафедри музичного мистецтва Санкт-Петербурзького гуманітарного університету профспілок і професором Санкт-Петербурзької академії мистецтв, також професором композиції в Академії музики Тель-Авівського університету. В. Бібік лауреат Другого міжнародного композиторського конкурсу ім. Мар'яна та Іванни Коць за симфонічний твір "Плач і молитва", присвячений пам'яті жертв українського

голодомору 1930-х років (Київ, 1992); Лауреат премії АСУМ, «Композитор року» (Ізраїль, 2001). Серед його учнів О. Гугель, Л. Десятников, В. Мужчиль.

Валентин Бібик вагомо вплинув на розвиток Харківської альтової школи, його доробок включає безліч альтових творів, серед яких концерт для альту та камерного оркестру №1, концерт для альту та симфонічного оркестру №2, "Елегійна музика" для альту, симфонічного оркестру та фортепіано соло, "Sounds and Harmonies" для альту та фортепіано, "Passacaglia" для скрипки, альту, віолончелі та органу, "Recitativo" для альту соло, 2 сонати для альту та фортепіано, 2 сонати для альту соло, 5 струнних квартетів та безліч музики для камерного оркестру, які В. Бібик написав натхненний саме камерним оркестром Сурена Кочаряна. У Фонді Українського Радіо збереглися три аудіо-записи, де Камерний оркестр під керівництвом С. Кочаряна виконує твори Валентина Бібіка, а саме – "Медитації" для фортепіано та камерного оркестру, партія фортепіано – М. Сук, "Присвята" та "Три мініатюри". Ці записи представляють собою дорогоцінну спадщину Харкова, та усієї України.

Пропонуємо коротко розглянути ці твори з точки зору слухача. "Медитації" В. Бібіка. Початок цього твору вводить слухача у світ природа, первозданності та чистоти. Образ Едему – мінімалізм та кришталева чистота, безтурботність. З простої, нескаламученої мажорної мелодії в партії фортепіано під акомпанемент трикутника поступово зростає, ніби виповзає, як змія, тема струнних, поступово вносячи тривожність, згодом надаючи навіть злий характер музиці, партія флейти звучить ніжно, але ніби сама по собі, у відриві від ансамбля з фортепіано та струнними, тим самим вносячи ще більший дисонанс. Ударні вже звучать не як ніжні дзвіночки, а як похоронні дзвони, їм вторять акорди фортепіано у найнижчому регістрі. Основна проста тема знов і знов вертається, як нагадування про минуле, але набуває характеру ломаної, розірваної на шматки, підкресленої ритмічними акцентами, теми, видозміненої до невпізнання.

Музика носить зловісний, лякаючий характер, низхідна мелодія хроматизмами та акорди ніби занурюють слухача у жах буття, з цієї теми виростає ритмічно більш жвава тема у струнних, яка носить тривожно-метушливий характер, який перекликається з темою фортепіано. У фіналі несподівано звучить клавесин, як символ вічності, зв'язку часів, мелодія побудована на низхідних секундах, звучить на фоні первісної теми у фортепіано, як символ початку та закінчення часів.

"Присвята". Музика носить піднесений характер, велична мелодія у струнних, ніби крадькома, неспішно, розквітаюча з нижнього регістру, трепетна, ніжна за своєю ліричністю, епічно-споглядальна безроздільно пануюча над оркестром. Але, як і уся музика, яка вийшла за рамки пантональної, на фоні атональних гармоній, носить характер духовної містичної загадки. Час від часу мелодія струнних стає більш метушливою, хвилюючою, або – спокійною. Цю ідилію руйнує раптовий контраст – дисонуючі акорди, що з'явилися прорізаючи наскрізь сталу мелодію, вносячи присмак гіркоти, жалю про втрачені спогади. Твір завершується основною темою у струнних.

"Три мініатюри". Даний твір є яскравим образом авангардної академічної музики, де композитор у малих формах, використовуючи звукові «мікроструктури», мікрохроматизми в партії струнних а також інші прийоми звукових ефектів, намалював картину пост-апокаліптичного хаосу. З мініатюри – це п'єси з яскраво вираженим образотворчим нахилом. При чому, з усіх засобів музичної виразності акцент зроблений на самому звуці та його якостях.

3.3. Сергій Колобков – творчий портрет (на основі спогадів В. Ковальчука)

Продовжуючи плеяду композиторів, які змінили музичний світ на краще, неможливо не згадати одного з найповажніших композиторів – Колобкова Сергія Павловича. С. Колобков – видатний композитор, піаніст, педагог, музикознавець, кандидат мистецтвознавства, доцент. Закінчив Харківський інститут мистецтв у 1970 р у класі Р. Горовиць з фортепіано, а у 1972 р по класу композиції у Д. Клебанова, також закінчив аспірантуру при Інституті ім. Гнесіних у 1980. Від 1970 – викладач кафедри камерного ансамблю та квартету у Харківському інституті мистецтв, 1993-1994 художній керівник Слобожанського молодіжного симфонічного оркестру, 1994-95 – автор і ведучій радіопрограми «Жива класика». Має близько 25 записів у фондах Українського радіо, телепередачі, виступав із концертами у Москві, Санкт-Петербурзі, Києві, Львові, Полтаві, Дніпропетровську, Харкові. Для творчості С. Колобкова характерний лірико-філософський напрям, закорінений у стилістику музики Й. Брамса, С. Рахманінова, лаконізм висловлювання від А. Веберна, з опорою в музичній мові на національні особливості мислення. Виконавському стилю були притаманні блискуча техніка, емоційність, яскрава звукова палітра, ансамблева чуйність. Виховав понад 200 студентів, поміж учнів – В. Ушкон, Л. Маргаріус. Основний напрямок наукової роботи – музична естетика, зокрема сформовані ним вихідні моделі художньої творчості, розглянуті на матеріалі музичного мистецтва. Співпрацював з багатьма музикантами Харкова, зокрема М. Чиженко, В. Ковтун, Босенко, В. Ковальчук, В. Яковлев, В. Кругляков. Усі ці люди ще досі пам'ятають композитора, та згадують про нього тільки хороше. В'ячеслав Ковальчук, знаний альтист, педагог університету мистецтв, артист оркестру Харківської філармонії, розповів цікаві факти про Сергія Колобкова: «С. Колобков був чудовий піаніст, висококласний, здавалося, що для нього усі дороги відкриті. Але на диво, він вступив на композиторський факультет, та закинув фортепіано. С. Кочарян часто

говорив «Серёжа, вы играете как композитор», це, звичайно, був жарт. А взагалі, С. Колобков був дуже цікавою особистістю. Він зібрав навколо себе команду і пропагував музику – усю, і свою, і інших композиторів, і сучасну, і класику, у цю команду увійшли найкращі музиканти Харкова. Цим складом вони їздили по школам, технікумам, показували дітям та молоді музичні інструменти, у тому числі альт, віолончель, духові. Також від Союзу композиторів ми часто їздили по містам, де пропагували і Золотухіна, і Шукайло, і Бібіка, усіх харківських композиторів. Тобто С. Колобков був таким собі агітатором, пропагандистом музики, навіть не можна сказати, що він був композитором, тому що зазвичай композитори пропагують тільки свою музику, а С. Колобков “проштовхував” у маси музику загалом. Усі хто знали його, дивувалися його ерудиції, він багато у чому прекрасно розбирався, у нього вдома була колекція картин високого класу, він знав, як знайти підхід як до дітей, так і до дорослих, і проводив дитячі концерти в одному ключі, а дорослі – в іншому. На мою думку він достойний найвищої поваги. Особисто я можу сміливо пишатися тим, що С. Колобков привіз з Москви останній твір Д. Шостаковича – Сонату для альту та фортепіано, та на обкладинці нот було написано “На правах рукопису”, тобто ще ніхто ніде ніколи цей твір не виконував, а він якимось чином добув ці ноти, і ми з ним зіграли цю сонату, тільки не у концерті, бо ніхто не мав права чути цей твір до офіційного видання. Ми грали у Союзі композиторів для, власне, композиторів. Це було перше виконання цієї сонати у Харкові. У мене залишилися тільки найкращі спогади про С. Колобкова, він був дивовижної, кришталевої душі людина. За його працю його просто на руках треба було носити, те, що він зробив для Харкова, для шкіл та технікумів – це був неоціненний вклад у культурний розвиток міста»¹¹. На щастя, у Фонді Українського Радіо збереглися три записи творів С. Колобкова, на них автор особисто виконує камерні твори з солістами зі своєї

¹¹ Розмова з В.Ковальчуком відбулася в квітні 2021 р.

команди найвидатніших музикантів Харкова, а саме – «Чотири п'єси» для альту та фортепіано у виконанні В. Ковальчука на альті, «Інструментальне тріо» у виконанні В. Ковальчука на альті, В. Яковлєва на віолончелі, «Соната для віолончелі» у виконанні В. Круглякова, в усіх трьох записах партію фортепіано виконує автор, до того ж знайдено запис Струнного квартету №3 у двох частинах.

З циклу "*Чотирьох п'єс*" для альту та фортепіано на записі з архівів Фонду Українського Радіо збереглась тільки перша п'єса циклу. Прослухавши її, можна поринути у дещо похмурий характер цього твору. Фактура поліфонічна та змішана. На фоні ритмічно-монотонної теми, яка ніби крадькома звучить у нижньому регістрі, та будується на висхідних та низхідних хроматичних звукорядах, які змінюються низхідними септакордами, звучить медитативний роздум теми альту. У середній частині цей дивний діалог переривається криком пораненого птаха – різким стрибком альту на малу септіму. Інтервал на фоні септакорду у партії фортепіано, що надає музиці характер жаху та страждань. Наприкінці середньої частини звучить первісна монотонна тема, яка змінюється стрімким рухом, де партії альту та фортепіано по черзі виступають як солюючі інструменти. На завершення п'єси звучить первісний діалог-роздум. Загальний характер похмурий, занурений у себе.

"*Інструментальне тріо*" С. Колобкова неймовірно виразний твір, його перший виконавець, видатний альтист В. Ковальчук прокоментував: «Тріо справляло дуже яскраве враження на публіку, воно було розраховано на те, щоб ним захоплювалася більшість людей». Тема в першій частині тріо побудована на інтонаційному оспівуванні V – IV – VI – V ступенів мінору та на розвитку та трансформації основної теми, яка зазнає темброве, ладове, регістрове, та метроритмічне перетворення. Композитор застосував прийом розвитку розробки основної простої теми, яка приймає різні образи – від ліричного, до гротескного. Поліфонічна фактура п'єси створює відчуття безперервного повторювання

ріспости, як прийом імітації у струнних, що складає враження безперервності та стрімкого руху. За стилістикою твір близький до романтизму.

Струнний квартет №3 С. Колобкова. Форма першої частини сонатна, побудована на протиставленні двох тем – пісенної, спокійної, та ритмічної, напруженої. Головна партія побудована на пісенній мелодиці, близької по стилю до слов'янських народних наспівів з їх широкою мелодикою та плагальними кадансами. Характер світлий, наспівний, грайливий, що споріднює основну тему з російськими народними жанровими піснями та плясками. Побічна партія несподівано веде слухача у світ філософських роздумів, характер музики стає більш настороженим, тривожним, який то злітає уверх, то падає униз, що чутно з партії контрабаса у нижньому регістрі на фоні уривчастих акордів струнних, що створює відчуття невизначеності, стривоженості, яку змінюють короткі віолончельні інтонації стогону. Кульмінацією цієї теми є внутрішній конфлікт мелодії скрипок, що призводить її до значної напруженості. Теми змінюють одна одну, то повертаючи слухача у безтурботний світ, то кидаючи у бозодню тривоги та роздумів. Розвиток обох тем веде до їх взаємопроникнення та трансформації, надаючи другій темі більшу м'якість та пісенність, та разом з тим – роблячи першу тему більш колючою та гротескною, змінюючи їх майже до невпізнання, у фіналі композитор вертає нас до первісного світлого образу, нагадуючи про прекрасне минулому, але вже з відтінком смутку та відчуттям безповоротності.

Соната для віолончелі та фортепіано. У головній партії першої частини сонати, на фоні фортепіанної партії, яка побудована на арпеджіо з неповного мінорного тризвуку, звучить протяжна пісенна за своїм характером тема віолончелі. Мелодія наспівна, гармонія проста, лад паралельно-перемінний, тональний план простий та зрозумілий, що споріднює дану тему з протяжною та широкою пісенною за стилістикою музикою С. Рахманінова. Побічна партія зненацька веде слухача у конфлікт, взявши початок партії фортепіано ритмічно вивіреною темою, далі переходячи до партії віолончелі. Тема на перший погляд

носить такий же наспівний характер, але у процесі розвитку розвертається боротьба між мелодією віолончелі, що рветься на свободу, та дисонуючими акордами фортепіанної партії, що обривають крила. Розробка починається з проведення головної партії, яка переплітається з побічною, та їх ладово-тонального розвитку, переплетення в модуляціях, динамічному розростанні. Заклучна партія у фактурі хоралу, носить сумний, печальний характер. Написана у стилістиці бароко, побудована на акордах у партії фортепіано, у партії віолончелі – плач, що оспіваний секундовими інтонаціями, які згодом переходять до партії фортепіано. Реприза також починається з головної партії, носить характер розробки та повертає нас у первісну тональність.

Друга частина спочатку носить роздумливий та світлий характер, але поступово, у процесі розвитку наспівна мелодія віолончелі трансформується у стогнання з одночасним проведенням теми у фортепіано, в поліфонічному переплетенню фактур, яке приводить до кульмінаційному завершенню другої частини.

Третя частина відсилає нас до тематики першої частини: початок – партія фортепіано, яка побудована на малій терції та меланхолічна партія віолончелі. Ближче до фіналу музика стає більш жвавою, бурхливою, неспокійною та завершується схвильованою кульмінацією.

3.4. Валентин Борисов: альтова та квартетна творчість

Також необхідно пригадати одного з найвидатніших композиторів харківської школи – Валентина Борисова. Його поважали усі, хто знав, його музика надихала, виконавців – вона надихала грати, композиторів – наслідувати його спадок та відображати у своїх творах любов та повагу до Борисова. Валентин Тихонович Борисов народився 20 липня 1901 р. у місті Богодухів, Харківської області. Від 1944 р. викладав у Харківській консерваторії, та навіть

був її директором до 1949 р. З 1977 р. став професором. Серед учнів В. Борисова – Олександр Щетинський. Він написав безліч творів, і всі вони користувалися популярністю як за його життя, так і зараз. Стиль його письма змінювався упродовж його життя. Як свідчать дані на електронному ресурсі [10], у 1920-х рр. В. Борисов віддавав данину популярному в ті часи в Україні скрябінізму. Пізніше працював у поміркованому стилі, що його можна віднести до так званого соцреалізму, однак наприкінці 1960-х років, після відвідин фестивалю «Варшавська осінь», почав уживати елементи більш модерних композиторських технік, зокрема, розширеної тональності, додекафонії і кластерної гармонії.

Твори В. Борисова настільки добре вписуються у сучасність, його музика була створена у минулому столітті, але ті, хто виконують її зараз розуміють, що вона випередила свій час. У Харківському університеті мистецтв досі пам'ятають і люблять В. Борисова, проводяться творчі вечори та концерти пам'яті митця. Один з таких концертів був одним з серії концертів «Портрети українських композиторів», який був організований та проведений за допомогою Благодійного фонду «Харківські асамблеї» 27 листопада 2015 року. Прозвучали інструментальні та камерні твори композитора, у концерті приймали участь як сучасні студенти, так і випускники, які ще мали змогу колись спілкуватись з Валентином Тихоновичем особисто. Одним з таких виконавців був Євген Амстібовський, який виконав «Романтичну повість» для альта та симфонічного оркестру (в авторському перекладанні для альта та фортепіано), партію фортепіано виконала Марина Бевз. Звучання цього твору ми можемо оцінити судячи по відеозапису з концерту, який зберігся на інтернет-ресурсі [10]. Також, В. Борисов багато уваги приділяв квартетному жанру, він написав три струнних квартети. Його квартетну творчість детально розглянула А. Утіна у своєму науковому дослідженні: «У витоків українського квартетного мистецтва стояв Валентин Тихонович Борисов. Перші його два струнних квартети (1926, 1928) примітні спробою привнести у камерно-ансамблевую музику елементи

програмотності. Третій квартет, що з'явився через 35 років після другого, демонструє не тільки зрілість композиторського почерку автора, а ще не втрачену з роками повноту життєвідчуття» [с. 54]. Саме Третій квартет В. Борисова прозвучав у концерті з серії «Портрети українських композиторів», його звучання ми можемо оцінити судячи з відеозапису, який зберігся на електронному ресурсі [10].

3.5. Володимир Птушкін. Соната пам'яті Д. Клебанова

Одним з найвидатніших Харківських композиторів є Володимир Птушкін, твори якого виконують як в Україні, так і закордоном. Одним з яскравих його творів є Соната для альту та фортепіано. Заграти її випала нагода М.М. Удовиченку, доценту кафедри оркестрових струнних інструментів та кафедри камерного ансамблю. Він поділився своїми особистими враженнями та спогадами про цей твір: «Це одна з найкращих сонат харківських композиторів, які я грав. Музика Володимира Птушкіна швидко просочується в твою уяву, коли ти граєш цю сонату, починаєш чути її незалежно від струн та пальців».

Соната присвячена видатному українському композитору Дмитру Клебанову. В. Птушкін звернувся саме до альту у цій сонаті, бо Д. Клебанов, якому присвячена соната, був альтистом за першою музичною освітою. «Альт – інструмент журби», – любив повторювати Д. Клебанов. У Сонаті оксамитовий тембр альту поєднується з інтонаціями суму, жалоби.

З приводу форми наголосимо, у цій сонаті В. Птушкін не дотримувався суворих класичних традицій побудови циклу. Твір складається з двох частин: перша – *Moderato* і друга – *Vivo*. Соната має неоромантичний художньо-стильовий напрям. Програмою цього твору є меморіальне присвячення Д. Клебанову, чим автор вказує на наслідування романтичної традиції. Соната для альту В. Птушкіна була детально розглянута у науковому дослідженні

Ю. Дедюлі «Твори крупної форми для альту українських композиторів останньої третини ХХ – початку століть: жанрово-стильовий пошук», в якому авторка зазначає: «Дві частини Сонати справляють враження однієї, завдяки появі в коді Другої частини головної партії з Першої. Твір сприймається як роздум-розповідь, про сенс життя, його дійсні цінності та швидкоплинність часу. Тому цілком природне переплетіння форми сонати з рисами поемності. Сонату В. Птушкіна «Пам'яті Д. Клебанова», навряд чи, можна назвати твором для соліста у супроводі фортепіано. Скоріше, її варто віднести до зразків, близьких класичному камерному ансамблю, оскільки альт і фортепіано є рівноправними його учасниками. Насправді ж, йдеться про дует двох митців – В. Птушкіна (фортепіано) і Д. Клебанова (альт). Для виконавців це створює специфічну проблему, пов'язану з необхідністю майже театрального відтворення діалогу. Партії виконавців самостійні за функціональним і смисловим призначенням, що свідчить про своєрідний контрапункт їх образних планів, наявність яскравого застосування драматургії».

3.6. Сергій Турнеєв – наслідувач та презентант традицій харківської композиторської школи

Ще одним видатним твором для альту є "Lamentoso" для альту та камерного оркестру С.П. Турнеєва. Сергій Турнеєв - випускник видатного харківського композитора Валентина Борисова, сучасний композитор, що наслідував традиції свого вчителя, та зберіг усі настанови та традиції старої школи Харківських композиторів.

У Харкові "Lamentoso" прозвучав у березні 2016 року з камерним оркестром Харківського національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського під керівництвом професора Л.О. Холоденко, солістка – доцент Е.Б. Купріяненко. Як розповідав сам Сергій Турнеєв, цей твір має для нього сакральне значення, він

присвятив цей твір пам'яті своїх батьків. Емма Купріяненко поділилася враженнями від виконання "Lamentoso": «Ключова фраза цього твору дуже ностальгічна. Душевний, теплий твір, який містить інтимний вислів про найдорожче у житті – батьків. Починається "Lamentoso" з монологу альт, непомітно вплітається партія оркестру, автор використовує дуже багато низького альтового регістру, більшість фраз виконуються на струні До, збільшені кварта передають роздумливі інтонації. Ця музика дуже сповідальна, звернута до пам'яті, до найвищих матерій. У "Lamentoso" присутній цілий калейдоскоп тем: є фольклорні інтонації, є імітація сопілки яка втілилася у флажолетах альт, присутні, як мені здалося, навіть гірські мотиви. З суто технічного боку, альт використовується тут практично на максимальну можливість цього інструмента, присутні і великі каденції, розгорнуті монологи, діалоги між альтом та оркестром також, звісно, присутні, але без суперництва, це сприймається, ніби дві людини розмовляють про найважливіше.»

3.7. Харківська альтова виконавська школа: нові горизонти

Корифеї харківської альтової школи залишили після себе неоціненну спадщину – аудіозаписи з концертів, які збереглися в архівах Фонду Українського Радіо. Окрім перелічених вище аудіо- та відео-записів, знайдено записи з виконанням творів інших видатних композиторів Харкова, а саме: О. Гнатовська. "Фортепіанний квінтет" у виконанні авторки та струнного квартету; Й. Мислівичек. "Рондо" у виконанні В. Василь'єв – скрипка, Н. Крамаренко – фортепіано; І. Ковач. "Концертіно" для фортепіано та камерного оркестру у виконанні Гаррі Гельфгада та Камерного оркестру під керівництвом С. Кочаряна. Окрім творів харківських композиторів, у Фонді Українського Радіо знайдено архівні записи з концертів Камерного оркестру С. Кочаряна, а саме: Г. Телеман, Сюїта для віоли да-гамби та камерного оркестру ре-мажор, партія віоли да-гамби виконувалася видатним альтистом Харкова, дипломантом

республіканського конкурсу, Євгенієм Амстібовським; Г. Гендель. Концерто грессо сі-мінор для камерного оркестру; І.С. Бах, Концерт для фортепіано з оркестром ре-мінор, партія фортепіано – Тетяна Веркіна, А. Вівальді. Концерт для двох скрипок з оркестром до-мінор; А. Пярт. Колаж на тему І.С. Баха для камерного оркестру; В. Моцарт, "Маленька нічна серенада"; А. Вівальді, концерт для гітари та камерного оркестру Ре-мажор; А. Вівальді, Концерт для двох гобоїв та камерного оркестру, солісти – дипломант Всесоюзного конкурсу Наталія Шустова та Михайло Фогоченко. Також особливу увагу хочу приділити двом, на мою думку, справді геніальним аудіо-записам, які записані струнним квартетом педагогів Харківського інституту мистецтв ім. І.П. Котляревського – А. Лещинським, Р. Клименською, Ф. Хоміцером, та І. Гельфандбейном. Це записи Квартету №8 Д. Шостаковича, та Квартету №2 В.А. Моцарта. Прослуховуючи ці записи, поринаєш у світ, коли жили та творили корифеї, які приймали безпосередню участь у створенні Харківської виконавської школи, також можна скласти повну уяву про те, якого першокласного рівня митці стояли у її витоків. І під час прослуховування цих записів постає питання: «Чому у наш час виконавці не можуть похизуватися настільки ж блискучим рівнем гри?» Нажаль, сучасна виконавська школа, зокрема альтова виконавська школа, зазнає змін, які з однієї сторони надають багато можливостей для виконавської самореалізації – це безліч електронних ресурсів, де можна навчатись онлайн, також давати онлайн концерти, стало набагато простіше виїжджати закордон задля набуття досвіду на професійних майстер-класах та конкурсах, тобто у наш час, здавалося б, виконавське мистецтво повинно розвиватися у геометричній прогресії, але, як на мене, зараз з кожним роком все яскравіше можна спостерігати різницю між виконавцями того рівня, до якого звикли педагоги старої школи, та сучасними студентами вищих музичних навчальних закладів. Усе частіше випускники консерваторій покидають музику, у пошуках нової професії. Спостерігається загальна тенденція поступового погіршення якості гри

професійних виконавців, що не може не відображатися на музичному світі Харкова та України. З чим це пов'язано? Може, з меншою зацікавленістю публіки у концертах класичної музики, може, з низькою затребуваністю професійних музикантів в Україні, але факт залишається фактом – українська виконавська школа поступово гине. Звичайно, наразі в Україні все рівно є немало професійних музикантів, які активно концертують, дають майстер-класи, є безліч педагогів, які «горять» музикою та своєю справою, вивозять студентів на конкурси, їздять по містах України з концертами, передають студентам безцінні настанови та знання, які вони отримали від своїх педагогів. Саме завдяки таким викладачам, справжнім майстрам своєї справи, Українська виконавська школа все ще тримається на плаву. У Харкові такими педагогами є В. Ковальчук, М. Удовиченко, Е. Купріяненко, О. Шевель. Саме ці педагоги ще зберігають творчі настанови своїх педагогів і передають їх своїм студентам. Також неможливо не відмітити носіїв цінної пам'яті про корифеїв Харківської альтової школи: І. Сіротін, Є. Амстібовський, О. Красюкова, М. Тіунов, К. Кисельова, Г. Косенко, Ю. Дедюля, вони з радістю діляться своїм досвідом та згадують своїх педагогів з великою ностальгією та любов'ю.

Але тільки-но настанови педагогів старої школи будуть втрачені, виконавська школа України, а зокрема альтова школа Харкова, зміниться назавжди. Та чи добрими будуть ці зміни? Це вже питання для іншого дослідження.

Висновки до розділу 3

У третьому розділі розглянуті камерні та інструментальні твори видатних харківських композиторів, а саме – Дмитра Клебанова, Валентина Бібіка, Сергія Колобкова, Валентина Борисова, Володимира Птушкіна, Сергія Турнєєва. З точки зору слухача проаналізовано аудіо-записи деяких творів цих композиторів,

які увійшли до Фонду Українського Радіо, а саме – Струнний квартет №5 Д. Клебанова, Медитації, Присвята та Три мініатюри В. Бібіка у виконанні Камерного оркестру С. Кочаряна, а також Чотири п'єси для альту, Інструментальне тріо, Струнний квартет, та Соната для віолончелі С. Колобкова. Доведено беззаперечний зв'язок Харківської альтової школи з Харківською композиторською школою, розглянутий їхній вплив одна на одну, описано те, як саме співпрацювали С. Кочарян та В. Бібік. Окрім того надано ще деякі аудіо-записи з архівів Фонду Українського Радіо, у яких звучать твори видатних світових композиторів, зокрема – харківських, а саме О. Гнатовська. "Фортепіанний квінтет" О. Гнатовської, "Рондо" Й. Мислівичека, "Концертіно" І. Ковача. Наприкінці третього розділу підняте питання сучасного українського виконавства, проаналізовані позитивні та негативні аспекти сучасної виконавської школи, підкреслений вплив сучасних представників альтової виконавської школи, які підтримують її на достойному рівні. Також надані деякі особисті прогнози щодо розвитку альтової школи Харкова, доведена значущість збереження настанов корифеїв альтової виконавської школи.

ВИСНОВКИ

Здійснене дослідження дозволило осмислити шляхи становлення та розвитку харківської альтової школи у масштабі світового альтового мистецтва. Шлях становлення альту, як повноцінного музичного інструмента, був достатньо тернистим. Він почав свій розвиток з непримітних віол, які не користувалися такою популярністю, яка була у скрипки та віолончелі, продовжив еволюціонувати в третьосортний акомпануючий, виключно оркестровий інструмент, пізніше став займати більш міцну позицію та повільно перебрався у ряди необхідних інструментів не тільки в оркестрі, але й у камерному ансамблі. І, нарешті, вже після цього довгого та важкого шляху, тільки у кінці XIX - початку XX століття альт поступово перебирається на місце сольного інструмента, ставши в один ряд зі скрипкою. Це відбулося не в останню чергу завдяки ряду видатних сольних виконавців на альті, таких, як: Лайонел Тертіс, Уільям Примроуз, Пауль Хіндеміт, Вадим Борисовський; та композиторів, які почали активно пропагувати альт у своїх творах, як оркестрових, так і камерно-інструментальних.

Розвиток альтового мистецтва не міг обминути і Україну, тут воно почало розвиватися не набагато пізніше, ніж в Європі та Росії. З відкриттям провідних музичних закладів України – Львівською, Київською, Одеською та Харківською консерваторій, почало стрімко зростати музичне життя країни, а разом з цим і виконавство на струнно-смічкових інструментах. В кожній з консерваторій були свої корифеї альту, які мали значний вплив на хід історії альтового виконавства та на популярність альту у музичному світі.

Харківська альтова школа почала свій розвиток з відкриття І. Слатіним музичних класів при Харківському відділенні ІРМТ у 1871 р. Пізніше на базі музичних класів було відкрите музичне училище, а згодом його реформували у консерваторію. Кафедра оркестрових струнних інструментів почала своє існування відразу після відкриття консерваторії. Але не дивлячись на це, класу

спеціального альту не існувало довгий час. Тим не менш, такі педагоги скрипалі, як К. Горський, Д. Ланцетті та С. Дочевський викладали й альт також. Одним з перших педагогів спеціального альту у Харківській консерваторії став М. Хоміцер, творчий портрет якого надано у даному дослідженні завдяки І. Сіротіну. Згодом, на зміну М. Хоміцеру прийшов один з найвідоміших корифеїв харківської альтової школи – Сурен Гарнікович Кочарян, завдяки якому альт став доволі розвиненим та популярним серед молодих музикантів Харкова. Він підніс харківське альтове виконавство на новий рівень, більш професійний, більш сольний. Учні С. Кочаряна згадують його з великою любов'ю та повагою. Спогади його студентів зібрані та записані у даному дослідженні, завдяки цим спогадам ми маємо змогу оцінити С. Кочаряна з різних сторін – як особистість, як педагога, як виконавця, як керівника ансамблів та камерного оркестру, окрім цього надано низку цікавих фактів, які також надали студенти С. Кочаряна. Завдяки Сурену Кочаряну та Михайлу Хоміцеру, побачили світ унікальні твори харківських композиторів – Валентина Бібіка, Валентина Борисова, Дмитра Клебанова, Ігоря Ковача, Володимира Птушкіна, Миколи Стецюна, Сергія Колобкова, та інших корифеїв композиторської школи. Твори цих майстрів були залучені у дане дослідження у вигляді аудіо-записів з архівів Фонду Українського Радіо, був проведений невеликий аналіз цих творів з точки зору слухача, також доведена значущість цих записів для сучасної Харківської альтової школи, бо завдяки їм зараз ми здатні оцінити рівень професійних музикантів тих часів, коли зароджувалась виконавська школа Харкова.

Дане дослідження охопило багато аспектів, які стосуються виконавської школи. Ми визначили поняття «виконавська школа», проаналізували що саме вплинуло на Харківську альтову школу, які персоналії були невід'ємною частиною її розвитку. Наразі у Харківському національному університеті мистецтв ім. І.П. Котляревського є люди, які продовжують традиції та настанови Михайла Хоміцера та Сурена Кочаряна. Але також існує великий ризик

зникнення цих традицій та настанов через низку факторів. З кожним роком ці фактори все більше впливають на сучасне виконавське мистецтво України, та Харкова зокрема. Саме тому так важливо записати та зберегти дані настанови, щоб уникнути їх зникнення. Саме через це ціллю мого дослідження було зібрати та надати читачу інформацію про усі доступні настанови та традиції, задля їх збереження, використання на практичних заняттях, та з ціллю залучення у інші наукові дослідження, які будуть продовжувати тему виконавських шкіл Харкова та України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андриевский И. М. Скрипичная школа Леопольда Ауэра и Константин Горский – история и современность // Костянтин Горський (1859–1924) : матеріали Міжнар. наук.-творч. конф. «Пам'яті Костянтина Горського»: (до 150-річчя від дня народження). Харків, 2009. С. 33-47.
2. Андрієвська В. В. Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2010. 22 с.
3. Антоненц Е. Константин Горский и братья Контские // Костянтин Горський (1859–1924) : матер. Міжнар. наук.-творч. конф. «Пам'яті Костянтина Горського»: (до 150-річчя від дня народження). Харків, 2009. С. 20-29.
4. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник : сб. ст. / ред.-сост. Т. А. Лебедева. М., 1987. № 6. С. 5–68.
5. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. Изд 2-е. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. 376 с.
6. Безруков Г. Основы техники игры на альте. М. : Музыка, 1983. 187 с.
7. Безруков Г. Основы техники игры на альте. Москва : Музыка, 1983. 187 с.
8. Бетня Ю. Беседа с Викторией Библик: Музыка скажет сама за себя. Киев: День, 2010. №215. С. 3.
9. Бібік Валентин Савич // Матеріал з Вікіпедії. [URL: https://uk.wikipedia.org/Бібік_Валентин_Савич](https://uk.wikipedia.org/Бібік_Валентин_Савич)
10. Борисов Валентин Тихонович // Матеріал з Вікіпедії. URL: [URL: https://uk.wikipedia.org/Борисов_Валентин_Тихонович](https://uk.wikipedia.org/Борисов_Валентин_Тихонович)

11. Браудо Е. Струнные смычковые. Семья виол. Скрипка и ее предшественники. // Основы материальной культуры в музыке : гл. 3. Москва, 1924. С. 61–98.
12. Браудо Е. Струнные смычковые. Семья виол. Скрипка и ее предшественники. // Основы материальной культуры в музыке : гл. 3 / Е. Браудо. М., 1924. С. 61–98.
13. Веркина Т. О поэтике исполнительского искусства: звуковой мир фортепианной музыки Валентина Бибика // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2004. С. 175 – 183.
14. Веркіна Т. Б., Драч І. С., Шаповалова Л. В., Очеретовська Н. Л., Богданов В. О., Гребенюк Н. Є. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917 – 2017 // До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія / У 2 т. / Харків : Водний спектр Джі-Ем-Пі, 2017. 740 с.
15. Витачек Е. Ф. Очерки по истории изготовления смычковых инструментов. М.;Л. : Музыка, 1952. 350 с.
16. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства в трех выпусках : учебник для музыкальных вузов. Вып. 1. Москва : Музыка, 1990. С. 57.
17. Горбунов В. Н. Разновидности альты в его историческом развитии // Вопросы музыкознания и музыкальной педагогики : тез. межвуз. науч.-практ. конф. Тамбов, 2004.
18. Горбунов В. Н. Русское альтовое искусство XVIII – начала XX века (инструмент, сфера применения, композиторское творчество) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д, 2004. 19 с.
19. Дедусенко Ж.В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2002. 17 с.

20. Дедюля Ю. Твори крупної форми для альта в українській музиці останньої третини ХХ - початку ХХІ століть: стильовий пошук. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. 311 с.
21. Дика Н. «Творчий портрет Зенона Дашака в контексті камерно-інструментального ансамблевого виконавства (до 80х роковин від дня народження).
- 22.І. Гамкало Стаття «Кулаков Сергій Володимирович»
- 23.Історія кафедри оркестрових струнних інструментів та оперно-симфонічного диригування [ОНМА].URL: http://odma.edu.ua/about/history/orkestr_operniy (дата звернення: 19.04.2019).
24. Кафедра оркестрових струнних інструментів [ХНУМ] : історія кафедри. URL: <http://num.kharkiv.ua/orchstrings.htm> (дата звернення: 12.04.2019).
- 25.Кафедра струнно-смічкових інструментів [ЛНМАУ]. URL: <http://conservatory.lviv.ua/kafedry/kafedra-strunno-smychkovyh-instrumentiv> (дата звернення: 17.04.2019).
26. Кафедра струнно-смічкових інструментів [КНМАУ]. URL: <http://knmau.com.ua/fakultety/orkestrovyu/kafedra-strunno-smychkovyh-instrumentiv> (дата звернення: 18.04.2019).
27. Киселева К. Сурен Кочарян – педагог (о роли личности в истории) : автореф. дис. канд. искусствознания. Харьков, 2011. 16 с.
28. Косенко Г. Темброва семантика альта у творчості харківських композиторів 1960–2000-х років : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. С. 24-57. 222 с.
29. Кочарян Сурен Гарнікович // Вікіпедія. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki> (дата звернення: 13.05.2019).

30. Криса О. Динаміка становлення альтового репертуару в контексті взаємодії композиторської та виконавської шкіл Києва // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ., 2008. Вип. 77 : Виконавське музикознавство. С. 100–111.
31. Купріяненко Е. Б. Альт у політембровому камерноінструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізнє барокко – Й. Брамс): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2010. 21 с.
32. Кучеренко С. Шляхи становлення та розвитку української скрипкової школи : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. С. 33-64. 276 с.
33. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. М. : Композитор, 2003. 312 с.
34. Левая Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. Москва : Музыка. 1974. 448 с.
35. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: История и современность. М. : Совет. композитор, 1990. 224 с.
36. Лосев А. Форма. Стиль. Выражение / сост. А. А. Тахо-Годи. М. : Мысль, 1965. 944 с.
37. Маршанский С. А. Альтовое искусство России второй половины XX–начала XXI века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д, 2012. 22 с.
38. Михайлов М. Стиль в музыке: исследование. Л. : Музыка, Ленингр. отделение, 1981. 264 с.
39. Михель А. М. Краткая энциклопедия смычковых инструментов: Настольная книга для любителей-музыкантов. Скрипка, ее прародители и родичи. М. : Унив. тип., 1894. 304 с.
40. Можен Ж., Менъ В. Скрипка, альт, виолончель, контрабас и гитара. Изд. 2. Москва : Музгиз, 1933. 47 с.

41. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М. : Музыка, 1988. 254 с.
42. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М. : Музыка, 1982. 319 с.
43. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М. : Музыка, 1972. 383 с.
44. Назайкинский Е. Стил ь и жанр в музыке : учеб. пособ. М. : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
45. Нюрнберг М. Симфонический оркестр и его инструменты. Краткие очерки. Москва : Музыка, 1950. 150 с.
46. Нюрнберг М. Симфонический оркестр и его инструменты. Краткие очерки. М. : Музыка, 1950. 150 с.
47. Очеретовская Н. Содержание и форма в музыке. Л. : Музыка, 1985. 111 с.
48. Понькіна А., (2004). Исполнительская школа и композиторское творчество для саксофона: аспекты и взаимодействия. Intermusic, 180-192 с.
49. Понятовский С. П. Альт. М. : Музыка, 1974. 100 с.
50. Понятовский С. П. Альт. Москва : Музыка, 1974. 100 с.
51. Понятовский С. П. Историческая эволюция роли альт а в оркестре XVI-XIX веков: автореф. дис. канд. искусствоведения. Москва, 1981. 25 с.
52. Понятовский С. П. Историческая эволюция роли альт а в оркестре XVI-XIX веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1981. 25 с.
53. Понятовский С. П. История альтового искусства. Москва : Музыка, 2007. 352 с.
54. Птушкін Володимир Михайлович // Матеріал з Вікіпедії. URL: https://uk.wikipedia.org/Птушкін_Володимир_Михайлович
55. Раабен Л. Н. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов. Ленинград: Музыка, 1969. 262 с.
56. Раабен Л. Н. Жизнь замечательных скрипачей. Москва : Музыка, 1967. 312 с.

57. Раабен Л. Н. Советская камерно-инструментальная музыка. Ленинград : Гос. музык. издат, 1963. 340 с.
58. Соколов А. Н. Теория стиля. М. : Искусство, 1968. 224 с.
59. Соколов О. В. К проблеме типологии музыкальных жанров. Проблемы музыки XX века : сб. ст. / гл. ред. В. М. Цендровский. Горький, 1977. С. 12–57.
60. Солтис Р. М. Львівське струнно-смічкове виконавство та педагогіка як полікультурний феномен : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2013. 19 с.
61. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке // Вопросы социологии и эстетики музыки: статьи и исследования / А. Н. Сохор. Л., 1981. Т. 2. С. 231–294.
62. Стоклицкая Е. Ю. В. Борисовский – педагог. Москва : Музыка, 1984. 62 с.
63. Стоклицкая Е. Ю. В. Борисовский – педагог. М. : Музыка, 1984.
64. Удовиченко Н. Корифеи университета : Сурен Гарникович Кочарян. Dominanta, 2010. Май № 6. С. 6-7.
65. Утіна А. Становлення та розвиток струнного квартету в українській музиці. УДК 78. 03 : 785. 74 (477). 346-358 с.
66. Флеш К. Искусство скрипичной игры. Т. 1. Москва : Музыка, 1964. 125 с.
67. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособ. СПб. : Лань, 2000. 320 с.
68. Холопова В. Формы музыкальных произведений : учеб. пособ. 2-е изд., испр. СПб : Лань, 1999. 496 с.
69. Царева Е. К проблеме стиля // Из истории зарубежной музыки / ред.-сост. С. Н. Питина. М., 1971. С. 19–34.
70. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков: Скорпион, 2007. С. 185-191.

- 71.Щелкановцева Е. М. Кафедра струнных инструментов // Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского 1917-1992. Харьков, 1992. С. 158–181.

ДОДАТОК А

Додаток А містить перелік аудіо-записів з архівів Фонду Українського Радіо, які стали одним з основних матеріалів даного дослідження.

1. Д. Клебанов. Струнний квартет №5.
2. О. Гнатовська. Фортепіанний квінтет.
3. Г. Телеман. Сюїта для віоли-да-гамба.
4. Й. Мислівичек. “Рондо”.
5. Й. Гендель. Концерто грассо сі-минор для камерного оркестру.
6. С. Колобков. “Чотири п’єси” для альту
7. С. Колобков. Інструментальне тріо.
8. С. Колобков. Соната для віолончелі.
9. С. Колобков. Струнний квартет № 3.
10. Й.С. Бах. Концерт для фортепіано з оркестром ре-минор.
11. А. Вівальді. Концерт для двох скрипок та оркестру до-мінор.
12. А. Пярт. “Коллаж” для камерного оркестру.
13. І. Ковач. Концертино для камерного оркестру.
14. Д. Шостакович. Струнний квартет №8.
15. Л. Бетховен. Струнний квартет №9.
16. А. Вівальді. Концерт для гітари та камерного оркестру ре-мажор.
17. В.А. Моцарт. Струнний квартет №2.
18. В. Бібік. “Присвята” для камерного оркестру.
19. В. Бібік. “Три мініатюри” для камерного оркестру.
20. В. Бібік. “Медитації” для фортепіано та камерного оркестру.