

**ВЕСТНИК МГИМ ИМЕНИ А. Г. ШНИТКЕ**

**2019 №3/4(7/8)**



Сетевое издание  
«*Вестник МГИМ имени А.Г.Шнитке*»  
учрежден в феврале 2018 года.

**Учредитель:**

Государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования города Москвы  
«Московский государственный институт музыки имени А.Г.Шнитке»

**Свидетельство о регистрации ЭЛ № ФС77–72669 от 16.04.2018 года**

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи,  
информационных технологий и массовых коммуникаций

**ISSN2712–9063**

Издается ежеквартально

**Главный редактор:**

проректор по научно-исследовательской работе МГИМ имени А.Г.Шнитке,  
доктор культурологии И.А.Корсакова

Предметная область журнала – гуманитарные науки по следующим отраслям наук  
и группам специальностей:

педагогические науки (13.00.00),  
искусствоведение (17.00.00),  
культурология (24.00.00)

**Редколлегия журнала**

*Корсакова Ирина Анатольевна*, доктор культурологии, кандидат философских наук,  
доцент, проректор по научно-исследовательской работе МГИМ имени А.Г.Шнитке –  
**главный редактор**

*Алябьева Анна Геннадьевна*, доктор искусствоведения, профессор, член Диссер-  
тационного совета Д 210.016.01 (по специальности 17.00.02), член общества востоко-  
ведов РФ, член Международного совета по традиционной музыке (*ИСТМ*) при ЮНЕ-  
СКО, зав. кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени  
А.Г.Шнитке – **заместитель главного редактора**

*Шабшаевич Елена Марковна*, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафе-  
дры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке – **от-  
ветственный редактор**.

*Ануфриев Евгений Александрович* – кандидат педагогических наук, зав. кафедрой на-  
родного исполнительского искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

*Грекова Любовь Валентиновна*, кандидат педагогических наук, профессор кафедры  
философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке



*Громов Игорь Юрьевич*, профессор, заслуженный артист РФ, и.о. зав. кафедрой духовых и ударных инструментов, зав. кафедрой дирижерского искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

*Егорова Марина Алексеевна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

*Зайцева Елена Александровна*, кандидат искусствоведения, академик Международной академии творчества, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

*Калашкова Дагмара Ояровна*, профессор, зав. кафедрой струнно-смычкового искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

*Кизин Михаил Михайлович*, кандидат искусствоведения, профессор, народный артист РФ, и.о. заведующего кафедрой вокального искусства и оперной подготовки МГИМ имени А.Г.Шнитке

*Орлова Екатерина Марковна*, кандидат психологических наук, преподаватель кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

*Пчелинцев Анатолий Васильевич*, кандидат педагогических наук, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

*Цыпин Геннадий Моисеевич*, доктор педагогических наук, профессор, академик педагогических и социальных наук, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

*Шайхутдинов Рустам Раджапович*, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан, лауреат международных конкурсов, профессор, зав. кафедрой фортепианного искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

#### **Редакционный совет**

*Щербакова Анна Иосифовна*, доктор педагогических наук, доктор культурологии, профессор, ректор МГИМ имени А.Г.Шнитке – председатель редакционного совета

#### **Педагогические науки (13.00.02, 13.00.05, 13.00.08)**

*Ануфриев Евгений Александрович*, кандидат педагогических наук, зав. кафедрой народного исполнительского искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

*Грекова Любовь Валентиновна*, кандидат педагогических наук, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

*Пчелинцев Анатолий Васильевич*, кандидат педагогических наук, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

*Цыпин Геннадий Моисеевич*, доктор педагогических наук, профессор, академик педагогических и социальных наук, главный научный сотрудник Факультета подготовки научно-педагогических кадров МГИМ имени А.Г.Шнитке

*Щербакова Анна Иосифовна*, доктор педагогических наук, доктор культурологии, профессор, ректор МГИМ имени А.Г.Шнитке

*Орлова Екатерина Марковна*, кандидат психологических наук, преподаватель кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

## Искусствоведение (17.00.02, 17.00.09)

*Алябьева Анна Геннадьевна*, доктор искусствоведения, профессор, член Диссертационного совета Д 210.016.01 (по специальности 17.00.02), член общества востоковедов РФ, член Международного совета по традиционной музыке (ИСТМ) при ЮНЕСКО, зав. кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

*Громов Игорь Юрьевич*, профессор, заслуженный артист РФ, и.о. зав. кафедрой духовых и ударных инструментов, зав. кафедрой дирижерского искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

*Егорова Марина Алексеевна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

*Зайцева Елена Александровна*, кандидат искусствоведения, академик Международной академии творчества, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

*Калашкова Дагмара Ояровна*, профессор, зав. кафедрой струнно-смычкового искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

*Кизин Михаил Михайлович*, кандидат искусствоведения, профессор, народный артист РФ, и.о. заведующего кафедрой вокального искусства и оперной подготовки МГИМ имени А.Г.Шнитке

*Фадеева Ольга Сергеевна*, кандидат искусствоведения, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

*Шабшаевич Елена Марковна*, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

*Шайхутдинов Рустам Раджапович*, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан, лауреат международных конкурсов, профессор, зав. кафедрой фортепианного искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

*Юнусова Виолетта Николаевна*, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского

## Культурология (24.00.00)

*Каменец Александр Владленович*, доктор культурологии, Российский государственный социальный университет (Москва, Россия)

*Каминская Елена Альбертовна*, доктор культурологии, кандидат педагогических наук, проректор по учебно-методической работе, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников АНО ВО «Институт современного искусства», профессор кафедры оркестрового дирижирования ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры» (Москва, Россия)

*Корсакова Ирина Анатольевна*, доктор культурологии, кандидат философских наук, доцент, проректор по научно-исследовательской работе МГИМ имени А.Г.Шнитке (Москва, Россия)

*Щербакова Анна Иосифовна*, доктор педагогических наук, доктор культурологии, профессор, ректор МГИМ имени А.Г.Шнитке (Москва, Россия)



# СОДЕРЖАНИЕ

## СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

- И.А.Корсакова.* Трансформации музыкально-коммуникативного формата в истории культуры. . . . . 7  
*Н.А.Егорова.* Проблемы технического совершенствования студентов,  
обучающихся дирижированию . . . . . 16  
*А.И.Соловей.* Специфика профессиональной компетентности дирижера оркестрового коллектива . 23

## МУЗЫКАЛЬНЫЕ МИРЫ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

- А.Г.Алябьева.* «Я всегда у Шнитке ищу мелодизм» интервью с заслуженным артистом РФ,  
заведующим кафедрой оркестрового мастерства, профессором И.Ю.Громовым . . . . . 28

## МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

- Э.Б.Юсутов.* Правильная организация ежедневных домашних занятий студента исполнителя  
на медных духовых инструментах. . . . . 31  
*Ю.М.Волынский.* Уникальный оркестр тембровых баянов . . . . . 36

## МОЛОДЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ О МУЗЫКЕ

- Н.Р.Исламова.* Стилистика обучения музыке в первой половине XX века  
(на материале преподавательской деятельности Ф.М. Блуменфельда). . . . . 67  
*Е.В.Слюсарева.* Недетская детская музыка Сергея Прокофьева . . . . . 71

## ВЕХИ ИСТОРИИ

- Е.М.Шабшаевич.* МГИМ им. А. Г. Шнитке: истоки (часть вторая). . . . . 81

## ВОСПОМИНАНИЯ, РАЗМЫШЛЕНИЯ, ДОКУМЕНТЫ

- Г.Ф.Здорова.* Творческие методы И.Д. Злобинской в развитии музыкального слуха . . . . . 110  
Фотогалерея . . . . . 116  
Информация для авторов . . . . . 119

# СОДЕРЖАНИЕ

## MODERN RESEARCH

- I.A. Korsakova.* Transformations of the musical and communicative format in the history of culture ..... 7  
*N.A. Egorova.* Problems of technical improvement of students, students of conducting..... 16  
*A.I. Solovey.* The specifics of the professional competence of the conductor of the orchestra group..... 23

## THE MUSICAL WORLDS OF ALFRED SCHNITTKE BY

- A.G. Alyabyeva.* «I always look for melody from Schnittke». Interview with Honored Artist of the Russian Federation, Head of the Department of Orchestral Mastery, Professor I.Yu. Gromov..... 28

## MUSIC EDUCATION: THEORY AND PRACTICE OF

- E.B. Yusupov.* Proper organization of daily home lessons of a student performer on brass instruments .... 31  
*Y.M. Volynsky.* Unique orchestra of timbre bayans..... 36

## YOUNG RESEARCHERS ABOUT MUSIC

- N. Islamova.* The style of learning music in the first half XX century (based on the teaching activity of F. M. Blumenfeld) ..... 67  
*E. Slyusareva.* Non-child children's music by Sergei Prokofiev ..... 71

## MILESTONES

- E.M. Shabshaevich.* Schnittke MGIM: the origins (part two) ..... 81

## MEMOIRS, REFLECTIONS, DOCUMENTS OF

- G.F. Zdorova.* Creative methods of I. D. Zlobinskii in the development of musical hearing..... 110  
Фотогалерея..... 116  
Информация для авторов ..... 119



## ТРАНСФОРМАЦИИ МУЗЫКАЛЬНО-КОММУНИКАТИВНОГО ФОРМАТА В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

## TRANSFORMATIONS OF THE MUSICAL AND COMMUNICATIVE FORMAT IN THE HISTORY OF CULTURE

***Аннотация:** В статье рассматривается смена музыкально-коммуникативного формата в разные эпохи, вызванная открытиями и техническими достижениями человечества. Смена музыкальных коммуникативных форматов является важнейшим фактором развития музыкальной культуры. Исторический подход к музыкальной коммуникации позволяет по-новому взглянуть на художественное пространство культуры, которое неразрывно связано со всеми проявлениями творческого духа: архитектурой, живописью, литературой, поэзией, театром, философской мыслью, критическим осмыслением существующей реальности, системой ценностей общества.*

***Abstract:** The article deals with the change of musical and communicative format in different epochs, caused by the discoveries and technical achievements of mankind. The change of musical communication formats is the most important factor in the development of musical culture. The historical approach to musical communication allows us to take a fresh look at the artistic space of culture, which is inextricably linked with all manifestations of the creative spirit: architecture, painting, literature, poetry, theater, philosophical thought, critical understanding of the existing reality, the system of values of society.*

***Ключевые слова:** музыкальная коммуникация, культурно-коммуникативная система, музыкально-коммуникативный формат, произведение искусства, хронотоп, пространство коммуникации.*

***Keywords:** musical communication, cultural and communicative system, musical and communicative format, work of art, chronotope, communication space.*

В эволюции музыкальной культуры коммуникативная деятельность является одним из движущих источников ее развития. В структуре музыкальной коммуникации эволюцию претерпевают средства коммуникации, каналы передачи музыкальной информации. «Существование текста, его хранение, ретрансляция, зависят еще от одного фактора, который для нас очень важен – от изменения средств коммуникации», – считает В.В.Миронов [5, с. 10].

В культурологии известен термин «культурно-коммуникативная система» [2], который определяется как «комплекс средств, способов и форм накопления, трансляции и распространения культурного арсенала, осуществления механизма существования социальной памяти человечества» [3, с. 42]. Каждая культура характеризуется своим хронотопом: пространством и временем культуры, включает историко-культурный опыт предшествующих поколений, и можно говорить об особенностях отдельного культурно-исторического облика эпохи. Культурно-коммуникативная система включает в себя семиотические средства, коммуникационные каналы и деятельностный потенциал чело-

века. Каждая культурно-коммуникативная система проходит сложный эволюционный процесс динамики, именуемый «культурогенез», в ходе которого в культуре возобновляются и порождаются новые культурные формы, обусловленные как внутренними, так и внешними факторами развития культуры,

Введем по аналогии с принятым в теоретической культурологии понятие «музыкальная культурно-коммуникативная система» как систему средств, форм и способов накопления, фиксации, трансляции и распространения музыкального культурного опыта, осуществления механизма социальной памяти человечества в музыкальном художественном наследии.

Музыкальная культурно-коммуникативная система включает в себя способы звукового и нотного воплощения культурной информации, различные коммуникативные формы приобщения человека к достижениям музыкальной культуры как выражение его креативной сущности, его созидательных способностей. Составляющие музыкальной культурно-коммуникативной системы постоянно взаимодействуют, их совокупность образует объективный социокультурный процесс.

Строго говоря, коммуникационные каналы следует делить на слуховые, зрительные, тактильные и т.д. в зависимости от способа рецепции окружающего мира. Существует два вида коммуникативных средств: акустические и визуальные. Другие средства (каналы общения) не культивировались в классической культуре: осязание, обоняние, тактильность и др. По мнению А.В.Соколова [8], музыка является производной невербального коммуникационного канала. В то же время, пишет ученый, вербальный канал есть отличительный признак *homo sapiens*. Нужно заметить, что музыка в человеческом мире существенно отличается от звуков, которыми пользуются птицы и другие существа для коммуникации. И хотя этот вид коммуникации нельзя однозначно отнести к вербальной, он затрагивает интеллектуальную сферу *homo sapiens*: модель дешифрации музыкальной информации аналогична модели речи (вербального языка).

Рассмотрим, как происходила смена музыкально-коммуникативного формата в разные эпохи.

Многими исследователями выделяются следующие сменяющие друг друга коммуникативные форматы: миметический, устный, письменный, печатный, технический, электронный, сетевой. Музыкальный коммуникативный формат формируется на основе доминирующего типа коммуникативных взаимодействий, характерных для конкретной стадии музыкальной культуры. В процессе смены одного музыкально-коммуникативного формата другим происходит не полное замещение, но доминирование одного формата над другим: музыкальное искусство активно использует достижения научно-технического прогресса, «новое» и «старое» музыкальное искусство сосуществуют одновременно в культурном пространстве. Одним из факторов смены коммуникативных форматов является типологическая трансформация культурного пространства под влиянием тех или иных достижений, чаще всего технических.

Историки полагают, что первой стадией развития человеческой коммуникации был миметический формат, характеризующийся такими способами общения как пластика, мимика, звукоподражание. Ритм, пластика, мимика легли в основу искусств танца, музыки, театра. Это древнейший вид доречевой коммуникации – миметика.



Главные отличительные черты этого типа коммуникации: непосредственность, коллективный характер, небольшое количество участников, реалистическая направленность искусства.

Пространство коммуникации древнего человека – сакральное. Орнаменты древних ритуалов отличаются четкостью, многократно повторяющимся ритмом. Цель ритуала – достижение состояния транса.

Все мифические представления пронизаны музыкой. Из звуков природы рождались звуки музыки, от шороха листьев и пения птиц до голоса человека, выражающего радость и гнев, несущего информацию о событиях повседневной жизни – все это испокон веков образовывало особую реальность – мир музыки, являющуюся результатом коммуникативных отношений человека с окружающим миром. Первобытное сознание отличала эмоциональность восприятия и продуктивность воображения. Звук человеческого голоса играл роль основного средства коммуникации. В музыкальной практике функционируют такие аудиоинформационные единицы, как аукания, окрики, возгласы, зовы, кличи, плачи.

Следующий этап развития музыкальной коммуникации в рамках архаической модели – устная передача культурной информации. Главная черта этого периода – становление и развитие языка. Благодаря этому – расширение числа субъектов и пространства (территории) общения.

На этой ступени синкретизм все еще является основным признаком социокультурной системы общества и сохраняется и проявляется на всех уровнях культуры. Художественное творчество составляют изобразительное искусство, жест, слово, звучание голоса. Для музыки этого времени характерно ее неразрывное слияние со словом и движением. С появлением второй сигнальной системы наряду с вербальным языком создаются простейшие способы кодирования и декодирования звуковой информации, распространяется передача музыкальных сообщений «по слуху», начинает формироваться язык искусства, фиксирующий в системе культурной памяти и несущий ее через поколения.

С возникновением речи возникает двухуровневая коммуникативная модель, опосредующим звеном которой является знак (символ).

Устный вербальный (речевой) формат обладает разнообразными способами отражения окружающей реальности. Язык становится одним из базовых механизмов накопления, хранения и передачи социокультурного опыта в форме сказаний, песен, баллад. В этот период уже можно говорить о формировании системы образования, поскольку благодаря трансляции культурного опыта усиливается межкультурная связь поколений. Возникновение речи способствует активному развитию интеллекта и приводит к отрыву человека от окружающей среды, его самоопределению, а, следовательно, способствует зарождению индивидуального творчества, авторского начала в искусстве.

Началом западноевропейской традиции можно считать эпоху античности, когда музыка стала фиксироваться в виде знаков-символов. Этот рубеж (I–V вв.) является началом «осевого времени» (Ясперс). Происходит большой прорыв – посвящение человечества в тайну неизвестных до сих пор возможностей. Начинается осмысление бытия в целом, самого человека и его границ.

Основной характеристикой «осевой эпохи», по Ясперсу, можно считать прорыв мифологического мирозерцания, которое составляло основу доосевых культур. Человек, будто впервые, пробуждается к ясному мышлению, возникает недоверие к непосредственному эмпирическому опыту, а также рационализация отношения к миру и к себе подобным. Именно в этот период появляются философы, впервые ставится проблема соотношения человека и мира.

В музыке происходит окончательный переход к «музыке как искусству» обозначается формированием так называемой «опус-музыки» (термин В.Мартынова), которая характеризуется иным хронотопом и дискурсом. До появления опус-музыки существовала григорианская певческая традиция. В отличие от композиторской музыки эта традиция представляет собой область не искусства, а «нерукотворную область священного, существующую помимо человека и его усилий» [4, с. 10]. В сакральном пространстве нет произведений как таковых: человек, участвующий в григорианском песнопении, становится «здесь и сейчас» причастным всей полноте этого пространства. Человек оказывается в месте присутствия сакрального и сам становится реально присутствующим в сакральном [1].

Искусство как феномен начинается с появлением «вещи» (т.е. музыкального произведения, опус-музыки), которая, не обладая сакральной реальностью, указывает на нее. Появляется новая реальность – реальность передачи и выражения. Таким образом, появляется выразительная форма, эстетическая сущность которой описана в работах А.Ф.Лосева.

В музыке начинается эпоха искусства как реальности, созданной человеком в отличие от природных или космических явлений. По отношению к искусству музыки В.Мартынов пишет: «Музыка перестает быть некоей неположной человеку данностью. Она уже больше не является ни потоком божественной благодати, ни потоком космической энергии, а в качестве причины и источника ее звучания мыслятся уже не некие ангельские хоры или небесные сферы, но свободное волеизъявление субъекта» [4, с. 221]. Это искусство приобретает эстетические свойства (выразительная форма, за пределами которой – трансцендентная область, доступная духовному прозрению).

Основным социокультурным пространством индустриализированной музыкальной культуры становится пространство концертного зала. Концерт становится социальным явлением, в котором происходит обмен информацией, осуществляется художественная коммуникация и интерпретация.

Письменный коммуникативный формат определяется потребностями общества в точной фиксации информации. Базовый вербальный формат оказывает влияние на художественную коммуникацию. Возникает нотное письмо, вначале идеографическое, затем пиктографическое, наконец, буквенная. Развитие нотного письма повлияло на развитие системы музыкального образования и воспитания. Музыкальный язык стал не только средством фиксации художественной информации, но и средством формирования и совершенствования музыкального культурного пространства.

Письменный коммуникативный музыкальный формат значительно ускорил процесс развития искусства и привел к доминированию индивидуального творчества. Но главное достижение музыкальной культуры этого периода – возможность межпоколенной связи.

Еще больше расширяются географические границы коммуникации. В социокультурной практике происходит профессионализация деятельности. Музыкальное искусство оформляется в самостоятельную область культуры. Развивается композиторское и исполнительское творчество, зарождается сфера слушателя и критика-музыковеда. Возможность письменной фиксации нотного текста способствовала выработке единой знаково-семантической системы музыкального языка в рамках определенной культурной традиции.

С появлением нотной записи значительно расширилось пространство музыкальной коммуникации. Для композитора наличие нотного текста обрело статус своеобразного документа, удостоверяющего его авторство и стимулировало его на создание неповторимого сочинения. Также для слушателя нотный текст стал средством удовлетворения индивидуальных потребностей.

Нотная запись прошла определенную эволюцию. В Древнем Вавилоне применялась идеографическая (слоговая) запись музыки, использовалась клинопись. В Древней Греции использовался сначала пиктографический способ обозначения звуков, затем буквенная система обозначения звуков. В 8-м веке появилось невменное письмо, а в 13-м веке мензуральная нотация, в России в 11 веке стали использоваться крюки. К концу 17–нач. 18 вв. выработалось современное нотное письмо.

Изобретение в 1440 г. Гуттенбергом печатного станка положило начало новому–печатному–коммуникативному формату, который просуществовал в Европе более 400 лет. Печатный способ фиксации текста способствовал расширению межкультурного пространства, упрочению культурных связей между различными странами и обмену культурным опытом между ними, усилению связи между поколениями, способствовал развитию образования. На этой технологической основе возник печатный нотный коммуникативный формат. Первым печатным произведением считается «Римская месса» (1476 г.), в России первые печатные ноты появились в конце 17 века.

Печать позволила аккумулировать социокультурный опыт. Благодаря доступности печатного формата музыкальная культура стала доступна различным слоям населения, опыт и знания педагогов-музыкантов начал оперативно транслироваться по всем печатным каналам. Межкультурные связи способствовали развитию музыкального языка, в том числе нотного. В этот период, с одной стороны, активно развивается музыкальный инструментарий, с другой–появляются средства тиражирования, воспроизведения и распространения музыкальной информации.

Произведение искусства получает новый статус–приобретает социальную ценность в системе опус-музыки. Искусство осваивает новую реальность–социальное пространство. «Мир становится воспринимаемым линейно и реализуется в формулах. Постепенно книгопечатание выкристаллизовывает печатную культуру (или период печатной культуры), на базе которой выстраивается то, что мы сегодня обозначаем как классическая модель культуры» [275, с. 44].

Предметом искусства становится не только человек и его внутренний мир, но и социум, влияние которого осознается все в большей мере. Содержание понятия «пространство искусства» не исчерпывается такими явлениями как концертный зал, публика, артист, произведение, а включает в себя также и то, что обеспечивает существование этих явлений: музыкальные издательства, критика, филармонические общества, менед-



жеры, антрепренеры, министерства культуры и др. Все эти явления рассматриваются как составные части опус-музыки. В.И.Мартынов называет его «пространством производства и потребления», в нем создается «иллюзия существования искусства в сознании человека манипулирующего» [4, с. 16–17].

Новый этап в развитии музыкальных технологий ознаменован открытием фонографа и появлением звукозаписи. Изобретение звукозаписывающих устройств открыло путь акустической коммуникации. В 1897 году в России был изобретен граммофон, началось активное освоение технического музыкального коммуникативного формата. Значительно возросло разнообразие артефактов музыкальной культуры, расширилась аудитория музыкально образованных слушателей, повысился их уровень музыкальной культуры. Технические средства позволили сохранять лучшие образцы музыкального искусства посредством аудио-записи и передавать их во времени (через поколения) и пространстве (между разными народами). Появилась возможность фиксировать не только авторский вариант – нотную запись, но и исполнительские интерпретации, сохранять их и передавать через поколения. Расширился канал «слушатель – слушатель». Звукозапись стала эффективным средством передачи и распространения исполнительской культуры и музыкального образования.

Технический музыкально-коммуникативный формат (включающий печатный и электронный способы фиксации музыкальной информации) не только способствовал расширению горизонтальных (межнациональных) и вертикальных (межпоколенных) культурно-исторических связей, но и способствовал распространению музыкальной грамотности, сблизил любительскую и профессиональную сферы музыкального образования [6]. Музыкальная культура стала доступной для различных социальных слоев, что имело свои как позитивные, так и негативные последствия, были подготовлены условия для появления и последующего распространения массовой культуры.

Открытие электрического источника привело к созданию новых технических устройств с более эффективными способами передачи информации, появлению электронного формата. Для музыкальной культуры это открытие стало особенно значимо, поскольку повлияло, во-первых, на дальнейшее развитие музыкального инструментария на электронной основе, во-вторых, на развитие коммуникационных средств трансляции музыкальной информации. Появились радио, телевидение, киноискусство, расширились каналы трансляции музыкальных записей, активизировалась творческая музыкальная деятельность.

Появление электронного коммуникативного формата произвело революцию, сравнимую с переходом человечества от устной к письменной культуре. Следующий этап – появление видеозаписи (возможность фиксирования не только аудио, но и видеоряда) – имел поистине революционные последствия: формирование глобальной культуры (объединение человечества, стирание границ между странами). Одной из особенностей электронной музыкальной коммуникации становится процесс объединения сфер композитора и исполнителя в новом – электронном – пространстве. Главное достижение – новые творческие возможности композиторской деятельности.

90-е годы XX в. ознаменованы появлением новых музыкальных направлений, базирующихся на принципах электронной сетевой коммуникации. С появлением элек-

тронных средств записи и сетевых возможностей воспроизведения возникла серьезная проблема наполняемости концертных залов, ведь теперь любитель музыки мог наслаждаться любимыми произведениями, не выходя из дома.

В конце XX века с изобретением компьютеров и сетевых коммуникационных технологий человечество вступило в новую информационную эпоху, а европейская культура вступила в новую стадию своего развития. Изменилось искусство, изменилось отношение человека к миру. Мы наблюдаем уход опус-музыки из реальности XXI века. Современная культура стремится преодолеть пространство концертного зала, выйти за его пределы. Долг и творчество заменяются игрой и музыкой. Высвобождается другой архетип – телесность человека, тогда как предшествующие социальные институты репрессируют проявления телесности – школа, фабрика, тюрьма, больница, монастырь, сюда же относится оркестровая яма.

В XX веке искусством становятся в том числе симулякры искусства. Многие произведения современного искусства не являются опусами в точном смысле этого слова. Искусство в новом понимании – лишь указатель на другую реальность, при этом само реальностью не является. В новом искусстве с исчезновением выразительного слоя исчезает сама художественная реальность. В качестве трансцендента выступает виртуальное пространство. Оно существует вне и помимо человека. В нем нет и не может быть композитора и слушателя, автора и реципиента. Для виртуального пространства характерно подлинное присутствие в настоящем, его динамическая непрерывность, а также то, что оно продуцируется другой реальностью, внешней по отношению к нему. Н.А.Носовым введен термин «порожденность» [7]. Погружаясь в виртуальный мир, человек в нем легко ориентируется и может действовать, поскольку он «осязаем», объективен, реально существует. Парадоксальность виртуальной реальности состоит в том, что «существует» то, чего на самом деле нет. Бытие такого рода «не-эссенциально», т.е. не обладает сущностью. Искусство XX века ищет новые формы и создает новые художественные пространства: театр-школа, хепенинг, перформанс и др. Идея театра как совместного действия «здесь и сейчас» переходит в другие виды искусства. Новая художественная практика ориентирована не на зрелище, а на участие, совместное действие.

С открытием нового – компьютерного – способа фиксации, хранения и передачи музыкальной информации начинается новый этап в развитии музыкальной коммуникации. Появление виртуальной реальности в виде компьютерного пространства качественно изменило отношения между человеком и музыкальной информацией. До этого времени музыкальный звук был единицей музыкальной информации, атомом, далее неделимым. Появление записывающих устройств привело к возможности изменять звуковую информацию (от простых приемов замедления-ускорения, проигрывания в обратном направлении до сложных, связанных с трансформацией самой ткани музыкального звучания). С помощью компьютера открылась возможность управления по отдельности составляющими музыкального звука: высотой, длительностью, динамикой, тембром. Четыре характеристики звука стали (подобно кваркам) элементами музыкальной композиции. Появились «композиции на один звук»: то, что раньше было материалом – стало формой музыкальных произведений.

Современный этап развития общества характеризуется вхождением в жизнь новых технологий и созданием нового – сетевого – коммуникативного формата. Вхождение человечества в единое информационное пространство, образование глобального электронного музыкального пространства, создание компьютерных виртуальных реальностей – главные достижения XXI столетия. Внедрение виртуальных реальностей в различные области человеческой деятельности оказывает мощное воздействие на культуру в целом и внутренний мир человека. Если учесть, что пространство искусства также можно назвать виртуальным (оно имеет свой хронотоп и свою структуру), то с появлением техники в музыкальной сфере образуется альтернативное музыкальное пространство. Рождаются новые благоприятные условия для создания новых направлений в искусстве: компьютерная анимация, компьютерная аранжировка, компьютерная графика и др. С этой точки зрения мультимедийная виртуальная среда является альтернативной возможностью воплощения новых творческих идей и получения новых творческих результатов.

Таким образом, смена коммуникативных форматов, вызванная открытиями и техническими достижениями человечества является важнейшим фактором развития культуры. Смена музыкальных коммуникативных форматов является движущей силой развития музыкальной культуры. Исторический подход к музыкальной коммуникации позволяет по-новому взглянуть на художественное пространство культуры, которое неразрывно связано со всеми проявлениями творческого духа: архитектурой, живописью, литературой, поэзией, театром, философской мыслью, критическим осмыслением существующей реальности, системой ценностей общества. Осмысление эволюции музыкальной коммуникации – это «путь к универсальному диалогу, открывающему безграничные возможности для дальнейшего культурного строительства, для творческого созидания и самосозидания» [10, С.51].

### Литература

1. *Алябьева А. Г.* Музыкальный инструмент и музыкальное мышление: к проблеме мифологического // Культурная жизнь Юга России. – 2008. – № 4 (29). – С. 4–10.
2. *Борев В. Ю., Коваленко С. С.* Массовая коммуникация и культура / Ю. В. Борев, С. С. Коваленко. – М.: Наука, 1986. – 302 с.
3. *Мамедова Н. О.* Система социокультурной коммуникации: регулятивная функция и перспективы развития. Дисс... кандидата культурологии. – М., 2002. – 176 с.
4. *Мартынов В. И.* Зона Opus Posth, или Рождение новой реальности / В. И. Мартынов. – М.: Классика-XXI, 2005. – 288 с.
5. *Миронов В. В.* Современные трансформации в культуре. – СПб.: СПбГУП, 2011. – 128 с. (Избранные лекции Университета. Вып. 122).
6. *Моздыков А. В.* Общение как музыкально-педагогическая проблема // Преподавание музыкальных дисциплин: теоретические и практические аспекты. Тезисы межвузовской научно-практической конференции. – М.: МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2006. – С. 5–8.
7. *Носов Н. А.* Виртуальная реальность // Вопросы философии. – 1999. – № 10. – С. 152–164.
8. *Соколов А. В.* Метатеория социальной коммуникации / А. В. Соколов. – СПб.: Рос. нац. б-ка, 2001. – 352 с.
9. *Щербакова А. И.* Музыка как инструмент духовного взаимодействия в социокультурном пространстве XXI века // Культура, искусство, образование в информационном пространстве третьего тысячелетия: проблемы и перспективы: Сб. науч. тр. – М.: РГСУ, 2015. – С. 8–11.
10. *Щербакова А. И.* Преодолевая барьеры: искусство как инструмент духовной коммуникации // Человеческий капитал. – 2017. – № 11 (107). – С. 49–52.

### References

1. *Alyabyeva A. G.* Musical instrument and musical thinking: to the problem of the mythological // Cultural life of the South of Russia. – 2008. – № 4 (29). – P. 4–10.
2. *Boreyev V. Yu., Kovalenko S. S.* Mass communication and culture / Yu. V. Borev, S. S. Kovalenko. – M.: Nauka, 1986. – 302 p.
3. *Mamedova N. O.* System of socio-cultural communication: regulatory function and development prospects. Diss ... Candidate of Cultural Studies. – M., 2002. – 176 p.
4. *Martynov V. I.* Zona Opus Posth, or The birth of a new reality / V. I. Martynov. – M.: Classic-XXI, 2005. – 288 p.
5. *Mironov V. V.* Modern transformations in culture. – St. Petersburg: SPbGUP, 2011. – 128 p. (Selected lectures of the University. Issue 122).
6. *Mozdykov A. V.* Communication as a musical and pedagogical problem // Teaching musical disciplines: theoretical and practical aspects. Theses of the interuniversity scientific and practical conference. – M.: MGIM im. A. G. Schnittke, 2006. – p. 5–8.
7. *Nosov N. A.* Virtual reality // Voprosy filosofii. – 1999. – No. 10. – pp. 152–164.
8. *Sokolov A. V.* Metatheory of social communication / A. V. Sokolov. – St. Petersburg: Russian National University. b-ka, 2001. – 352 p.
9. *Shcherbakov A. I.* Music as a tool of spiritual interaction in socio-cultural space of the XXI century // Culture, art, education in the information space of the third Millennium: problems and prospects: Coll. nauch. Tr. – M.: Russian state social University, 2015. – P. 8–11.
10. *Shcherbakov A. I.* Overcoming barriers: art as a tool of spiritual communication // Human capital. – 2017. – № 11 (107). – S. 49–52.

**Корсакова Ирина Анатольевна,**

доктор культурологии, и.о. проректора по научно-исследовательской работе

Московский государственный институт музыки имени А.Г.Шнитке

e-mail: korsakovaia@mail.ru

**Korsakova Irina. A.,**

Doctor of Cultural Studies, acting Vice-rector for research work

Schnittke Moscow State Institute of Music

e-mail: korsakovaia@mail.ru



## ПРОБЛЕМЫ ТЕХНИЧЕСКОГО СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ СТУДЕНТОВ, ОБУЧАЮЩИХСЯ ДИРИЖИРОВАНИЮ

### PROBLEMS OF TECHNICAL IMPROVEMENT OF STUDENTS, STUDENTS OF CONDUCTING

***Аннотация:** процесс подготовки молодых дирижеров требует создания целостной системы педагогического воздействия, когда цель обучения, методы подачи материала и способы его усвоения, используемые в учебном процессе, его содержание и формы находятся в полном взаимодействии. Необходима тесная взаимосвязь между всеми циклами психолого-педагогических, историко-теоретических, дирижерских, исполнительских дисциплин, что требует постоянной координации, устойчивой согласованности в работе педагогического коллектива.*

***Ключевые слова:** дирижирование, обучение, исполнительская техника, педагогическое воздействие*

***Abstract:** the process of training young conductors requires the creation of an integral system of pedagogical influence, when the purpose of training, methods of presentation of material and methods of its assimilation used in the educational process, its content and forms are in full interaction. There is a need for a close relationship between all the cycles of psychological and pedagogical, historical and theoretical, conducting, performing disciplines, which requires constant coordination, stable consistency in the work of the teaching staff.*

***Keywords:** conducting, teaching, performing technique, pedagogical impact*

Долгое время бытовало мнение, что дирижерские способности и качественное музыкально–теоретическое образование являются достаточной базой того, чтобы стать дирижером. Практика неоднократно доказывала, что этих показателей недостаточно. Отсутствие дирижерской техники, операциональных умений часто приводило к срывам и серьезным неудачам даже одаренных музыкантов. Общеизвестны случаи, когда величайшие композиторы «проваливали» собственные произведения или сочинения других именитых авторов. Не лишены интереса комментарии С.Рахманинова, опубликованные в американском журнале «The Montly Musical Record» в 1934 году по поводу авторского исполнения сочинений: «Мне довелось слышать трех великих художников-творцов–Н.Римского-Корсакова, П.Чайковского и А.Рубинштейна, дирижировавших своими произведениями, и результат был поистине плачевный» [4, стр.201]. Самого С.Рахманинова выбило из колеи и привело к творческому кризису дирижирование собственным произведением. Казалось бы, кто лучше всех может исполнить свое сочинение, как не автор? Однако, дирижерская практика часто показывает обратное.

Об огромном значении техники дирижирования как средстве управления коллективным исполнением и о необходимости специальных занятий с целью выработки мануальной техники высказывались многие великие музыканты. Будучи в гастрольной поездке по Америке в 1905 году В.И.Сафонов покорила слушателей. В газетной статье по поводу выступлений в Карнеги–холл были слова: «Он (Сафонов) дирижирует оркестром при помощи рук, глаз и необыкновенной художественной воли, исходящей от его сильной личности...Удивительно, что безошибочный контакт с исполнителями он сумел установить и закрепить только движениями рук...» [3].

В понятие «дирижерская техника» вкладывается разный смысл. Одни включают сюда очень широкий комплекс знаний и навыков – техника работы над произведением, репетиционная техника, техника аккомпанемента, интерпретационная техника и многое другое. В узком смысле это воспроизведение исполняемой музыки посредством мануальной техники (движениями рук дирижера), с помощью комплекса средств и приемов, воздействующих на исполнителей и позволяющих передавать все намерения дирижера: необходимую информацию о темпе, метре, ритме, характере, динамике, а также художественную сторону дирижерского исполнения – собственную, субъективную трактовку произведения. «У настоящего художника техническое мастерство незаметно для слушателя, так как всецело подчинено выражению содержания музыки». По словам П. Казальса, «существует только одна-единственная техника, та, которая полностью поставлена на службу музыке» [2, с11]. Возможности развития и совершенствования техники рук безграничны. Но техника принесет пользу лишь в том случае, если ею обладает дирижер, прекрасно знающий исполняемую партитуру, глубоко мыслящий, отлично слышащий и умеющий контролировать звучание всего оркестра и каждого музыканта в отдельности.

Основой мануальной техники служит метрическая организация ритмического единства музыки. Во все времена дирижирование всегда сохраняло приоритет главного – показа метра.

Освоение дирижерских позиций, тактовых схем, приемов показа основных вступлений и снятий звука составляет основы дирижерской техники начального этапа обучения (колледж). Практика показала, что на первом этапе обучения дирижированию не следует избегать некоторой однозначности решений («только так, и не иначе!»). Ведь поначалу студенту нужна определенность, а не десятки различных вариантов одного и того же приема. Основы дирижерской техники должны быть достаточно точны и определены, а педагог должен стремиться к точному выполнению своих требований. Некоторые «постулаты» являются только стержнем для дальнейшего совершенствования, ибо искусству дирижирования противопоказана «рецептурность» и категоричность.

При обучении игре на различных инструментах, особенно в первоначальной стадии, педагоги используют комплексы упражнений, которые часто ничего общего с музыкой не имеют. Их цель – **добиться определенных физических навыков, необходимых для развития исполнительской техники.** Для дирижера такая предварительная работа нужна и полезна не меньше, чем для пианиста или скрипача. Конечно, физическая тренировка не является самоцелью. **Ее назначение – создать условия, при которых каждый приказ мозгового центра будет выполнен точно и безотказно.** Задача – координация волевого импульса и вызванного им движения при сохранении ритмического и вообще музыкального сознания. Определенную пользу могут принести упражнения Диева, Александровой, изложенные в книге Н. Малько «Основы дирижерской техники». Значительного успеха можно добиться при использовании соответствующих технических упражнений, несомненно приносящих пользу в овладении движениями. Каждый педагог разрабатывает системы упражнений при столкновении с определенными трудностями, появляющимися в мануальной технике студентов, хотя некоторые преподаватели

склонны отрабатывать технический материал на художественных произведениях. Освоив эти приемы, нетрудно будет применять их в любых подобных случаях, качественно улучшая их на музыкальных примерах, несмотря на то, что внимание студента в дальнейшем в большей степени направляется на выполнение художественно-исполнительских задач. В упражнениях, как правило, применяется размеренная ритмическая пульсация, которая способствует ровности тактирования. Упражнения следует исполнять с различной скоростью, остротой и амплитудой, но всегда с максимальным вниманием к моторным ощущениям. Каждое из них можно повторять с привнесением новых технических элементов. Овладев этими упражнениями, студент значительно продвигается в технике правильных показов. Зажатости дирижерского аппарата также можно устранить специальными релаксирующими упражнениями.

Опыт педагогической деятельности подсказывает, что в начальный период обучения следует обращаться к простым, удобным, естественным движениям. Следует максимально упростить все параметры: выбирать произведения в умеренных темпах, контрастные по характеру, *с использованием различных типов движений*: острого – кистевого, плавного – цельно-гибкой рукой с привлечением предплечья; и тяжелого, мощного движения – с участием веса всей руки (от плеча), с хорошо ощутимой точкой. В предлагаемой методике начального периода обучения важно соответствие музыкального материала техническим возможностям молодого дирижера.

Особое значение следует придавать технике показа аффтактов – опережения, предвосхищения звучания, являющихся первоосновой дирижерской техники, залогом слаженного ансамбля. **Владение аффтаком есть искусство управления исполнением.** Техническая оснащенность студента зависит, прежде всего, от правильного понимания и использования всех его видов: полного, неполного, задержанного, неметрического и т.д.

Характер аффтакта определяется художественной задачей и проявляется в его различных свойствах – скорости движения, амплитуде, силе, энергии, характере движения. Надо заранее услышать предполагаемое звучание, мысленно пропеть музыку и только тогда давать аффтакт. Изменяя амплитуду, интенсивность и скорость движения аффтакта, дирижер влияет на показатели исполнения: темп, динамику, характер произведения. Полный аффтакт представляет собой два равных по времени движения замаха и стремления. Звук неполного аффтакта (аффтакта к неполной доле) появляется после точки, в момент «отдачи». В зависимости от исполняемой музыки характер отталкивающего движения руки разный: острый – при коротких стаккатированных звучаниях или момент касания (отталкивания) значительно смягчается, тем не менее «точка» всегда ощущается. При уверенном владении основными видами аффтактных движений можно смело двигаться по пути освоения техническим мастерством.

Хотелось бы подчеркнуть неправильность методики обучения сложным комбинированным двигательным приемам путем сочетания их из простых «одиночных» движений. Проводились специальные научные опыты в различных сферах физической деятельности, которые показали, что в живом движении практически вовсе не оказывалось отдельных фаз, выполненных тем же самым мастером. Надо доверять интуиции (природе) и личному опыту каждого ученика. Все внутренние ресурсы человека долж-

ны действовать во взаимосвязи. Требовательное отношение к техническому оснащению студента является залогом дальнейшего успешного развития. В результате вырабатывается манера, органичная для каждого дирижера.

Значимым показателем начальной дирижерской оснащенности является умение определиться в выборе тактовой схемы, когда учитывается целый ряд факторов различного порядка. Важнейшими из них является метр (размер), темп (метроном), пульс, характер музыки, особенности ее ритмической структуры, а также обстоятельства, связанные с организацией исполнительского ансамбля, которые часто недооцениваются в педагогической практике. Проблемы, возникающие в совместном музицировании, часто подсказывают правильное решение в выборе исполнительских средств. *Итак, только учет всех факторов позволит дирижеру найти правильное решение в вопросе выбора схемы тактирования.*

Проблемы дирижерской техники тесно связаны с психологией. Большое значение для дирижера имеет умение переключать внимание, изменять направленность дирижерской воли на различные элементы музыкальной фактуры или отношения с музыкантами. Умению переключать внимание следует учить постоянно в классной работе, которая должна носить систематический характер. Этот процесс тесно связан с «законом доминанты» – способностью подавлять, заглушать другую деятельность, усиливаясь за счет этого. Двигательные навыки дирижера должны подчиняться требованиям оркестра. В зависимости от необходимости, возникшей в работе с коллективом, движения дирижера изменяются, приобретают ту или иную «доминанту». Возможна установка дирижерской воли на создание темповой, динамической, интонационной, формообразующей и других доминант. В подготовке дирижера самым сложным является понимание возможности неоднозначности решения, гибкости исполнения. Технологическое и психологическое умение переключения внимания – одна из задач совершенствования дирижера.

Каковы причины слабой технической оснащенности молодых дирижеров?

В данной статье речь идет о технической подготовке студентов как весомой части дирижерского воспитания. В музыкальном образовании на народном отделении дирижерские занятия начинаются в колледже, являясь одним из элементов общего музыкального развития. Сложившаяся система предполагает формирование глубокой фундаментальной подготовки, и без основ дирижерской техники дальнейшее совершенствование считаем несостоятельным. Научное осмысление педагогической стороны дирижерской подготовки, начавшееся во второй половине XX века, активно противодействует той части педагогов, которые считают, что техническое совершенство может помешать выполнению исполнительских намерений.

К нашему глубочайшему сожалению, на первое место в проблеме слабой технической дирижерской подготовки выходит некоторое пренебрежение ощутимой части педагогов – практиков к технической стороне обучения. Тема, разумеется, является дискуссионной. Проблема кроется в сложившихся условиях воспитания профессиональных дирижеров, которые прослеживались на протяжении долгого времени. Дирижерское образование, как правило, было вторым музыкальным образованием после законченного курса исполнительского образования. Студенты со сложившимися взглядами на



музыкальное искусство, как правило, не имеющие технической подготовки, но часто имеющие опыт работы с коллективом, приходили, фактически, получить ценные рекомендации опытных дирижеров для дальнейшей самостоятельной работы. Несмотря на имеющийся опыт музыкально–исполнительской деятельности и определенную зрелость, в дирижерской работе они испытывали серьезные технические трудности. Поскольку такая категория студентов в связи с отсутствием дирижерской базы начинает с нуля в технической оснащённости, пренебрежение к основам дирижерской техники считаем неуместным и недопустимым. Педагоги исполнительских дисциплин не считают, что вопросы постановки, технического оснащения могут быть отданы на откуп самостоятельного освоения студента. Отсутствие дирижерской техники может дать только отрицательный результат, поэтому, вероятно, следует переосмыслить отношение некоторой части педагогов дирижерских дисциплин к проблемам дирижерской техники.

Значительная часть студентов не придает значения работе над мануальной техникой, используя при подготовке к занятиям аудио- и видеозаписи, чтение оркестровых партитур и другие способы освоения произведения. Многие студенты ограничиваются в способах дирижерского показа «патентованными» средствами, часто подсказанными или показанными педагогами, т.е. скопированными, перенося излюбленные приемы из произведения в произведение, считая их универсальными. Вместо поиска самостоятельных оригинальных технических решений применяют ряд «избитых» способов на все случаи жизни вне зависимости от стиля, приемов звукоизвлечения и т.д., часто, фактически, занимаются самолюбованием. Перефразируя К.Станиславского «Люби дирижирование в себе, а не себя в дирижировании». «Техника, – говорил Игумнов, – это не манерность и не внешняя виртуозность, – это, прежде всего, скромность и простота» [1, с. 100]. Недооценка занятий мануальной техникой, замена ее на «подсказанные» приемы ведет к определенному «штампу» в дирижерских выразительных средствах без выявления особенностей музыкального языка композитора. Таким образом, студенты мало продвигаются в техническом совершенствовании.

Можно говорить об универсальных принципах, содействующих совершенствованию технической оснащённости студентов, занимающихся дирижированием:

- совершенствование учебного взаимодействия между дирижирующим студентом и концертмейстером, а впоследствии с оркестром. Концертмейстер должен быть ориентирован на точный ответ на каждое движение дирижера, даже если для этого следовало бы играть вопреки авторским указаниям, собственным убеждениям и пониманию музыки. На соответствие движения дирижера и ответа исполнителя должно быть направлено пристальное внимание педагога. Только таким образом вырабатывается правильная причинно-следственная связь между желаемым и действительным, дабы у дирижера не создавалась ошибочная иллюзия о качестве технического воплощения.

- всестороннее использование преподавателем предыдущего жизненного и музыкального опыта студента в системе приобретения новых двигательных навыков. Известно, что исполнительские навыки, выработанные при обучении на специальном инструменте (например, струнные, баян, духовые) накладывают определенный отпечаток на новые в их практике движения. Педагогам-дирижерам можно использовать навыки плавного ведения смычка у струнников, легче решать проблемы ауфтактных движений,

связанных с дыханием у студентов духового отделения, подчеркивать изящность танцевальных движений у студентов, ранее занимающихся танцами и т.д.

- положительная эмоционально-творческая атмосфера в классе способствует спокойствию и сосредоточенности поведения, определенной «раскрепощенности» дирижерского аппарата и общего состояния, отсутствию нервозности в действиях.

- контроль за действенной «обратной связью», являющимся основным методом учебного взаимодействия и важным фактором контролирующей деятельности дирижера, который закладывается на занятиях в классе и впоследствии целенаправленно реализуется в практике работы с оркестром.

- минимальное использование репродуктивности в учебном сотрудничестве. Наглядное обучение в незначительной степени можно использовать в работе средней степени обучения (колледж): при обсуждении начальных установок и принципов постановки дирижерского аппарата, при знакомстве с первыми дирижерскими схемами, штриховым разнообразием жестов и т.д. В дальнейшем, практика репродуктивного обучения становится тормозом и ведет к отставанию мыслительных действий, что крайне отрицательно сказывается на развитии студента. Не может быть универсальных приемов, показанных преподавателем и рассчитанных на всевозможные исполнительские случаи, они превращаются в штамп, «мертвое» невыразительное дирижирование, не приносящее удовольствия ни студенту, ни впоследствии – оркестру.

- направленность на творческий контакт с коллективом должна прослеживаться в педагогической работе буквально с первых шагов. Любое действие дирижера – показ вступления предполагаемому солисту, снятие аккорда в оркестровой группе, изменение дирижерских позиций и направленных обращений в связи с посадкой оркестрантов, особенности звукоизвлечения или дирижерский штрих в определенной группе и многие другие технические задачи, связанные с практикой оркестрового исполнительства, требуют подготовки и освоения в дирижерском классе.

- работа в дирижерском классе в идеале должна сводиться к форме репетиционной работы с предполагаемым оркестром. Репетиционная работа в классе должна заключаться в разучивании музыкальных произведений с помощью специфических приемов дирижерской техники, а не в постижении приемов дирижерской техники в процессе освоения музыкального произведения. Чем скорее произойдет этот поворот в сознании студента, тем подготовленнее будет обучающийся к практической работе с коллективом, представляющим собой гармоничное сочетание самых разнообразных творческих индивидуальностей и непосредственно реагирующим на все организационные и мануальные действия молодого дирижера.

- мыслительные процессы с первых шагов обучения дирижированию должны опережать двигательные навыки. Руки являются отражением мыслей и чувств, заложенных в музыкальном произведении. Техническое воплощение исполнительского замысла становится эмоционально ярче, художественно убедительнее в зависимости от глубины постижения материала произведения.

Умение доходчиво, полно и ясно раскрыть свои исполнительские намерения с помощью мануальной техники, мобилизовать слух и внимание на контролирующих функциях, художественная убедительность интерпретации музыкального произведения, уси-

ление интереса к профессиональной дирижерской деятельности – результат грамотной педагогической работы в дирижерском классе.

Итак, подводя итоги сказанного, можно назвать следующие компоненты слагаемых технического совершенствования:

1) безукоризненная мануальная техника, связанная с владением всеми видами афтактов и требующая опережающего дирижерского мышления;

2) управление фактурой произведения любой сложности, опирающееся на глубокое знание партитуры и требующее технической независимости и координации рук дирижера;

3) подчинение двигательных навыков дирижера требованиям оркестра, первостепенная зависимость дирижерской техники от задач управления коллективом.

Подчеркнем, что процесс подготовки молодых дирижеров требует создания целостной системы педагогического воздействия, когда цель обучения, методы подачи материала и способы его усвоения, используемые в учебном процессе, его содержание и формы находятся в полном взаимодействии. Необходима тесная взаимосвязь между всеми циклами психолого-педагогических, историко-теоретических, дирижерских, исполнительских дисциплин, что требует постоянной координации, устойчивой согласованности в работе педагогического коллектива.

### Литература

1. *Мильштейн Я.* Исполнительские и педагогические принципы К.И.Игумнова // сб. «Мастера пианистической школы» – стр.100
2. *Канерштейн М.* Вопросы дирижирования. – Издательство «Музыка», М., 1972, с. 11
3. Газета «New-York Staats Zeitung» – США, 28 января 1905 г.
4. Журнал «The Montly Musical Record» – США, 1934 г., с. 201

### References

1. Milstein Ya. Performing and pedagogical principles of K.I.Igumnov / / collection “Masters of the piano school” – p. 100
2. *Kanerstein M.* Questions of conducting. – Publishing House “Music”, Moscow, 1972, p. 11
3. “New-York Staats Zeitung” – USA, 28 1905
4. “The MONTHLY Musical Record” of the United States, 1934, 201.

**Егорова Надежда Алексеевна,**  
кандидат педагогических наук,  
профессор кафедры оркестрового мастерства МГИМ имени А.Г.Шнитке  
**Yegorova Nadezhda A.,**  
Candidate of Pedagogical Sciences,  
Professor of the Department of Orchestral Skills of the MGIM named after  
A.G.Schnittke

## СПЕЦИФИКА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ ДИРИЖЕРА ОРКЕСТРОВОГО КОЛЛЕКТИВА

### *THE SPECIFICS OF THE PROFESSIONAL COMPETENCE OF THE CONDUCTOR OF THE ORCHESTRA GROUP*

*Аннотация.* В данной статье рассматривается понятие компетентностного подхода в подготовке дирижеров оркестров в высших музыкальных учебных заведениях. Раскрыты педагогические механизмы его применения в процессе подготовки специалистов.

*Ключевые слова.* Оркестровый коллектив, компетентностный подход, методика.

*Abstract:* The author analyzes the concept of a competence approach in conducting and orchestral education in higher musical educational institutions. The pedagogical mechanisms of its use in the preparation of such specialists have been clarified.

*Key words:* orchestra collective, competency approach, methods.

Современный этап развития информационного общества характеризуется постоянно меняющимися условиями в профессиональной деятельности и требует от специалистов высокого уровня профессиональной подготовки. Профессиональная деятельность является важным компонентом жизни общества в целом – его научно-технического процесса, социального и духовного процветания. Поэтому поиск путей совершенствования профессиональной подготовки специалистов, факторов, способствующих достижению успеха в решении этой проблемы – одно из важнейших направлений в педагогике. Это относится и к музыкально-педагогической деятельности, которая требует не только определенных знаний и навыков, но и развития профессиональной мобильности, универсальности, конкурентоспособности, благодаря которым специалист сможет адаптироваться к новым потребностям общества.

В педагогической науке активно обсуждается проблема совершенствования системы профессиональной подготовки путем применения компетентностного подхода (В.Бездухов, М.Волошин, А.Дахин, А.Маркова, С.Мишина, Б.Эльконин и др.). Исследуются различные его аспекты – от понимания категории «профессиональная компетентность» как сложного многомерного феномена (В.Болотов, Б.Эльконин, И.Михайличенко, П.Третьяков и др.), раскрытия содержания (В.Бездухов, Маркова, С.Мишина), моделирования процесса формирования (В.Введенский, В.Болотов и др.) до определения ключевых компетентностей (И.Зимняя, В.Ягупов и др.).

Специфику профессиональной компетентности дирижера оркестрового коллектива целесообразно рассматривать с позиции личностных качеств и свойств самого дирижера, поскольку его сущность заключается не только в знаниях, умениях, навыках, а в основе тех связей, которые в процессе профессиональной деятельности последовательно складываются и структурируются в единое целое – профессиональную компетентность. При раскрытии содержания этой специфики необходимо говорить о тех принципах, которые предоставляют возможность создать структуру этого процесса организации в соответствии с требованиями профессиональной деятельности. Н.Кузьмина [2] отмечает, что необходимо рассматривать некую способность студента, обеспечивающую «сплав»



знаний, умений, навыков и творческого потенциала будущего дирижера в целях профессиональной деятельности и проявление их в виде профессиональной компетентности.

Огромное количество трактовок понятий «компетенция» и «компетентность» показывает отсутствие единого подхода к их осмыслению.

В латинском языке от глагола *competere* («соответствовать, подходить») образовано прилагательное *competens* («соответствующий, грамотный»). Их смысловое значение описывает как внутренние характеристики личности, так и его соответствие заданным внешне условиям.

В наше время одной из особенностей высшего музыкального образования является рост компетентности будущего специалиста. Сейчас немаловажно быть не только грамотным, но и компетентным профессионалом. Необходимо владеть не только знаниями, умениями и навыками, но и реализовывать их в своей работе, считать свою профессию важной для общества. Компетентность позволяет специалисту эффективно решать различные задачи, касающиеся его профессиональной деятельности.

Необходимо отметить, что ранее в отечественной системе образования длительный период умения, способности и навыки специалиста не рассматривались в первую очередь. В частности, считалось, что для подготовки специалистов дирижерско-оркестровой деятельности важно иметь высокие музыкальные способности, которые будут способствовать совершенствованию исполнительского мастерства на музыкальном инструменте, а овладению дирижерских навыков будут способствовать специальные дисциплины, например «Дирижирование» и «Оркестровый класс». При этом психолого-педагогическим дисциплинам придавали второстепенное значение.

В последнее время ситуация изменилась. Главной целью сегодняшней подготовки является воспитание всесторонне развитой и одаренной личности, готовой к восприятию потребностей общества и ориентирующейся в современном культурном пространстве. Компетентностный подход в системе образования имеет инновационный характер и противостоит советской педагогике – „знания – умения – навыки”. В наши дни такая парадигма в системе образования уже не является доминирующей. Это объясняется тем, что в современных условиях информационные и социальные изменения происходят значительно быстрее, чем заканчивается период обучения в учебном заведении. Отсюда кризис парадигмы образования, основанной только на передаче соответствующих знаний, умений и навыков. Современное общество требует специалистов не с „механически” приобретенными знаниями, а с духовно-личностным, творческим и культурным опытом.

Разрешить имеющиеся противоречия возможно с помощью компетентностного подхода: направленность педагогического процесса на формирование и развитие ключевых (базовых, основных) и личностных компетенций учащихся.

Компетентностный подход в образовании связан с личностно-ориентированным подходом к обучению, поскольку основывается на личности студента. Знания, умения и навыки, которые студенты приобретают, обучаясь в музыкальном заведении, несомненно, являются важными. Вместе с этим в наше время актуальным становится понятие профессиональной компетентности, поскольку именно компетентность является тем индикатором, который позволяет определить готовность выпускника высшего учеб-

ного заведения к жизни, его дальнейшего личного развития, а также активного участия в жизни общества.

Авторы книги «Революция в обучении. Научить мир учиться по-новому» Г. Драйден и Д. Вос анализируя обучение с позиции глобализации, отмечают: «Настоящая революция в обучении заключается не только в содержании школьной системы. Она заключается в обучении тому, как учиться, как думать, в изучении новых методов, которые Вы можете использовать для решения любой задачи, которая может перед Вами возникнуть в любом возрасте» [1, стр. 120].

Рассматривая профессиональную компетентность как динамическое, процессуальное явление, которое нужно формировать, необходимо опираться на следующие положения отечественной науки:

- профессиональная деятельность осуществляется на внешнем и внутреннем уровнях, причем имеет разную направленность: процессы интериоризации и экстериоризации (А. Леонтьев) [3]. Само деление носит искусственный характер.

- любое внешнее воздействие опосредованно процессами, проходящими внутри субъекта, а внутренние процессы так или иначе оказываются снаружи (Б. Ломов) [4]. Следовательно, профессиональная деятельность является одновременно и процессом, и механизмом, и результатом проявления профессиональной компетентности;

- каждый субъект структурирует свою деятельность на основе личностных качеств. Сопоставляя мнение П. Решетникова с рассматриваемой проблемой, можно утверждать, что в процессе формирования профессиональной компетентности будущий дирижер оркестрового коллектива осваивает не только знания и навыки, но и так же познает способности проектирования и выполнения определенного вида работы личностно-неповторимым образом [6].

Следует отметить, что результатом этого процесса может быть не только материальное вознаграждение, а эффект, который дает толчок для дальнейшей деятельности. То есть происходит переход на новый психологический уровень восприятия и оценки своей деятельности, что активизирует развитие профессиональной компетентности. Таким образом, решаются профессиональные задачи и создаются предпосылки для развития способностей и личностных качеств, способствующих развитию профессиональной компетентности.

Профессиональная компетентность дирижера оркестрового коллектива – многофакторное и сложное явление, влияющее на развитие умений и навыков в дирижерско-оркестровой деятельности, проходящее определенные стадии развития и совершенствования в процессе профессиональной подготовки в высших музыкальных учебных заведениях. Ее эффективность существенно зависит от теоретической, практической и психологической подготовленности дирижера; личностных, профессиональных и индивидуально-психологических качеств; понимание цели и специфических особенностей дирижерско-оркестровой деятельности. Она проявляется в процессе и не может ограничиваться только определенными знаниями, умениями и навыками. Можно привести немало примеров, когда дирижеры не смогли адекватно применить приобретенные профессиональные знания в ситуациях организации и управления творческим коллективом. Поэтому, чтобы быть компетентным специалистом, мало иметь фундаментальную

теоретическую и практическую подготовку, необходимо еще быть творческой личностью, профессионально и психологически готовым к эффективному применению приобретенных профессиональных знаний в профессиональной деятельности.

Такое понимание понятия «профессиональная компетентность» дает возможность обосновать ведущий методологический подход к определению компетентности любого специалиста, с учетом различных аспектов его деятельности – интеллектуальный (когнитивный), профессиональный и личностный. Они взаимодополняют друг друга и при необходимости могут компенсировать недостаточное развитие отдельных показателей его компетентности. Итак, профессиональная компетентность – это сочетание теоретической и практической подготовленности будущего специалиста к будущей профессиональной деятельности и основной показатель наличия у него развитого профессионального мышления.

Анализ различных подходов к выбору компетентностей показывает, что на сегодняшний день нет системного и согласованного их перечня. Следует отметить мнение Дж. Равенна [5], который считает, что компоненты компетентности развиваются и проявляются только в процессе выполнения интересной для человека деятельности.

Под компетентностным подходом следует понимать такой подход к подготовке будущего дирижера оркестра, который направлен на реализацию личностно-ориентированного обучения специалиста, формирование его готовности и способности эффективно осуществлять профессиональную деятельность в изменяющихся условиях культурно-образовательного рынка. Он способствует формированию и развитию ключевых (базовых) и специальных компетенций личности.

Итак, основными психолого-педагогическими условиями, обеспечивающими внедрение компетентностного подхода в учебном процессе музыкального высшего учебного заведения являются: понимание студентами места и роли в процессе обучения, организованном на компетентностном подходе; обеспечение личностно-ориентированной направленности преподавания учебных дисциплин; формирование у студентов положительной мотивации и стремления самостоятельно овладевать необходимыми знаниями; приоритет активных методов обучения, побуждающих студентов к самостоятельным поискам, педагогическому мышлению и усилению практической направленности учебных занятий, способствующих формированию практических умений и навыков профессиональной дирижерско-оркестровой деятельности.

### Литература

1. Драйден Гордон. Революция в обучении / Д. Гордон // Научить мир учиться по-новому. – М., 2003. – 670 с.
2. Кузьмина Н. В. Профессионализм деятельности преподавателя и мастера производственного обучения / Н. В. Кузьмина. – М., 1990. – 117 с.
3. Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность / А. Н. Леонтьев. – М., 1975. – 304 с.
4. Ломов Б. Ф. Методологические и теоретические проблемы психологии / Б. Ф. Ломов. – М., 1984. – 443 с.
5. Равен Дж. Педагогическое тестирование: проблемы, заблуждения, перспективы / Дж. Равен; пер. с англ. – М., 1999. – 144 с.
6. Решетников Ю. Г. Психолого-педагогические основы субъективного развития специалиста: пособие для переподготовки и повышения квалификации преподавателей вузов и средних профессиональных учреждений / Ю. Г. Решетников. – Белгород, 2001. – 137 с.

### References

1. Dryden Gordon. Revolution in learning / D.Gordon / / Teach the world to learn in a new way. – М., 2003 – 670 p.
2. *Kuzmina N.V.* Professionalism of activity of the teacher and the master of industrial training / N.V.Kuzmina. – М., 1990 – 117 p.
3. *Leontiev A.N.* Activity. Consciousness. Personality / A.N.Leontiev. – М., 1975. – 304 p.
4. *Lomov B.F.* Methodological and theoretical problems of psychology / B.F.Lomov – М., 1984 – 443 p.
5. Equal to J. Pedagogical testing: problems, misconceptions, prospects / J.Raven; trans. from English – М., 1999. – 144 p.
6. Reshetnikov Yu.G. Psychological and pedagogical foundations of the subject development of a specialist: a manual for retraining and advanced training of teachers of universities and secondary professional institutions / Yu.G.Reshetnikov. – Belgorod, 2001. – 137 p.

**Соловей Алла Ивановна,**

старший преподаватель кафедры оркестрового  
дирижирования МГИМ имени А.Г.Шнитке

**Solovey Alla Ivanovna,**

Senior Lecturer of the Department of Orchestral  
Conducting at the Moscow State University named after A.G.Schnittke



# МУЗЫКАЛЬНЫЕ МИРЫ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

А.Г.Алябьева

## «Я ВСЕГДА У ШНИТКЕ ИЩУ МЕЛОДИЗМ» ИНТЕРВЬЮ С ЗАСЛУЖЕННЫМ АРТИСТОМ РФ, ЗАВЕДУЮЩИМ КАФЕДРОЙ ОРКЕСТРОВОГО МАСТЕРСТВА, ПРОФЕССОРОМ И.Ю.ГРОМОВЫМ

## «I ALWAYS LOOK FOR MELODY FROM SCHNITTKE » INTERVIEW WITH IRINA FEDOROVNA SCHNITTKE, CHAIRMAN OF THE JURY OF THE FIRST INTERNATIONAL COMPETITION OF SCHNITTKE PERFORMING MUSICIANS

*Аннотация:* интервью с Игорем Юрьевичем Громовым посвящено проблемам понимания и распространения современной музыки не только среди профессиональных музыкантов, но и среди широкого круга слушателей.

*Ключевые слова:* современная музыка, проблемы интерпретации, музыка Альфреда Шнитке

*Abstract:* an interview with Irina Fedorovna Schnittke, chair of the jury of the First international competition of performing musicians named after A.G.Schnittke, is devoted to the problems of understanding and spreading modern music not only among professional musicians, but also among a wide range of listeners.

*Key words:* Schnittke competition of musicians-performers, modern music, problems of interpretation, music of Alfred Schnittke.

17 сентября 2019 года в Большом Зале Московской консерватории с триумфальным успехом выступил Симфонический оркестр (художественный руководитель и дирижёр – Заслуженный артист РФ, профессор Игорь Громов) и Концертный хор МГИМ имени А.Г.Шнитке (художественный руководитель и дирижёр – профессор Дмитрий Онегин) на открытии XV Международного осеннего хорового фестиваля имени Б.Г.Тевлина «Планета Шнитке».

Особый восторг у публики вызвало исполнение уникального сочинения Альфреда Шнитке «Нагасаки» (1957–58 гг). Дирижировал ораторией Игорь Громов.

На следующий день, в перерывах между репетициями (оркестр выступит с новой программой уже 24 сентября в Зале Церковных Соборов Храма Христа Спасителя), Игорь Юрьевич нашёл время и ответил на вопросы:

– Уважаемый Игорь Юрьевич! От имени коллег хочу поблагодарить Вас за очень достойное исполнение оратории! Мы гордимся высоким профессиональным уровнем, который Вы демонстрируете на каждом выступлении. Как Вам удается достигать таких выдающихся результатов за столь короткий срок? Ведь на подготовку «Нагасаки» у Вас было всего две недели.

– На данный вопрос, на мой взгляд, не может быть однозначного ответа. Принципиальным является тот факт, что коллектив должен быть оркестром не по названию, а по

сути. Надо понимать, что оркестр создается годами. В моем представлении оркестр – это умение быстро соображать, умение друг друга слышать, умение вместе дышать, умение понимать дирижера и т.д. Потому что посадить замечательных скрипачей, трубачей на сцену – это еще не оркестр. Сейчас, мы уже оркестр. Такое невозможно было представить пять лет назад, три, даже два года назад. Рахманиновские «Колокола» мы делали тоже в довольно сжатые сроки, но всё же не за две недели, как сейчас. По сути успех на концерте – это результат не только непосредственно репетиционного процесса, а всей предшествующей ежедневной работы, кропотливой, добросовестной, ответственной. Каждая репетиция как последняя. Вот и все. На данный момент мы готовим разные программы: для концерта в Храме Христа Спасителя в сентябре, а также для очень ответственной поездки в Италию, которая планируется до конца года.

Параллельная подготовка нового репертуара стала возможной благодаря мастерству оркестровых исполнителей, которое они приобрели за время насыщенной концертной практики. Оркестр привыкает, что с ним не разучивают, а работают. Вы удивитесь, но к следующему концертному выступлению – 24 сентября в Зале Церковных Соборов Храма Христа Спасителя, где прозвучат произведения русских композиторов, мы уже практически готовы.

– Игорь Юрьевич, в Вашей трактовке оратория «Нагасаки» предстала весомым произведением, академическим (в лучшем смысле этого слова), где все четко, ясно продумано, драматургически выстроено. Слушателю сразу понятно, что Вы проделали огромную работу по «расшифровке» этого произведения и смогли подобрать к нему ключ.

– Мне известны две записи оратории – они мне не близки. Обе записи в достаточно быстрых темпах, и слушателям трудно понять, о чем эта музыка. Например, начало оратории, в моем понимании, – молитва и плач, который нельзя исполнять формально, над этим и шла серьезная работа.

– Что Вы посоветуете дирижеру, который взялся бы исполнить «Нагасаки»?

– Произведение Альфреда Гарриевича настолько эмоционально (судя по динамическим оттенкам – везде много *forte*), что если исполнять его буквально, то получится такое «громыхание»! Поэтому где-то уводил динамику на *mezzo forte*, *mezzo piano* и *piano*. На мой взгляд, I часть была выстроена вполне удачно. Во II части было трудно добиться легкого и прозрачного звучания, так как в партитуре достаточно много акцентов и различных нюансов. Во время репетиций в III части у нас с хором никак не получался патетический монолог, плач. Здесь была особая трудность – попасть в темп, чуть медленнее – скучно, быстрее – звучание становится агрессивным. В итоге, мы добились результата, и III часть производит сильное впечатление. Финал, с точки зрения музыки, вполне «советский», и стихи, в общем-то, соответствуют духу того времени. Тема, с которой начинается часть и хор *a capella*, интересно гармонизована. Эта тема пронизывает все произведение. I часть сочинения также основывается на этой теме, и она одна из самых лучших. У Шнитке не так много мелодий подобного плана.

– По мнению слушателей, исполнение было безукоризненным.

– Не могу согласиться, безукоризненно не было, но потери были минимальными. Во всяком случае, как сказал Д. Онегин, нам бы еще одну-две репетиции..., но их никогда не хватает.

Конечно, самое главное было собрать произведение в единое целое. Я очень доволен тем, что мы сделали. На репетициях большая работа проводилась с хором над интонацией, артикуляцией и т.д. Конечно, большая роль отводилась оркестру, но все-таки главным был хор.

По поводу вчерашнего исполнения – я удовлетворен, но бывают такие концерты, когда продирижировал и потом неделю бегает мурашки. У меня нет такого ощущения после вчерашнего выступления, но есть чувство удовлетворения, что работу сделали хорошо, и произведение прозвучало целостно.

– В определенной степени, можно сказать, что Вы общаетесь с Альфредом Шнитке напрямую – через его музыку. Каким Вы его видите?

– Много разных мыслей возникает в моей голове. Смотри, что Вы имеете в виду. Шнитке разный. Он для меня очень продуманный и логичный, хотя некоторые слушатели могут воспринять музыку Шнитке как некий странный, случайный набор звуков. У Альфреда Гарриевича всё довольно конструктивно, ясно и понятно. Что могу сказать об эмоциональной составляющей его музыки? Это может показаться парадоксальным, но я всегда у Шнитке ищу мелодизм (*cantabile*). Ищу выразительность интонаций. Дело в том, что Шнитке оперирует преимущественно широкими интервалами и в этих широких интервалах, мне кажется, содержится высокая энергетика его музыки. В одной из его статей замечательно сказано, что такое интервал. Он говорит, что это не расстояние между двумя звуками, а путь. Я всегда пытаюсь его музыку не «заострять», а именно интонировать. И в этих широких интервалах я не «перепрыгиваю» с ноты на ноту, а проделываю путь. Хотя в оратории интонационный материал довольно ограничен: преобладает квартовая интонация. Кварта – это лейт-интервал сочинения. С точки зрения мелодики не самый интересный, воспринимается как призывный. Но здесь кварты отвечают содержанию: «Люди, / Ко всей земле взывает / Скорбный образ Нагасаки», «Солнце взойди, солнце мира взойди». Здесь нужно было найти темп, движение, что создавало определённую сложность, в том числе и технологически-организационного плана. Интересные находки у композитора были в плане состава оркестра: по сути дела, в двух частях, на сцене было как бы два отдельных духовых оркестра, что тоже создавало определённую сложность.

– Планируете ли Вы в дальнейшем исполнять ораторию?

– Раз это вызвало такой интерес, то мы включим её в свой репертуар. Искренне хотел бы посвятить исполнение оратории 75-летию Победы на следующем фестивале в музыкальном доме Альфреда Шнитке «На пересечении прошлого и будущего». Я вообще думаю весь фестиваль посвятить юбилею Великой Победы, в связи с этим будем ставить оперу «Зори здесь тихие» К. Молчанова. Как видите, планов много, и работы предстоит предостаточно.

– Спасибо Вам! Желаем Вам дальнейших творческих успехов!

**Алябьева Анна Геннадьевна,**  
заведующий кафедрой философии,  
истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г.Шнитке,  
доктор искусствоведения, профессор

**Alyabyeva Anna G.**

Doctor of Arts, head of the Department of philosophy,  
history, theory of culture and art, Schnittke Moscow State Institute of Music

# МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Э.Б.Юсупов

## ПРАВИЛЬНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ЕЖЕДНЕВНЫХ ДОМАШНИХ ЗАНЯТИЙ СТУДЕНТА ИСПОЛНИТЕЛЯ НА МЕДНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

### PROPER ORGANIZATION OF DAILY HOME LESSONS OF A STUDENT PERFORMER ON BRASS INSTRUMENTS

**Аннотация:** за последние тридцать лет уровень требований к исполнителю на медных духовых инструментах значительно возрос. Появилась масса новых сочинений, как сольного, так и оркестрового репертуара, где перед музыкантом встаёт масса новых и сложных задач. Значительно расширяется диапазон требований, таких, как свободная и лёгкая игра в крайних верхнем и нижнем регистрах, исполнение двойных и тройных звуков, владения техникой и современными штрихами. И, в добавок к вышеперечисленному, он должен правильно дышать и формировать исполнительский аппарат.

**Ключевые слова:** оркестровый репертуар, уровень требований, исполнительский аппарат, владение техникой

**Abstract:** over the past thirty years, the level of requirements for the performer on brass instruments has increased significantly. There are a lot of new compositions, both solo and orchestral repertoire, where the musician faces a lot of new and complex tasks. The range of requirements is significantly expanded, such as free and easy playing in the extreme upper and lower registers, performing double and triple sounds, mastering techniques and modern touches. And, in addition to the above, he must breathe correctly and form a performing apparatus.

**Keywords:** orchestral repertoire, level of requirements, performing apparatus, mastery of technique

За последние тридцать лет уровень требований к исполнителю на медных духовых инструментах значительно возрос. Появилась масса новых сочинений, как сольного, так и оркестрового репертуара, где перед музыкантом встаёт масса новых и сложных задач. Значительно расширяется диапазон требований, таких, как свободная и лёгкая игра в крайних верхнем и нижнем регистрах, исполнение двойных и тройных звуков, владения техникой и современными штрихами. И, в добавок к вышеперечисленному, он должен правильно дышать и формировать исполнительский аппарат.

Для достижения этих целей, студент духовик должен уметь правильно организовать свои ежедневные занятия на инструменте. Основной ошибкой многих является то, что искренне считая, что потратив на занятия энное количество часов, но не имея ни плана занятий, ни списка задач, не умея правильно распределить усилия и ресурсы организма, они смогут добиться определенных успехов.

К сожалению, это не так.

Ни для кого не секрет, что игра на трубе, валторне, тромбоне, тубе является достаточно тяжёлым физическим трудом, поэтому, как для спортсменов регулярные трени-



ровки, так и для духовиков РЕГУЛЯРНЫЕ индивидуальные занятия являются обязательными.

Хорошая игра на медном духовом инструменте является СОЧЕТАНИЕМ трёх компонентов: правильной работы дыхания, амбушюра, и владения пальцевой техникой для тубистов, валторнистов, трубочей и баритонистов, или кулисной техникой для тромбонистов.

Если хотя бы один из этих компонентов «хромает», то совершенного исполнения может не получиться.

Приведённые ниже рекомендации помогут студентам в усовершенствовании собственных навыков владения инструментом, и более рационально распределить время индивидуальных занятий.

1. Обязательно составляйте план своих ежедневных занятий и список задач. Например, понедельник:

Разыгрывание, работа над гаммами, разбор пьесы.

Вторник: разыгрывание, работа над выдержанными звуками, отработка технических пассажей в произведении крупной формы. И т.д. до конца недели.

Стоит обратить внимание на то, что исполнительские задачи нужно чередовать. Скажем, не рекомендуется время занятий тратить только на одни гаммы или только на выдержанные звуки. Это в дальнейшем может сузить ваши технические и музыкальные возможности. Более широкий спектр исполнительских задач позволит вам развиваться гораздо шире, и позволит вам в дальнейшем стать разносторонне развитыми специалистами

2. Прежде, чем начать заниматься на духовом инструменте, подготовьте свой дыхательный аппарат.

Путем несложных упражнений, таких, как ритмичные круговые движения руками в стороны, вместе со вдохом и выдохом, наклонами вправо, влево и вперед, расслаблением мышц брюшной стенки при вдохе, что позволяет диафрагме свободнее сокращаться вниз и контролем свободного выдоха, мы позволим себе во время игры правильно дышать. Это придаст красоту нашему тембру и даст нам свободу звуковедения.

Более подробную информацию об исполнительском дыхании можно почерпнуть из моей видео лекции, которая находится в свободном доступе по адресу <https://youtu.be/-F0Rzyn2bG0>

3. Старайтесь всегда ПРАВИЛЬНО разыгрываться.

Исполнительский аппарат духовика является группой мышц, неправильное обращение с которыми может привести к таким последствиям, как их переигрывание. Это приводит к потере верхнего регистра и потере гибкости, а также отражается на тембре звука в сторону его ухудшения. Не надо начинать занятия с исполнения громких и протяжных звуков. Это сразу нарушает кровоток в губах и способствует их быстрой усталости. И наоборот, упражнения в нюансе пиано и меццо форте, с использованием штриха легато, а также исполнение октавных скачков и обертоновых «скольжений» из нижнего регистра в верхний, из верхнего в нижний, исполнение трезвучий в разных регистрах мягкой атакой звука, позволят этот кровоток ускорить, придавая губам выносливость и силу.

4. Желательно не заниматься большими временными интервалами. Непрерывная игра на медном духовом инструменте в течении длительного времени, придает усталость амбушюру и притупляет концентрацию, что приводит к потере эффективности занятий. **ЗАНЯТИЯ НА УСТАЛЫХ ГУБАХ ЯВЛЯЮТСЯ НЕЦЕЛЕСООБРАЗНЫМИ!**

По возможности, старайтесь, поиграв на инструменте 20–30 минут, дать себе отдых на такое же время. Подобный график позволит вам сохранять губы в тонусе, а голову свежей, что в свою очередь сделает ваши ежедневные занятия более эффективными.

5. Следите за ровностью звучания во всех регистрах.

Распространенной ошибкой у многих студентов является неодинаково хорошее звучание инструмента в разных регистрах. В удобном среднем регистре у учащегося звук наполненный и свободный, в высоком регистре, при недостаточном владении техникой исполнения верхних нот, тембр, зачастую, либо слишком резкий, либо наоборот, слишком матовый, а в нижнем регистре, он, в связи с недостаточным наполнением инструмента воздухом, малоокрашенный и срывающийся.

Эта проблема решается занятиями на мундштуке. Необходимо, при помощи одного мундштука, без инструмента, играть ежедневно ноты по хроматической гамме, от самых низких, до максимально высоких, при этом контролируя их звуковысотность с помощью фортепиано. Баззинг (от англ. Buzz жужжать) при этом должен быть максимально полнозвучным во всех регистрах. Так же нужно при занятиях на мундштуке контролировать правильность дыхания. Этими упражнениями нужно заниматься по десять минут в день, во время разыгрывания. В последствии, они позволят, значительно улучшить ровность звучания инструмента во всех регистрах.

6. Рекомендации по работе над музыкальным произведением.

Не спешите сразу пробовать играть данное вам произведение на музыкальном инструменте. Прежде всего узнайте, в какую эпоху оно написано. Чтобы глубже понять форму и стиль, послушайте в записи музыку той эпохи, поищите информацию о композиторе, написавшем его, почитайте литературу того времени. Найдите аудиозапись данного вам опуса в хорошем исполнении, и несколько раз прослушайте его, имея перед глазами нотный материал. Поняв строение, отметив наиболее выразительные и наиболее технически сложные места, приступайте непосредственно к выполнению поставленной автором задачи.

Пропойте вашу пьесу голосом по нотам, контролируя наиболее интонационно сложные фрагменты с помощью фортепиано. Начните разбор в медленном темпе. Очень полезно использовать метроном. Если плохо получаются широкие скачки, поиграйте их несколько раз отдельно на мундштуке, чтобы губы смогли правильно найти нужную позицию. Так же пропевание без инструмента фрагментов пьесы, поможет вам расставить в нужных местах дыхание и понять смысловые акценты. Технически сложные фрагменты полезно изучить отдельно, используя требуемые комбинации вентиляей или позиции кулисы, одновременно сольфеджируя ноты голосом. Рекомендую так же записывать свое исполнение посредством гаджетов, чтобы со стороны услышать более объективную картину собственного исполнения.

7. Еще хочу дать несколько рекомендаций по преодолению сценического волнения.

На мой взгляд, волнуются абсолютно все исполнители, просто кому-то удается вполне справляться со сценическим волнением, а кому-то нет. У кого-то волнение от-

ражается на свободе дыхания, у кого-то трясутся руки, кто-то начисто забывает текст, а у кого-то пересыхает во рту.

Прежде всего, надо понять, что природа сценического волнения психологическая и идет от головы.

Сценическое волнение возникает от плохо выученного текста, от мыслей о том, что подумает об исполнителе слушатель, от боязни получить плохую отметку на зачете, от общей боязни выходить на сцену и так далее. Все эти факторы отражаются на организме.

Основной вывод прост: чем лучше выучено произведение, тем больше шансов исключить на сцене моменты волнения.

Если пересыхает во рту, не стесняйтесь выносить на сцену воду. Лучше смочить горло в паузе, чем терять в качестве из-за сухости. Также можно покусать боковые края языка, что способствует слюноотделению.

Полезно перед выходом на сцену сделать несколько глубоких вдохов, что поможет восстановить нормальное сердцебиение.

Бывает, что пик волнения приходится на первые минуты исполнения, а дальше оно идет на спад. Этот фактор следует учитывать при подготовке к выступлению, особо уделяя внимание тому нотному материалу, который приходится на эти минуты.

Если смириться с волнением, как с данностью, легче преодолевать его последствия. Старайтесь как можно больше выступать перед ответственными концертами, конкурсами, максимально часто обыгрывая программу в музыкальных школах, студиях и т.д.

Отдельно хочу сказать о волнении во время исполнения соло в оркестре. Оно бывает зачастую еще более сильным из-за коллективного фактора, так как исполнитель боится своими ошибками испортить общую музыкальную картину. Особо стоит отметить и боязнь дирижерского недовольства. Это зачастую не прибавляет исполнителю уверенности. В таких ситуациях неоценимой становится поддержка коллег. К исполнению сольных партий в оркестре следует быть максимально готовым: желательно выучить текст наизусть, чтобы не потеряться в случае изменений темпа дирижером на концерте.

Следует ограничить употребление алкоголя, так он серьезно влияет на нервную систему и общее физическое состояние.

Одним из факторов, придающих большую уверенность на сцене, являются регулярные и систематические занятия на инструменте. Они позволяют музыканту приобрести хорошую артистическую форму, что способствует уверенной работе на сцене.

Как это ни банально звучит, частое проигрывание сольных фрагментов вне сцены очень способствует их дальнейшему исполнению уже в оркестре.

Старайтесь на сцене быть максимально расслабленным. Этому способствуют занятия плаванием, йогой. У каждого профессионального артиста в течение жизни находится свой способ борьбы с волнением: кто-то обливается холодной водой, кто-то вместо публики представляет кирпичную стену. Работайте над своим графиком дня, включайте виды деятельности, которые укрепляют нервную систему и общее самочувствие, повышают сопротивляемость организма факторам стресса.

Важно понять, что «мандраж» не позволяет нам полностью контролировать ситуацию на сцене, мешая нормальной работе дыхания, аппарата, исполнению текста. Для его устранения перед выходом на сцену полезно выполнить приседания, приме-

нить методы аутотренинга. Во время концерта, в паузах, сделать несколько глубоких вдохов-выдохов.

И еще один очень важный метод – во время игры всегда фокусируйте внимание на желаемом результате. Без сосредоточения внимания на том, какую картину Вы хотите представить слушателям, тяжело достичь полноценного исполнения.

8. И несколько общих рекомендаций. Ни для кого не секрет, что музыкант духовик, для игры на инструменте, использует ресурсы собственного организма. Поэтому хорошее физическое состояние организма играет большую роль в жизни артиста. Неправильное положение корпуса, зажатые руки, закрытое горло могут привести к таким заболеваниям, как остеохондроз, сколиоз, мигрень, проблемам с артериальным давлением. Пережатые мышцы брюшного пресса в момент вдоха могут привести к пупочной и паховой грыжам. Плохое владение техникой исполнительского вдоха, со временем приводит к эмфиземе лёгких и другим заболеваниям органов дыхания. Правильной осанке, дыханию, выносливости и хорошему самочувствию способствуют занятия спортом. Для музыкантов духовиков полезны плаванье, бег на длинные дистанции, ходьба и занятия йогой. Важно соблюдать режим дня. Ложиться не поздно, выспаться. Хороший сон восстанавливает силы, укрепляет нервную систему, что тоже очень важно для исполнителя. Не стоит употреблять спиртные напитки. Они негативно влияют на мышечный тонус губ, повышают артериальное давление и снижают скорость работы мозга и общую концентрацию. Курение так же очень вредно. Оно часто приводит к ряду заболеваний, таких, как бронхит, фарингит, эмфизема лёгких и многим другим.

Кроме времени, непосредственно потраченным на занятия по специальному инструменту и спорту, студенты должны уделять достаточно времени для саморазвития. Больше слушать музыки в хорошем исполнении, читать художественную литературу, посещать музеи и выставки. Это позволит им впоследствии стать гармонично развитыми личностями и прекрасными музыкантами.

**Юсупов Эркин Бахтиярович,**  
профессор кафедры оркестрового мастерства  
МГИМ имени А.Г.Шнитке  
**Yusupov Erkin Bakhtiyarovich,**  
Professor of the Department of Orchestral Skills  
MGIM named after A.G.Schnittke



## УНИКАЛЬНЫЙ ОРКЕСТР ТЕМБРОВЫХ БАЯНОВ

### UNIQUE ORCHESTRA OF TIMBRE BAYANS

**Аннотация:** в историческом очерке рассказывается об уникальном по звучанию оркестре тембровых баянов. Исследуются этапы его развития, начиная с создания оркестра баянистов в 30-е годы в Московском Областном инструкторско-педагогическом музыкальном техникуме имени Октябрьской революции. Дается информация о репертуаре оркестра баянистов на начальном этапе и характеризуются новые исполнительские возможности, открывшиеся после введения в состав комплекта тембровых гармоник. Даны сведения о дирижерах, руководивших оркестром в разные годы, говорится об их роли в профессиональном развитии коллектива, концертной деятельности, творческих достижениях. Приводятся архивные фотографии оркестра, дирижеров и солистов, программы концертов разных лет. В списке литературы имеется ссылка на интернет-сайт для просмотра сохранившейся видеозаписи выступлений оркестра.

**Ключевые слова.** Оркестр тембровых баянов. Музыкальное училище имени Октябрьской революции, МГИМ имени А.Г.Шнитке, учебный музыкальный коллектив, дирижер, композитор.

**Abstract:** the historical essay tells about the unique sounding orchestra of timbre bayans. The author examines the stages of its development, starting with the creation of the bayan orchestra in the 30s in the Moscow Regional Instructor-Pedagogical Music College named after the October Revolution. The article provides information about the repertoire of the accordion orchestra at the initial stage and characterizes new performing opportunities that opened up after the introduction of timbre harmonics into the set. Information is given about the conductors who led the orchestra in different years, their role in the professional development of the team, concert activities, and creative achievements. Archive photos of the orchestra, conductors and soloists, concert programs of different years are given. In the list of references, there is a link to the Internet site for viewing the preserved video recordings of the orchestra's performances.

**Keywords.** Orchestra of timbre bayans. Music School named after the October Revolution, MGIM named after A. G. Schnittke, educational musical group, conductor, composer.

#### От автора

В данной работе автор знакомит читателей с этапами становления и развития уникального по звучанию учебного оркестра, начиная с момента его создания. Вглядываясь в архивные документы, фотографии, программы концертов, можно проследить историческую картину развития оркестра, оценить его роль в образовательном учебном процессе, формировании музыкантов – исполнителей и дирижеров. Представлена и многогранная концертная исполнительская деятельность коллектива. К сожалению, мы не сможем услышать звучание оркестра с момента его создания до 80-х годов. Первая профессиональная запись на студии и первые пластинки были выпущены в 1979 и 1982 годах. Сохранившаяся видеозапись выступлений оркестра в 1990–1994 годах дает возможность увидеть и услышать фрагменты выступлений коллектива на концертах и фестивалях. На начальном этапе оркестр состоял из тульских баянов и ничем не отличался от аналогичных коллективов других учебных заведений. Репертуар состоял в основном из произведений, написанных для русского народного оркестра и дополнялся переложениями

несложной классической музыки. Преобразования, которые затронули инструментальный состав оркестра, создание в 50-х годах новых специально сконструированных тембровых баянов, расширили репертуарные возможности коллектива. Ему стало под силу исполнять не только обработки в народном жанре, но и сложные классические сочинения. Постепенно репертуар расширялся, росла известность коллектива. За время своего существования учебный коллектив выполнял работу по обучению учащихся игре в оркестровом классе, служил базой дирижерской практики для подготовки и проведения Государственных экзаменов по дирижированию. Помимо этого, оркестр участвовал в творческих мероприятиях и концертах, проводимых как в учебном заведении, так и за его пределами. Деятельность оркестра во многом определялась руководителями, их профессиональной работой, дирижерским мастерством и педагогическим талантом. За пультом стояли замечательные музыканты, которые внесли свой вклад в развитие коллектива. Мы не можем сейчас увидеть и услышать звучание оркестра прошлых лет. Но по программам и афишам видно, как с годами постепенно возрастал уровень сложности исполняемых произведений. Можно с уверенностью сказать, что этот уникальный коллектив открыл дорогу многим известным музыкантам, композиторам и дирижерам.

#### *Этапы становления и развития оркестра*

Первый оркестр баянистов был создан в Московском Областном инструкторско-педагогическом музыкальном техникуме имени Октябрьской революции в 30-е годы. Коллективом из 35 учеников руководил Алексей Никифорович Кольцов, один из первых выпускников училища. Оркестр состоял из обычных тульских баянов и нескольких тембровых гармоник конструкции мастера П.Фрома. В репертуаре оркестра были несложные обработки народных песен и переложения произведений советских композиторов. Отчетный концерт коллектива, прошедший с большим успехом в одном из концертных залов Москвы, вызвал огромный интерес среди музыкальной общественности столицы. В послевоенные годы оркестр, стал известным популярным музыкальным коллективом, которому довелось сыграть большую роль в пропаганде народного музыкального искусства. Этому оркестру суждено было сыграть заметную роль в истории развития отечественной музыки для народных инструментов.

С 1950 года, с приходом талантливых педагогов, дирижеров и руководителей училища, начинается новый период деятельности коллектива. Была поставлена цель: расширить исполнительские возможности оркестра путем введения в его состав новых, более совершенных тембровых гармоник, сконструированных талантливым самородком, мастером Н.А.Косоруковым. Каждый инструмент отличался ярким колоритом звучания, необычным размером, диапазоном и имел в отличие от баяна только правую клавиатуру. Благодаря конструктивным особенностям, тембровые гармоники по своим звуковым качествам в какой-то степени напоминали тембры деревянных и медных духовых инструментов симфонического оркестра. Инструментам были даны условные наименования: флейта-пикколо, флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна, труба, туба. Для удобства работы дирижеров с партитурой, был установлен порядок расположения группы тембровых гармоник, схожий с расположением этих инструментов в симфоническом оркестре. Включение в оркестр новой, отличающейся по звучанию группы инструмен-



тов, значительно обогатило его колористические возможности и позволило поднять на новый исполнительский и художественный уровень. «*Оркестр баянистов музыкального училища имени Октябрьской революции по составу является в своем роде уникальным: он состоит из тембровых и оркестровых гармоник. Благодаря усложнению конструкции гармоники до некоторой степени имитируют инструменты симфонического оркестра. По своим звуковым качествам эти инструменты дают возможность намного расширить тембровый диапазон оркестра баянистов, и при умелом сочетании оркестровых групп и яркой инструментовке можно добиться хороших звуковых результатов и расширить репертуар оркестра. Такой состав может на сегодняшний день служить своеобразным эталоном, так как, с точки зрения многотембровости, он наиболее яркий и состоит только из баянов—разновидностей гармоники.* [2 с.41] *Расширившийся диапазон художественных возможностей оркестра тембровых баянов остро поставил вопрос о формировании его концертного репертуара. Было принято решение создавать и пополнять его новыми обработками и переложениями произведений советских композиторов, русских и зарубежных классиков путём выполнения дипломных работ учащимися училища по инструментовке и дирижированию, а также размещения специальных заказов среди ведущих преподавателей и профессиональных композиторов*». [1 с.82]. Начинается активное творческое сотрудничество с композиторами, солистами—вокалистами и инструменталистами, которое в значительной степени обогатило творческую деятельность коллектива.


*Во время проведения VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве (1957 г.) оркестр стал лауреатом Всероссийского и Всесоюзного конкурсов исполнителей на народных инструментах*» [2 с.41].



*Оркестр тембровых баянов. Художественный руководитель И.А. Соколов*



За дирижерским пультом стоял тогда Игорь Соколов, выпускник Ленинградской государственной консерватории, талантливый интерпретатор произведений самых различных форм и жанров. Пресса отмечала многокрасочность и динамичность оркестра, яркость исполнения сложных по масштабу произведений. В 60-е годы оркестром руководил известный музыкант, Заслуженный артист РСФСР Л. П. Пятигорский. Большое количество обучающихся в эти годы учащихся-баянистов позволило сформировать отдельный коллектив – женский оркестр баянистов. Дирижером этого оркестра становится Евгений Иванович Максимов. Сохранилась программа концерта, посвященного 100-летию со дня рождения В. В. Андреева. Концерт проводился в Колонном зале Дома Союзов 1 марта 1961 года. Большой оркестр баянистов в количестве 60 человек исполнил 3 произведения: В. Андреев Вальс «Гармоника», К. Сен-Санс Рондо-каприччиозо (соло на скрипке И. Соколова), И. Дунаевский Увертюра к кинофильму «Дети капитана Гранта».

<p><b>А. ХОЛМИНОВ</b> Финал из сюиты для баяна.</p> <p>Русская народная песня «За окном черемуха колыхается», в обработке В. Городовской.</p> <p>Волжские припевки в обработке А. Шалаева.</p> <p><b>В. АНДРЕЕВ</b> Мазурка № 3.</p> <p><b>В. АНДРЕЕВ</b> Пляска скоморохов.</p> <p><b>В. АНДРЕЕВ</b> Вальс «Бабочка».</p> <p><b>В. АНДРЕЕВ</b> Вальс «Гармоника».</p> <p><b>СЕН-САНС</b> Рондо — каприччиозо.</p> <p><b>С. ДУНАЕВСКИЙ</b> Увертюра к кинофильму «Дети капитана Гранта».</p> <p><b>В. АНДРЕЕВ</b> Листок из альбома (Слова Тютчева).</p> <p><b>ФЛЯРКОВСКИЙ</b> Счастье для тебя, человек.</p> <p>Концертмейстеры: <b>ЦВЕТКОВА Н. В., НЕЧЕПОРЕНКО И. П., СОБОЛЕВСКАЯ М. С.</b></p> <p>Программу ведет учащаяся Музгучилища имени Октябрьской революции <b>Недели ГАЛУШКО</b></p> <p>Л 58102 2/II 1961 г. Заказ 506 Тираж 2500 Полиграфическая фабрика № 1, Москва, Лосиновская, 30</p>	<p>Исполняет на баяне воспитанник Музгучилища лауреат Международных конкурсов <b>В. И. ГАЛКИН</b>.</p> <p>Исполняет на балалайке воспитанник Музгучилища лауреат Международного конкурса <b>А. В. ТИХОМОН</b>.</p> <p>Исполняет дуэт баянистов: <b>В. ЕФИМОВ</b> и <b>А. КАРЛОВ</b>.</p> <p>Исполняет секстет балалаечников в составе уч-ся: <b>Макарова В., Богданова А., Потанова С., Позднякова Г., Мусина Х., Слободина А.</b></p> <p>Исполняет вокальный квартет уч-ся дир-хор. отдела в составе: <b>Альбовой О., Галушко И., Галакиной М., Лобачевой Л.</b>, в сопровождении секстета балалаек. Руководитель лауреат Международного конкурса <b>В. И. РОЗАНОВ</b>.</p> <p>Исполняет оркестр баянистов в составе 60 чел. Дирижер заслуженный артист РСФСР <b>Л. П. ПЯТИГОРСКИЙ</b>.</p> <p>Исполняет на скрипке <b>И. Соколова</b> в сопровождении оркестра баянистов. Дирижер <b>Л. П. ПЯТИГОРСКИЙ</b>.</p> <p>Исполняет оркестр баянистов. Дирижер <b>Л. П. ПЯТИГОРСКИЙ</b>.</p> <p>Исполняет женский хор в составе 160 чел. в сопровождении оркестра баянистов. Дирижер лауреат VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов <b>Е. А. Лобачева</b>.</p>	<p>УПРАВЛЕНИЕ КАДРОВ И УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ МОСГОРИСПОЛКОМА МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ УЧИЛИЩЕ ИМЕНИ ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ</p> <p><b>КОЛОННЫЙ ЗАЛ ДОМА СОЮЗОВ</b> (ул. Пушкина, д. 1, подъезд 7) Среда 1 марта 1961 г.</p>  <p><b>ВЕЧЕР-КОНЦЕРТ,</b> посвященный 100-летию со дня рождения <b>Василия Васильевича АНДРЕЕВА,</b> выдающегося общественного музыкального деятеля-просветителя, дирижера, композитора и организатора первого оркестра русских народных инструментов</p>
---	---	---

(в программе опечатка, вместо И. Дунаевский напечатано С. Дунаевский)



Выступление женского оркестра училища им. Октябрьской революции на концерте, посвященном 100-летию юбилею В. В. Андреева. Дирижер Е. Максимов  
Москва, Колонный зал Дома Союзов, 1961 год

*Выступление женского оркестра баянистов. Дирижер Евгений Максимов*





*Выступление большого оркестра баянистов. Дирижер А.П.Пятигорский*

В своем репертуаре оркестр имеет сложные классические произведения, которые инструментуют студенты-дипломники и в конце года показывают в открытых концертах в виде отчетов и на государственных экзаменах. [2 с.41] Ниже представлена программа Государственного экзамена по дирижированию за 1960 год. В нем участвуют 2 оркестра: большой оркестр—руководитель А.П.Пятигорский, и женский оркестр—руководитель Е.И.Максимов. Дирижируют учащиеся класса преподавателей: Е.И.Максимова, В.П.Зорина, А.П.Пятигорского, В.И.Гнутова. Музыкальное училище находилось в 2-х этажном здании на Большой Ордынке, и не имело большого концертного зала, поэтому Государственные экзамены по дирижированию проводились в Клубе (ныне Театр Эстрады) по адресу: Берсеневская набережная, д. 20/2 Вход был свободный, в зале присутствовали многочисленные любители музыки города Москвы.

I отделение	II отделение
Выступает женский оркестр баянистов под управлением дипломников	Выступает большой оркестр баянистов под управлением дипломников
1. ШИШОВ — Торжественная прелюдия «Слава народам нашей страны» ЕЖЕК — Чешская народная песня «Когда я цветы собирала» Исп. в сопровождении оркестра Вокальное трио в составе: Пресняковой, Орловской, Юдиной Класс преп. Соболевской М. С. Дирижер — И. Соколова Класс преп. Максимова Е. И.	1. БАХ — Органная прелюдия «Соль-минор» ПЯТИГОРСКИЙ Л. П. — «Лирический вальс» для домры с оркестром Соллист Е. Курбатов Дирижер Э. Нестерович Класс преподавателя Пятигорского Л. П.
2. БЕТХОВЕН — Лунная соната (часть 1-я) БУДАШКИН — Концерт для домры с оркестром. Соллист А. Степушко Класс преп. Лемниова А. Н. Дирижер Т. Кутергина Класс преп. Максимова Е. И.	2. ГРИГ — «Танец Анитры из сюиты «Пер Гюнт» ДУНАЕВСКИЙ — Увертюра к кинофильму «Лети капитан Гранта» Дирижер О. Елифанов Класс преп. Пятигорского Л. П.
3. ЧАЙКОВСКИЙ — Интродукция к балету «Лебединое озеро» ЛЯДОВА — «В Колодном зале» Солстка преп. училища — Соболевская М. С. Дирижер Н. Воробьева класс преп. Зорина В. И.	3. САЛИН — Русская песня МОШКОВСКИЙ — Испанский танец Дирижер Н. Новиков Класс преп. Зорина В. И.
4. НОВИКОВ — Соло матери из кантаты «Нам нужен мир» ПРОКОФЬЕВ — Марш Дирижер Л. Самойлова Класс преп. Максимова Е. И.	4. МУСОРСКИЙ — «В деревне» ХАЧАТУРИАН — Вальс из музыки к драме «Маскарад» Дирижер Г. Чукреев Класс преп. Пятигорского Л. П.
5. АРЕНСКИЙ — Фантазия на темы Рабинина для ф-но с оркестром Солстка преп. Зайниц Л. К. Дирижер Т. Маргалева Класс преп. Максимова Е. И. Руководитель оркестрового класса Максимов Е. И.	5. ЧАЙКОВСКИЙ — Вступление ко II действию балета «Лебединое озеро» СЕН-САНС — Интродукция и рондо-каприччиозо Соло на скрипке — Ирина Соколова ХАЧАТУРИАН — Танец Эгины из бал. «Спартак» Дирижер А. Тарасов Класс преп. Гнутова В. И.
	6. ГРИГ — Норвежский танец № 2. СМЕТАНА — Полька Дирижер С. Шорин Класс преп. Пятигорского Л. П.

*программа Государственного экзамена по дирижированию*

В 1962 году на должность художественного руководителя оркестра был приглашен известный оперно-симфонический дирижер Моисей Симонович Пазовский. Позже он был назначен председателем предметно-цикловой комиссии дирижирования. На фотографии М.С.Пазовский (крайний справа) среди участников методического совещания в музыкально-педагогическом училище имени Октябрьской революции.



Участники методического совещания в музыкально-педагогическом училище им. Октябрьской революции: (слева направо): П. Куликов, Н. Иванов, В. Розанов, А. Н. Александров, Г. Тихомиров, А. Лачинов, А. Гофман, М. Пазовский

Благодаря активной творческой деятельности дирижера М.С.Пазовского, в репертуаре оркестра появились новые сочинения современных композиторов Г.Тихомирова, М.Кусс. В Доме композиторов была исполнена оратория М.Коваля «Емельян Пугачев» для солистов, хора и оркестра. Используя богатство тембровых возможностей оркестра, М.С.Пазовский сделал много переложений симфонических произведений русских и зарубежных композиторов. В концертных программах звучали произведения: М.И.Глинка «Камаринская», П.И.Чайковский – симфония № 4 2-я часть, сцены из оперы «Евгений Онегин», Н.А.Римский-Корсаков «Испанское каприччио», Л.Бетховен Увертюра «Эгмонт», IV часть Первой симфонии. Оркестр тембровых баянов выполнял программу по подготовке специалистов-дирижеров. В учебный план входила дирижерская практика работы с оркестром, подготовка и проведение Государственных экзаменов по дирижированию. Об уровне подготовки в эти годы свидетельствует репертуар экзаменационных программ. В качестве примера можно привести выступление учеников класса М.С.Пазовского на Государственном экзамене по дирижированию в 1967 году. В дипломной программе Надежда Сорокина (в настоящее время Надежда Алексеевна Егорова кандидат педагогических наук, профессор кафедры дирижерского искусства МГИМ им. А.Г Шнитке), дирижировала 1 часть Первого фортепианного концерта П.И.Чайковского, а Юрий Вольнский (председатель методической комиссии оркестрового дирижирования колледжа, Почетный работник культуры города Москвы), 1 часть симфонии № 7 «Ленинградской» Д.Шостаковича. Инструментовки произведений выполнялись учащимися под руководством преподавателей.

М.С.Пазовский и преподаватели предметной комиссии дирижирования готовили своих учеников к выступлениям на различных концертах, давая тем самым возможность приобрести необходимые умения и опыт для дальнейшего профессионального обучения. Сохранилась программа выступления студентов-дипломников с оркестром и хором на Юбилейном концерте-смотре творческих достижений, учащихся училища,

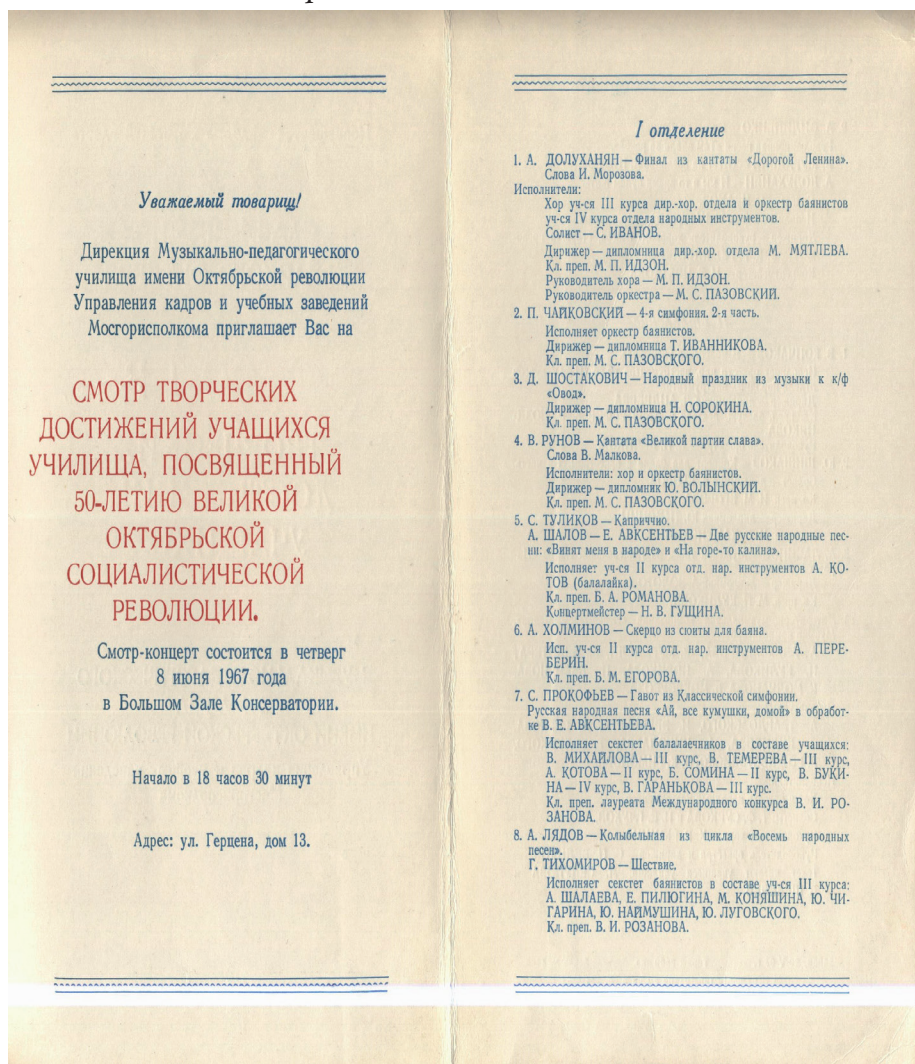


посвященном 50-летию Великой Октябрьской Социалистической Революции. Концерт состоялся 8 мая 1967 года в Большом Зале Консерватории.



Юбилейный концерт музыкального училища им. Октябрьской революции в Большом зале Московской консерватории. Оркестр тембровых баянов и сводный хор.  
Дирижер - дипломник Юрий Вольнский. 1967 год

*Дирижирует Юрий Вольнский*  
*класс преподавателя М. С. Пазовского*



*ПРОГРАММА выступления в Большом зале Консерватории*





*Дирижирует Надежда Сорокина (Н.А.Егорова)  
класс преподавателя М.С.Пазовского*

С 1970–73 год оркестром руководил преподаватель училища, дирижер Михаил Павлович Куликов (сын композитора Павла Васильевича Куликова). Оркестр выполнял учебную работу по дирижерской практике и проведению Государственных экзаменов по дирижированию.

В 1973 году руководство музыкального училища назначает руководителем оркестра преподавателя по классу баяна Валерия Соморова. В 1964 году он окончил институт имени Гнесиных по классу баяна у профессора Н.Я.Чайкина и по классу дирижирования у Г.Ф.Зимины. Отличный музыкант, хорошо знающий специфику инструмента баяна и возможности оркестра, он постоянно расширял и обогащал репертуар. За годы работы в коллективе было подготовлено более трехсот произведений – от оркестровых миниатюр до крупных сочинений русских, зарубежных и советских композиторов.



*Оркестр тембровых баянов. Художественный руководитель В.Г.Соморов  
На фотографии представлен полный комплект тембровых баянов:  
пикколо, флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна, туба.*



С приходом Валерия Соморова оркестр тембровых баянов поднялся на новый исполнительский уровень, дважды завоёвывал звание лауреата на международных фестивалях в г. Пуле (Югославия) – в 1979 и 1981 годах. В 1980 году оркестр принимал участие в культурной программе «Олимпиада-80» в Москве. Высокое исполнительское мастерство музыкантов было отмечено Почетной грамотой организационного комитета Олимпийских игр и грамотой Министерства культуры СССР. Коллектив имел ряд выступлений по телевидению, большое количество концертов. В 1979 и 1982 годах Всесоюзная фирма «Мелодия» выпустила две пластинки с произведениями советских композиторов в записи оркестра тембровых баянов под управлением В. Соморова.



*«Активно продолжает свою творческую концертную деятельность оркестр баянистов под управлением Валерия Соморова, дирижера и преподавателя училища. Многие сотни исполненных оркестром произведений включали дипломные работы учащихся и со-*

чинения чисто концертного плана, обращенные как к классике, так и к современности. Подчеркнём существенный момент: оркестр тембровых баянов, как и целый ряд других концертных и ансамблевых коллективов, созданных в училище, выполняли две функции – учебную (дипломные программы учащихся) и концертно-творческую. В сфере последней состоялись многочисленные авторские вечера композиторов, прозвучали программы, представляющие музыку московских композиторов, переложенную или специально написанную для народных инструментов. Оркестр стал первым исполнителем сочинений таких композиторов, как Н. Чайкин («Фантазия на темы современных русских композиторов»), Б. Печерский (Русская сюита «Матрёшки»), М. Кажлаев («Прелюдия»), Д. Салиман-Владимиров («Якутский танец»), А. Мачавариани (Баллада «Базалецкое озеро»), А. Флярковский (Праздничная поэма на бурятские темы Урилдан)». [1 с.85]

Ниже процитированы слова о руководителе, сказанные директором музыкального училища имени Октябрьской революции, Заслуженным деятелем искусств РСФСР, Арамом Николаевичем Лачиновым в аннотации к пластинке, вышедшей в 1979 году: «В настоящее время оркестр баянистов под руководством талантливого дирижера Валерия Соморова успешно продолжает активную творческую деятельность. За десять лет работы в коллективе он подготовил более трехсот произведений – от оркестровых миниатюр до крупных сочинений русских и зарубежных классиков, сочинений советских композиторов. При его активном участии были проведены авторские концерты Р. Щедрина, Д. Кабалевского, А. Флярковского, тематические концерты, на которых звучала музыка народов СССР». [3]

Вот что написал музыкальный редактор отдела народной музыки В. Карасев в аннотации к пластинке, вышедшей в 1982 году:



«Художественный руководитель оркестра В. Соморов с особой тщательностью, относится к выбору репертуара, к оркестровым переложениям и аранжировкам исполняемых произведений. Для него важно не только художественно полноценно исполнить пьесу, но и показать при этом специфику звучания уникальных инструментов, входящих в состав оркестра. Пьесы, написанные в оригинале для фортепиано, оркестра русских народных инструментов, симфонического оркестра, в звучании оркестра тембровых баянов обретают новые краски. Свежесть и оригинальность звучания слышится в «Трех фантастических танцах» Д. Шостаковича, в прелюдиях М. Кажлаева, в «Фантастической токкате» В. Баркаускаса и других пьесах, где в полной мере ощутим динамический диапазон оркестра».



*стра и его богатая тембровая палитра» [4]. Показательным является высказывание народного артиста РСФСР А.Эшпая: «Композитор, случается, встречает свои сочинения в свежей и оригинальной интерпретации, что в свою очередь будит его фантазию, толкает к дальнейшим творческим поискам. Совершенно по-новому, например, прозвучали для меня Органная прелюдия и Симфонические танцы на марийские темы, которые сыграл оркестр тембровых баянов». [4]*



Свою творческую позицию руководитель и дирижер оркестра Валерий Соморов высказал в предисловии к пластинке «ИГРАЕТ ОРКЕСТР ТЕМБРОВЫХ БАЯНОВ музыкального училища имени Октябрьской революции»: «Музыкальная культура нашей страны многогранна, а ее фольклор – поистине неиссякаемая сокровищница, которая питает творчество современных композиторов. Именно это желание – показать неразрывные связи профессиональной и народной музыки – и послужило поводом к созданию этой пластинки. Здесь прозвучат сочинения для народных инструментов, которые написали композиторы – Н. Чайкин, П. Куликов, Д. Салиман-Владимиров, переложения фортепианных пьес М. Кажлаева, А. Мачавариани, А. Скултэ, Б. Печерского переложения симфонических произведений К. Караева и А. Флярковского. Используя своеобразные тембры инструментов оркестра, мы стремились в своем исполнении передать широту характера и задор русских напевов, холодные и прозрачные краски Севера, яркий колорит Востока. Каждая из представленных на пластинке пьес по-своему оригинальна, несет в себе частицу нашей народной музыки, нашей братской многонациональной культуры». [3]. В сопровождении оркестра выступали многие известные музыканты, среди них лауреат Международного конкурса имени П.И. Чайковского виолончелист Иван Монигетти, солист Большого театра СССР, народный артист Артур Эйзен, солисты Государственного академического оркестра им. Осипова, народный артист РСФСР балалаечник Анатолий Тихонов и домрист Александр Цыганков. Оркестр тембровых баянов был удостоен звания лауреата Московского городского фестиваля русской, советской и народной музыки, а также фестиваля средних специальных учебных заведений Москвы.



**Оркестр тембровых баянов  
музыкального колледжа им А.Г.Шнитке  
Дирижер - Валерий Соморов**



1. Н.ЧАЙКИН **Фантазия на темы современных русских песен** (3:13)
2. Д.ЛЬВОВ-КОМПАНЕЕЦ **Гармонист играет Музыкальная картинка** (3:09)
3. В.ГОРДОВСКАЯ **Калинка Соло на балалайке - А.Тихонов** (3:32)
4. Б.ПЕЧЕРСКИЙ **Матрешки №2 из "Русской сюиты"** (1:48)
5. П.КУЛИКОВ **Русский пляс** (4:05)

6. А.ЦЫГАНКОВ **Концертная пьеса На тему русской народной песни** (4:08)  
"Белолица, круглолица". Соло на домре - **А.Цыганков**
7. М.КАЖЛАЕВ **Прелюдия №5** Из сборника "Шесть пьес для фортепиано" (3:11)
8. Д.САЛИМАН-ВЛАДИМИРОВ **Якутский танец** (1:53)
9. А.СКУЛТЭ **Ариетта** (2:57)
10. К.КАРАЕВ **Танец девушки** Из балета "Тропой грома" (1:08)
11. А.МАЧАВАРИАНИ **Базалетское озеро** Баллада (3:42)
12. А.ФЛЯРКОВСКИЙ **Урилдаан** Праздничная поэма на бурятские темы (3:32)
13. Д.ШОСТАКОВИЧ **Три фантастических танца** (3:50)
14. Р.ЩЕДРИН **В подражание Альбенису** (3:38)
15. А.ЦЫГАНКОВ **Интродукция и Чардаш** (4:08)  
Соло на домре - **А.Цыганков**
16. М.КУСС **Подгорная** (3:11)
17. В.ЕГОРОВ **Легенда** (3:28)
18. Г.РЗАЕВ **Концертная пьеса** (2:57)
19. А.ЭШПАЙ **Два симфонических танца на Марийские темы** (4:08)
20. В.БАРКАУСКАС **Фантастическая токката** (1:37)
21. М.КАЖЛАЕВ **Две прелюдии** (2:25; 1:30)
22. Н.ЧАЙКИН **Периница** (1:59)

*Запись 1979 - 1982 гг.*

*В 2018 году записан CD с пластинок, выпущенных в 1979, 1982 году*



*Ансамбль тембровых баянов.  
Руководитель Валерий Соморов.*

Позже из выпускников училища Валерий Соморов организовал АНСАМБЛЬ ТЕМБРОВЫХ БАЯНОВ, который впоследствии достиг высокого уровня мастерства и получил звание лауреата на многих отечественных и зарубежных Международных фестивалях, и конкурсах.



Вместе с художественным руководителем оркестра Валерием Соморовым в период с 1977 по 1984 год в качестве второго дирижера работала преподаватель училища Валентина Антоновна Бобышева.



В 1979 и 1981 годах она также выезжала в город Пула (Югославия) на Международный конкурс-фестиваль, в котором оркестр добился звания лауреата. В.Бобышева награждена Дипломом этого фестиваля.

В 1980 году участвовала в Культурной программе Олимпиады-80 в Москве, где с оркестром выступали выдающиеся музыканты.



*Выступление в ДК им. Горбунова – солист Александр Цыганков (домра)*



*Выступление в ДК им. Горбунова – солист Анатолий Тихонов (балалайка)*

Бобышева В. А. награждена Благодарностью Министра культуры СССР за участие в Культурной программе Олимпиады-80. Бобышева В. А. принимала активное участие в записях двух пластинок оркестра на Всесоюзной фирме «Мелодия» (1979 и 1982 г.), а также выступала с оркестром на различных сценах Москвы.



*Выступление на ВДНХ – павильон «Советская культура»*

В 1989 году руководителем оркестра был назначен молодой дирижер Юрий Волинский, который еще во время учебы в училище (1963–1967) играл в этом коллективе. С отличием окончив музыкальное училище, поступил в Институт имени Гнесиных в класс дирижирования и инструментовки профессора С. П. Горчакова (автора перевода на русский язык «Большого трактата по инструментовке» Г. Берлиоза, инструментовки для большого симфонического оркестра цикла М. Мусоргского «Картинки с выставки»). В 1970 году, студента 3 курса института, Юрия Волинского приглашают на работу в училище в качестве преподавателя дирижирования. В 1980 году назначают вторым дирижером оркестра русских народных инструментов училища, художественным руководителем которого был Народный артист СССР А. Ф. Тупицын.





*Дирижер Юрий Волинский*

На фотографии 1991 года представлен комплект уникальных тембровых баянов: флейта, пикколо, гобой, кларнет, фагот, валторна, туба.



*Оркестр тембровых баянов. Художественный руководитель Ю. Волинский*

В репертуаре оркестра исполнялись классические произведения и новые сочинения молодых композиторов Е.Дербенко, И.Тамарина, В.Семенова, В.Малярова. На концертных сценах города Москвы с оркестром выступали ансамбли гусяров и гармонистов, профессиональные вокалисты.

Ансамбль гусяров исполняет произведения Е.Дербенко, В.Малярова, В.Семенова



*Ансамбль гармонистов руководитель – Виктор Маляров*



*Солист Москонцерта Заслуженный артист РСФСР Юрий Федорищев*



Оркестр тембровых баянов. Солист Заслуженный артист РФ Ю.Федорищев. Дирижер Юрий Вольнский 1990 год

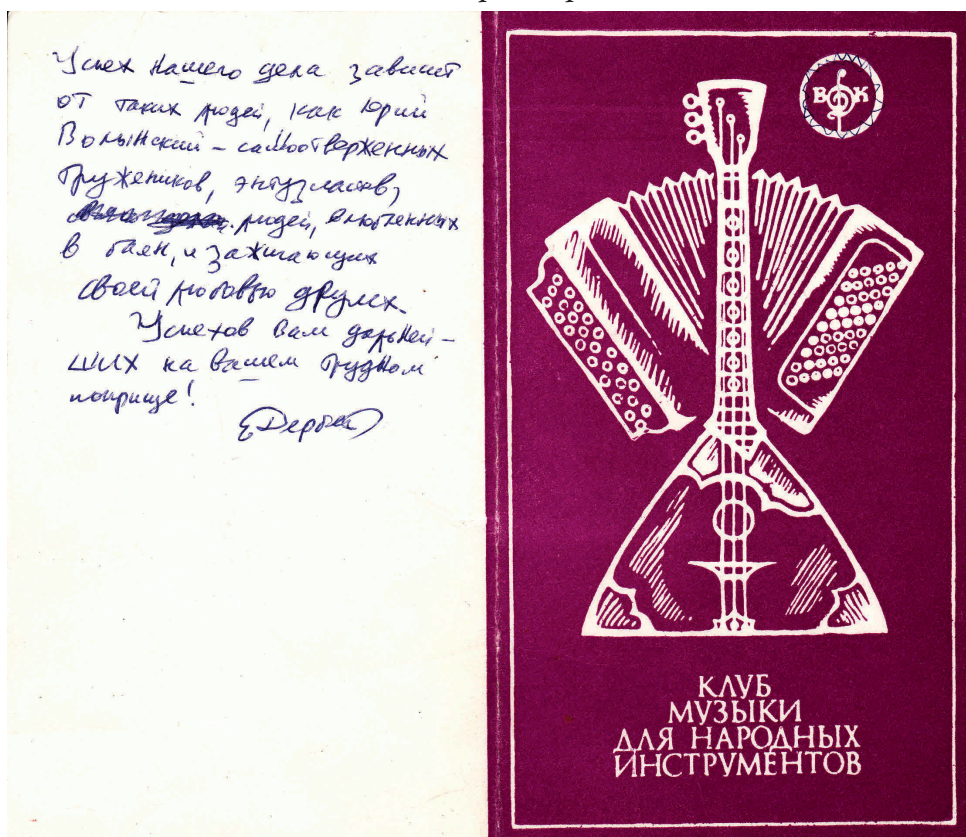
21 марта 1991 года во Всесоюзном Доме композиторов оркестр принял участие в программе Клуба музыки для народных инструментов – «Слово о баяне». В зале присутствовали авторы произведений: Е. Дербенко, И. Тамарин, Ф. Смехнов. Выступление оркестра дополнилось дискуссией с композиторами на актуальные творческие темы.

Композитор Евгений Дербенко, сюита «Дорога в Углич», «В Ростове Великом», «Ярославские картинки» для звончатых гуслей с оркестром.





Композитор Е.Дербенко



Композитор Иосиф Тamarin, Сюита для оркестра:  
Дымковская игрушка, Старинный гобелен, Юмореска, Охотный ряд.





*Композитор Федор Смахнов, сюита «Русские сказки»*



Осенью 1991 года Оргкомитет Латвийского Республиканского конкурса баянистов-аккордеонистов, проходившего в городе Елгава, приглашает Юрия Вольнского возглавить жюри, а оркестр тембровых баянов, в качестве Почетного гостя, выступить в финале с концертной программой. Исполнение оркестра оставило яркое впечатление на жюри и участников конкурса.

26 мая 1991 года оркестр тембровых баянов с ансамблем гуслиаров выступил в праздничной программе, посвященной «Дню Славянской письменности» на Красной площади. Концерт проходил на открытой сцене.





*Фотографии оркестра сделал турист из Англии, который был на Красной площади*



По приглашению председателя оргкомитета фестиваля, профессора РАМ имени Гнесиных Фридриха Липса, с 3 по 6 декабря 1992 года оркестр выступал на III Московском фестивале, посвященном 60-летию композитора А.Репникова и 50-летию композитора А.Тимошенко.

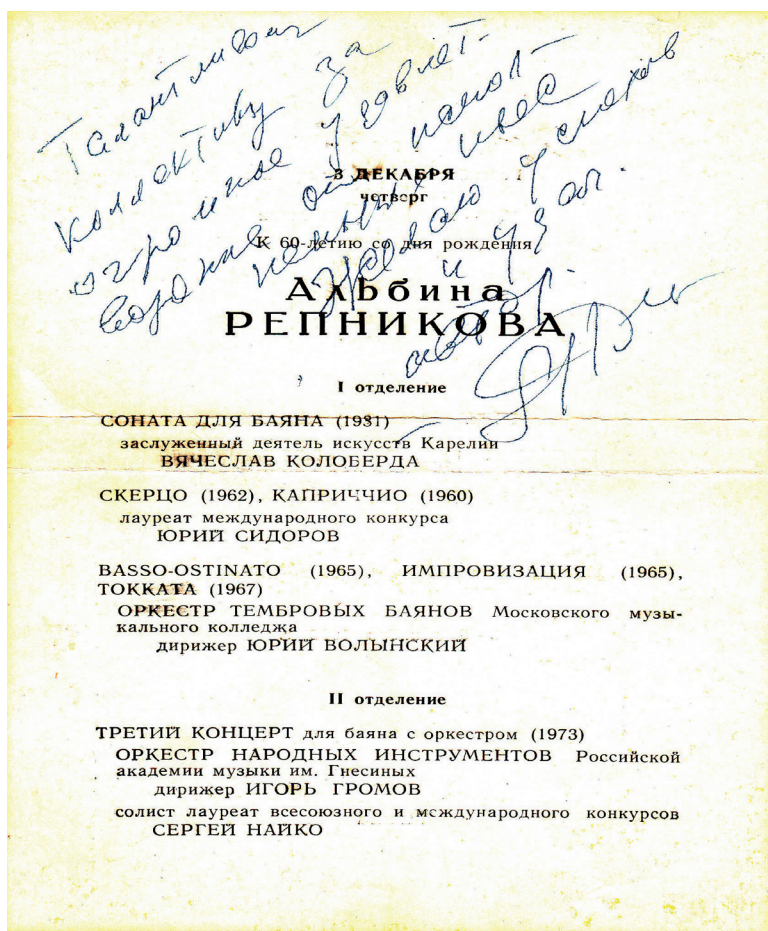
На авторском концерте композитора А.Репникова исполнялись три пьесы – Basso ostinato, Импровизация и Токката в инструментовке для оркестра тембровых баянов Ю.Вольнского.

Посмотреть исполнение можно, пройдя по сноске [7]





Программа концерта и автограф композитора А. Репникова



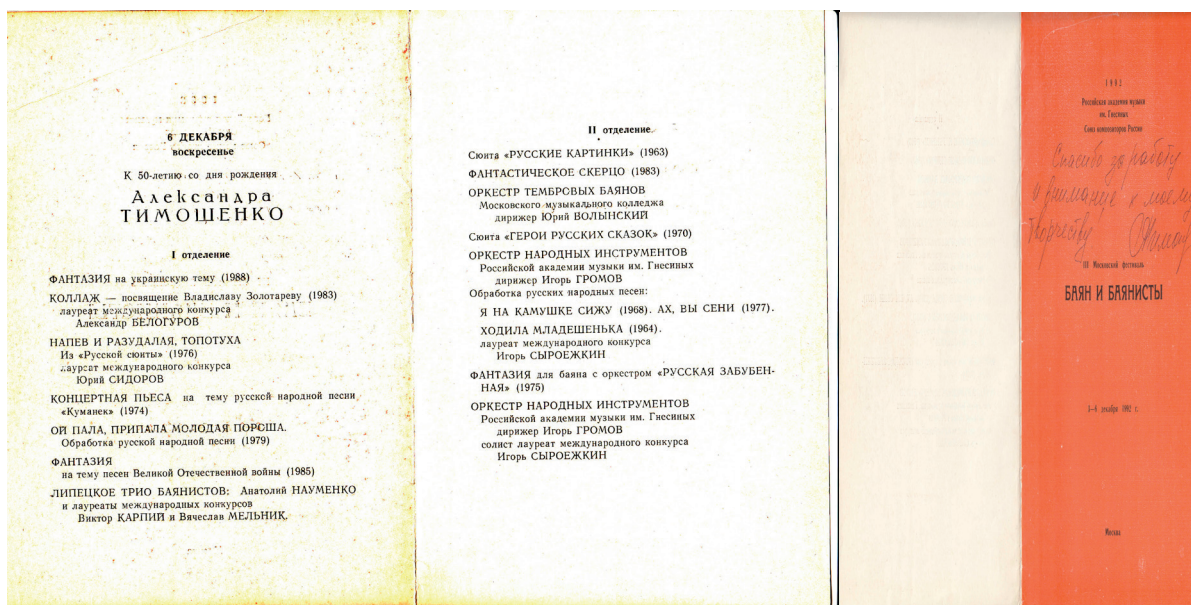
На авторском концерте композитора А. Тимошенко прозвучали три части из сюиты «Русские картинки» и Фантастическое скерцо в инструментовке для оркестра Ю. Волинского.





Посмотреть исполнение можно, пройдя по ссылке [7]

*Программа и автограф композитора А. Тимошенко*



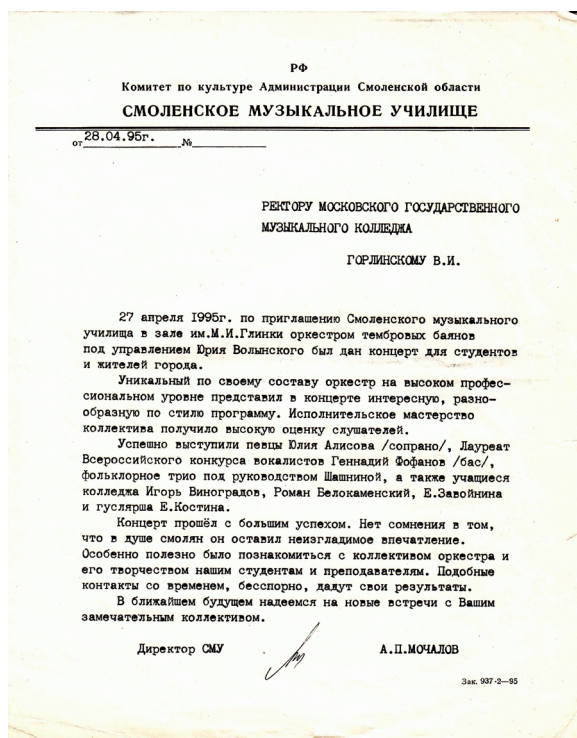




*В Серебряном бору с трио «Сударушка», руководитель – Людмила Шашкина.*

По приглашению Смоленского музыкального училища 27 апреля 1995 года оркестр выступил в Большом концертном зале им. М.И.Глинки. Разнообразная программа включала произведения композиторов разных стилей и эпох. В сопровождении оркестра выступили солисты-преподаватели колледжа Юлия Алисова /сопрано/, Лауреат Всероссийского конкурса вокалистов Геннадий Фофанов /бас/ и фольклорное трио колледжа «Сударушка».

*Письмо Директора Смоленского  
музыкального училища У памятника М.И.Глинки*





*Выступление на Отчетном концерте музыкального колледжа в Колонном зале Дома Союзов.*

*В программе исполнялись произведения:*

*В. Моцарт Увертюра к опере «Свадьба Фигаро»*

*Посмотреть исполнение можно, пройдя по ссылке [7]*



*А. Долуханян Скерцо.*

*Соло на ксилофоне исполняет студент колледжа Вячеслав Волынский.*

*Класс Заслуженного работника культуры РФ Красильниковой Л.И.*





*На Отчетном концерте в Большом зале Московской консерватории (1992 г.)  
С. Рахманинов Пляска мужчин из оперы «Алеко»,  
А. Тимошенко «Фантастическое скерцо»*



Оркестр тембровых баянов. Отчетный концерт в БЗК. Дирижер Юрий Вольнский. 1992 год

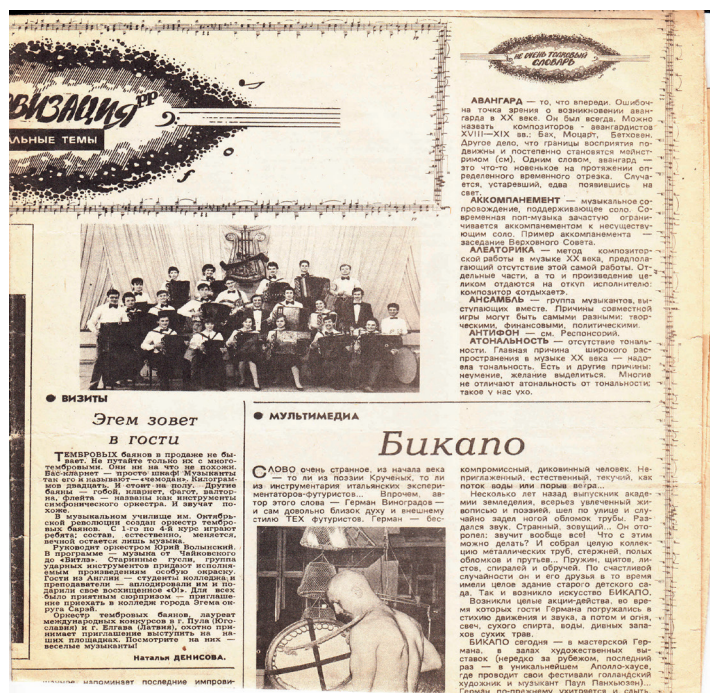


*По приглашению администрации ВДНХ состоялся концерт на открытии Выставки Союза предпринимателей у Главного павильона.*



В 1991 году Музыкальный колледж принимал делегацию студентов и преподавателей из Strode's College города Эгем, пригорода Лондона. Для них был организован концерт, в котором выступил и оркестр тембровых баянов. После концерта директор колледжа пригласила оркестр посетить их страну и выступить с концертной программой. Поблагодарив за оказанную честь, я рассказал новость оркестру. Узнав об этом, студенты очень обрадовались. Коллектив стал усиленно готовиться к предстоящей поездке. Пришлось дополнять репертуар произведениями английских композиторов, популярной классической музыкой и включить обработки русских народных песен.


Информация о предстоящей поездке появилась в газете Московский комсомолец от 25 января 1991 года.





Однако, случившиеся в стране осенью политические события, нарушили планы. Наши гости видимо не стали рисковать. Приглашение мы не получили и уже потеряли всякую надежду. Каково же было удивление, когда три года спустя, в октябре 1993 года на адрес колледжа пришло официальное приглашение. К этому времени сменился состав оркестра, выпускники закончили обучение. На смену пришли новые студенты. Пришлось всем очень потрудиться, чтобы за три месяца подготовить новую программу. В январе 1994 года по приглашению директора Strode's College малый состав оркестра из 12 человек (в их числе двое первокурсников) вылетел самолетом рейс Москва-Лондон. Встретили нас в аэропорту, студентов распределили на проживание в семьях и согласовали культурную программу. За шесть проведенных дней мы успели познакомиться с историческими местами, совершили экскурсию по Лондону, посетили оперный театр. В день выступления все немного волновались, так как со времени приезда не репетировали из-за отсутствия помещения. В день концерта днем нам показали место выступления. Это был огромный спортивный зал, где проводили тренировку различные секции. В основном здании колледжа небольшой зал не смог вместить всех желающих услышать необычный оркестр из России. На мой вопрос, как можно успеть подготовить спортивное помещение к концерту, который начнется через 3 часа, руководители ответили, что это не проблема. И действительно ровно в 17 часов закончилась тренировка, а к 18 часам была оборудована сцена с микрофонами, а в зрительном зале расставлены около 300 стульев.

*Программа концерта в Strode's College*

 <p><b>Strode's College</b> presents <b>The Bayan Orchestra</b> (Conductor: Yuri Volinski) of the <b>Moscow State Musical College</b></p>	<p>Part 1</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Telemann - Sonata in C Minor - Adagio and Allegro - performed by Strode's Wind Trio - Danielle Stibbs (Flute), Peter Norman (Oboe), Jeremy Noble (Keyboard)</li> <li>2. Bach - Toccata - performed by Michael Nagaitsev</li> <li>3. Mozart - Overture to the Opera - The Marriage of Figaro</li> <li>4. Byrd - Coachman's Whistle</li> <li>5. Bizet - Overture to the Opera - Carmen</li> <li>6. Tchaikovsky - Chinese Dance Russian Dance from the Ballet - The Nutcracker Suite</li> <li>7. Rachmaninov - The Youth Scherzo</li> <li>8. Sculte - Arietta</li> <li>9. Shostakovich - Bureaukrat's Dance from the Ballet - The Bolt Taiti Trot</li> <li>10. Timoshenko - Fantastic Scherzo</li> <li>11. Sviridov - the waltz from music illustrations to Pushkin's novel - Snowstorm.</li> <li>12. Joplin - Original Ragtime</li> <li>13. Khachaturian - The Sabre Dance from the ballet - Gayaneh.</li> </ol> <p>Interval 15 minutes</p>	<p>Part 2</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Derbenko - variations to the Russian folk song - Semionovna - performed by Sergei Golovin</li> <li>2. Votalinko - A Russian folk song performed by Ann Bogatchova and Natasha Bugova - accompanied by Taras Shevlyagin</li> <li>3. The Way Laid - A Kazak song - performed by Ann Bogatchova, Sergei Golovin, Konstantin Voloschuk, Natasha Bugova. accompanied by Taras Shevlyagin.</li> <li>4. Vorontsov - Polka - performed by Alexander Uskov and Dmitri Makeev.</li> <li>5. Tamarin - Moscow Souvenir Suite In four parts - Musical hello Dimkov Toy Old Curtains Fair</li> <li>6. Derbenko - Old Tram</li> <li>7. Malyarov - Latin American piece.</li> <li>8. Anderson - A Trifle - Boogie on Bayan</li> <li>9. Lennon and McCartney - Yesterday.</li> <li>10. Russian Dance - Baron's Wife in modern arrangement - solo on drums by Vyacheslav Volinsky.</li> </ol>
--	---	---

В первом отделении исполнялась классические произведения европейских и русских композиторов разных эпох: И.Бах, У.Бёрд, В.Моцарт, Ж.Бизе, С.Рахманинов, А.Скултэ, Д.Шостакович, А.Тимошенко, Г.Свиридов, А.Хачатурян. Трогательно восприняла публика инструментальную обработку известной песни Джона Леннона Yesterday, которую сделал студент А.Романенко. Во втором отделении участники выступали в национальных костюмах с русской народной музыкой. В завершении концерта под веселую инструментальную обработку Барыни пел и танцевал весь зал. Концерт прошел на одном дыхании. Зрители рукоплескали, и долго не отпускали участников со сцены! Молодежь и пожилые люди выразили свою признательность за доставленную радость общения с музыкой. Репортер из местной газеты взял интервью, а на следующий день была опубликована статья

в местной газете об уникальном оркестре из России. На следующий день состоялся концерт в Лондоне в университете для студентов, изучающих русский язык.



Многочисленные выступления оркестра в Москве принесли коллективу известность. В 1993–94 годах ряд произведений были записаны на студии Российского радио и неоднократно звучали в эфире в программе «Музыка для народных инструментов». В программе исполнялись композиторы И.Тамарин, В.Маляров, Е.Дербенко, А.Долуханян, А.Тимошенко, английский композитор У.Берд «Мелодия, насвистанная извозчиком» и С.Джоплин Рэгтайм.

**Оркестр тембровых баянов  
музыкального колледжа МГИМ  
имени А.Г.Шнитке**



**Дирижер - Юрий Волынский**

<b>23. Тамарин И.</b> Дымковская игрушка	1:00
<b>24. Тамарин И.</b> Старинный гобелен	1:52
<b>25. Тамарин И.</b> Юмореска	2:09
<b>25. Тамарин И.</b> Охотный ряд	2:30
<b>27. Маляров В.</b> "Как у бабушки козёл" (обработка русской народной песни)	1:55
Соло на звончатых гусях - Марина Рожнова	
<b>28. Дербенко Е.</b> Дорога в Углич	2:10
Соло на звончатых гусях - Марина Рожнова	
<b>29. Дербенко Е.</b> В Ростове Великом	4:00
Соло на звончатых гусях - Марина Рожнова	
<b>30. Дербенко Е.</b> Старый трамвай	1:48
<b>31. Долуханян А.</b> Скерцо	2:20
Соло на ксилофоне - Вячеслав Волынский	
<b>32. Берд У.</b> Мелодия, насвистанная извозчиком	2:40
<b>33. Тимошенко А.</b> Фантастическое скерцо	4:37
<b>34. Джоплин С.</b> Рэгтайм	2:00

*Запись 1993 - 1994 г.г.*

Изготовлено в студии "Greenstar Music" г.Москва, 2018 г.  
Тел. +7 925 187-75-40. E-mail: Greenstar-music@yandex.ru

*CD архивных записей создан в 2018 году*

В 1996 году малый состав оркестра стал Лауреатом Открытого Международного конкурса ансамблей «Классическое наследие».

Летом 1997 года ансамбль выпускников оркестра под руководством Юрия Волынского участвовал в Международном фестивале баянистов-аккордеонистов, который проходил в Финляндии в городе IKAALINEN. Ансамбль с успехом выступил на 6 концертах и в финале праздника.



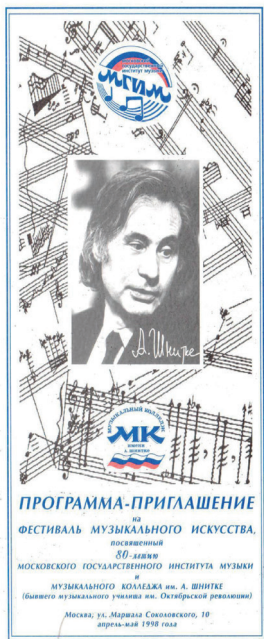


CD из архивных записей Оркестра тембровых баянов создан в 2018 году

С 1996 по 2003 год оркестром руководил Олег Владимирович Тарасов (в настоящее время Почетный работник общего образования РФ, Почетный работник культуры города Москвы, кандидат педагогических наук, доцент РАМ им. Гнесиных).



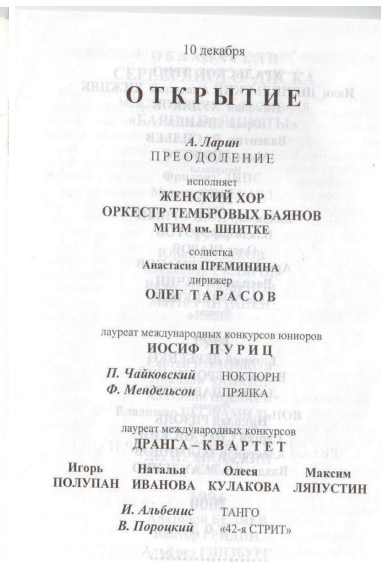
КОМИТЕТ ПО КУЛЬТУРЕ ПРАВИТЕЛЬСТВА МОСКВЫ



10 апреля 1998 года оркестр под управлением О.Тарасова выступил на Фестивале музыкального искусства, посвященного 80-летию Московского Государственного института музыки и музыкального колледжа имени А.Г.Шнитке.

С оркестром выступали ведущие солисты инструменталисты и ансамбли жанра: Народные артисты РФ Вячеслав Семенов, Сергей Лукин, Михаил Горбцов. Лауреаты международных конкурсов Александр На Юн Кин и Максим Сальников, ансамбль «Купина» и другие замечательные исполнители. В репертуаре оркестра звучали произведения классиков, и были представлены современные композиторы: А.Шнитке, А.Пьяццолла, А.Ларин, В.Беляев, В.Семенов, Т.Чудова, Е.Дербенко, В.Маляров, Н.Канаев, В.Чернов.

10 декабря 2000 года коллектив своим выступлением открыл XI Международный фестиваль Баян и Баянисты в концертном зале РАМ им. Гнесиных. В программе прозвучало сочинение А.Ларина «Преодоление» для женского хора и оркестра тембровых баянов.





За высокий профессионализм исполнения произведений на Открытом Международном конкурсе музыкальных сочинений для старинных щипковых и иных народных инструментов Ассоциации социально-культурных инициатив «Классическое наследие», посвященного 2000-летию Христианства, оркестр был награжден дипломом Лауреата I степени и выступил на концерте лауреатов этого конкурса в Большом концертном зале Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

С 2003 года, в связи с сокращением приема студентов-баянистов, формирование оркестра в полном составе оказалось невозможным. В 2003–2004 учебном году был организован ансамбль тембровых баянов, которым руководил Игорь Мокеров – выпускник МГИМ им. А.Шнитке по классу дирижирования заведующего кафедрой дирижерского искусства, профессора И.Ю. Громова. В последующие годы все студенты – баянисты, обучающиеся в колледже и институте, распределяются в русский народный оркестр колледжа, русский народный оркестр института «Москва», оркестр «Виват, Аккордеон!»

### Литература

1. Горлинский В.: «От школы к институту – 80 лет» // Летопись учебного заведения / Изд. Композитор. / Москва – 1998 г. 295 с.
2. Максимов Е.: Ансамбли и оркестры гармоник // Изд. «Советский композитор» / Москва – 1966 г.
3. Играет оркестр тембровых баянов музыкального училища имени Октябрьской революции. Художественный руководитель и дирижер Валерий Соморов // Мелодия – Всесоюзная фирма грампластинок – 33С-120043–4, 1979 г. Предисловие к пластинке автор – А.Н. Лачинов.
4. Играет оркестр тембровых баянов музыкального училища имени Октябрьской революции. Художественный руководитель и дирижер Валерий Соморов // Мелодия – Всесоюзная фирма грампластинок – С20–17171–72, 1982 г. Предисловие к пластинке автор – В. Карасев.
5. Степчкова Л.: Перелистывая страницы памяти // Москва: 2002. – 176 с.
6. Лачинов А. Играет уникальный оркестр тембровых баянов. Архив училища. Папка 14, № Ф-50, с. 2. Лачинова Т. – Личный архив программ концертов, фотографий.
7. Сайт МГИМ имени А.Г.Шнитке: [http://schnittke-mgim.ru/education/kafedry/kdi/volynskij\\_yu.m./](http://schnittke-mgim.ru/education/kafedry/kdi/volynskij_yu.m./) оркестром тембровых баянов.

### References

1. Gorlinsky V.: "From school to institute-80 years" // Chronicle of the educational institution / Ed. Composer. / Moscow – 1998 295 p.
2. Maksimov E.: Ensembles and orchestras of harmonics // Publishing house "Soviet composer" / Moscow-1966
3. The orchestra of timbre bayans of the October Revolution Music School plays. Artistic Director and conductor Valery Komorov // Melody – all-Union firm of phonograph records – 33S-120043–4, 1979. Foreword to the album by A.N. Lachinov.
4. The orchestra of timbre bayans of the October Revolution Music School plays. Artistic Director and conductor Valery Komorov // Melody – all-Union firm of phonograph records – С20–17171–72, 1982. Preface to the album by V. Karasev.
5. Stepchkova L.: Turning the pages of memory // Moscow: 2002. – 176 p.

6. *Lachinov A.* Plays a unique orchestra of timbre bayans. Archive of the school. Folder 14, no. F-50, p. 2. *Lachinova T.* – Personal archive of concert programs, photos.
7. Website of MGIM named after A. G. Schnittke: [http://schnittke-mgim.ru/education/kafedry/kdi/volynskij\\_yu.m.](http://schnittke-mgim.ru/education/kafedry/kdi/volynskij_yu.m.) / orchestra of timbre bayans.

**Волынский Юрий Михайлович,**  
преподаватель кафедры оркестрового мастерства имени А.Г.Шнитке,  
Почетный работник культуры г. Москвы  
**Volynsky Yuri Mikhailovich,**  
teacher of the Department of Orchestral Skills named after A.G.Schnittke,  
Honorary Worker of Culture of Moscow



# МОЛОДЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ О МУЗЫКЕ

Н.Р.Исламова

## СТИЛИСТИКА ОБУЧЕНИЯ МУЗЫКЕ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ ПРЕПОДАВАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Ф.М. БЛУМЕНФЕЛЬДА)

### THE STYLE OF LEARNING MUSIC IN THE FIRST HALF XX CENTURY (BASED ON THE TEACHING ACTIVITY OF F. M. BLUMENFELD)

**Аннотация:** рассматриваются основные принципы обучения музыке в первой половине XX века на примере преподавания Ф.М.Блуменфельда, так как его деятельность сыграла выдающуюся роль на первом этапе развития пианистической школы советского периода. Он в своем лице осуществил непосредственную связь между русской дореволюционной пианистической культурой и советским пианистическим искусством.

**Ключевые слова:** Ф.М.Блуменфельд, преподавательская деятельность, обучение музыке, XX век

**Abstract:** The main principles of teaching music in the first half of the XX century are considered on the example of teaching F.M. Blumenfeld, since his activity played an outstanding role at the first stage of the development of the piano school of the Soviet period. He made a direct connection between Russian pre-revolutionary piano culture and Soviet piano art.

**Key words:** F.M. Blumenfeld, teaching activities, teaching music of the twentieth century

В первой половине XX века ведущую роль в подготовке и воспитании молодых профессиональных музыкантов играли Московская и Санкт-Петербургская консерватории, где преподавали выдающиеся педагоги, ставшие основателями советской пианистической школы: К.Н.Игумнов, Ф.М.Блуменфельд, А.Б.Гольденвейзер, Г.Г.Нейгауз, С.Е.Фейнберг в Московской консерватории, Л.В.Николаев в Петербургской. Видное место в их ряду занимал Ф.М.Блуменфельд, стилистика обучения которого может рассматриваться как типичная для педагогики конца XIX–начала XX столетия. Каждый из этих профессоров имел свой собственный, индивидуальный стиль преподавания, но многие основополагающие методические принципы были похожими. Их педагогические воззрения являлись, с одной стороны, обобщением лучших традиций прошлого, берущих свое начало у братьев Антона Григорьевича и Николая Григорьевича Рубинштейнов, Теодора (Федора Осиповича) Лешетицкого, Василия Ильича Сафонова, а с другой стороны, новым этапом в их развитии.

«Новизна педагогики советских мастеров пианизма, – писал известный музыковед, доктор искусствоведения, профессор А.Д.Алексеев, – заключалась, прежде всего, в усилении внимания к проблеме воспитания личности ученика и его мировоззрения» [1, с. 215]. В консерваториях в это время впервые начали читать лекции по истории исполнительства и методике преподавания, знания которой студенты использовали в своей педагогической практике.

Рассмотрим основные принципы обучения музыке в первой половине XX века на примере преподавания Ф.М.Блуменфельда, так как его деятельность сыграла выдающуюся роль на первом этапе развития пианистической школы советского периода. Он в своем лице осуществил непосредственную связь между русской дореволюционной пианистической культурой и советским пианистическим искусством.

Блуменфельд окончил Петербургскую консерваторию, там же начал преподавать в 1885 году камерный ансамбль и специальный инструмент: фортепиано. Он был выдающимся концертмейстером, выступал в ансамбле с Ф.И.Шаляпиным. В Московской консерватории Феликс Михайлович работал с 1922 года, по приглашению К.Н.Игумнова. Среди учеников Bluменфельда были многие видные пианисты-исполнители и педагоги, такие как Г.Г.Нейгауз, В.С.Горовиц, А.М.Дубянский, М.И.Гринберг. «Попасть в класс Bluменфельда было значительно труднее, чем поступить в консерваторию», – замечал один из его студентов. [4, с. 231].

Самой главной педагогической задачей Феликса Михайловича, для решения которой он использовал различные приемы, было развитие музыкального слуха, умения вслушиваться в ткань музыки, ее фактуру. Иногда он советовал ученику разучивать относительно несложные, небольшие пьесы мысленно, без инструмента. При таком методе работы максимально активизируется слуховое внимание, память, мышление, способность заранее представлять звучание произведения.

Для того чтобы было время вслушаться во все изгибы и тонкости музыки, необходимо проигрывание сочинений в медленных темпах. Уметь слышать надо было не только главные мелодические линии, но и все подголоски вместе с гармонией. В полифонических пьесах независимость каждого голоса достигалась с помощью различного их интонирования, сохранения интонационно-смысловых индивидуальных характеристик. Одним из способов работы над полифоническим произведением было пение: поочередно прослушивались сопрано, альт, тенор, бас, и каждый голос восполнялся его выразительным пропеванием.

Кроме того, студенты были обязаны запомнить гармонизацию настолько хорошо, чтобы суметь изменить расположение аккордов на клавиатуре, перенести мелодию и аккомпанемент из одной руки в другую, не говоря уже о том, что каждый этюд, упражнение или художественное произведение нужно было уметь транспонировать в любую тональность. Л.А.Баренбойм отмечал: «Трудно приходилось ученику на уроке, если он испытывал затруднения и не мог этого выполнить: по его адресу из уст Феликса Михайловича сыпались укоризненные эпитеты». [3, с. 216].

На занятиях педагог уделял много времени тому, чтобы научить «пению» на рояле, то есть сохранить в инструментальном исполнении выразительность, присущую человеческому голосу, добивался полного, певучего, тембрально-окрашенного тона. Во фразировке ценилась вокальная естественность, целостность дыхания, единое, монолитное развитие образа.

Чтобы ученик мог придать фортепианному звуку тембровую окраску, Ф.М.Блуменфельд рекомендовал посещать репетиции хороших дирижеров, чтобы при разучивании фортепианного произведения использовать их метод дифференцированной работы с отдельными оркестровыми группами. В своей педагогической практике он часто обра-



щался к музыкальным сопоставлениям и ассоциациям. Сравнение близкой по характеру музыки помогает понять особенности выразительных средств, используемых тем или иным композитором, а значит, и глубже постичь содержание разучиваемого произведения.

Для развития техники ученика Ф.М.Блуменфельд рекомендовал различные приемы и средства. Для каждой изучаемой пьесы, где встречались технические трудности, студенты должны были придумать себе упражнения для их преодоления самостоятельно.

В первые же годы пребывания Феликса Михайловича в Московской консерватории его класс значительно отличался подбором репертуара, потому что в него входила самая современная музыка таких композиторов, как С.С.Прокофьев, Н.Я.Мясковский, Н.К.Метнер. Для педагогов первой половины XX века вопрос об учебном репертуаре приобретал особое значение. Они опирались на лучшие образцы фортепианной музыки, возражая против использования в педагогических целях пустых, инструктивных, малосодержательных пьес салонно-виртуозного жанра. Все произведения подбирались не столько для усовершенствования технического мастерства, сколько для воспитания музыканта, формирования его эстетического вкуса. Именно глубокое проникновение в художественный замысел композитора рождало уже и представления о технических приемах, необходимых для исполнительской реализации музыкальных образов.

Ф.М.Блуменфельд, как и другие педагоги первой половины XX века, учил внимательному, бережному отношению к нотному тексту, обращал внимание учащихся на то, что все элементы нотной записи (а именно: динамические, ритмические, темповые и другие) указывают на направление авторской мысли, которую необходимо понять хорошо исполнителю.

В занятиях Bluменфельда проявлялась та значимая черта – артистичность, без которой работа самого знающего, квалифицированного учителя становится скучной, серой и однообразной. Он не мог спокойно наблюдать за исполнением учащегося, всегда заражал его эмоциональным настроением. Игра мастера-педагога, которую сознательно или бессознательно копировали все его студенты, была такой же – яркой, впечатляющей, выразительной, способной взволновать творческое воображение ученика.

Проведение урока часто напоминало концерт (если студент хорошо справлялся с исполнением своей программы). Иногда занятие было похоже на черновую репетицию, когда Bluменфельд мог прервать исполнение ученика репликой «не понимаю», с последующим подробным разъяснением ошибок и показом своей интерпретации. Его современники вспоминают, что самым волнующим моментом для учащихся было недоумевающее восклицание Bluменфельда: «Не понимаю!» – подобное известным словам К.С.Станиславского в адрес актеров – «Не верю!». Это означало, что в исполнении допущена какая-либо грубая ошибка в смысле, в понимании сути произведения в целом или в деталях. Иногда «не понимаю» повторялось многократно; возмущение Феликса Михайловича при этом нарастало, отчего «сгорал от стыда “провинившийся” студент» [4, с. 278].

Многие ученики Bluменфельда подтверждают, что он был строгим, взыскательным педагогом, который не шел в своих требованиях к учащимся ни на какие, даже временные, уступки и компромиссы. Один из его студентов писал: «Бывало, редко, но бывало

(что же греха таить), что он раздражался из-за невосприимчивости игравшего ученика к его замечаниям. В таких случаях у нас буквально замирали сердца от страха» [5, с. 102]. Л.А.Баренбойм вспоминал: «Уроки длились порой до переутомления: Феликс Михайлович не щадил ни себя, ни нас» [2, с. 73]. Несмотря на высокие, серьезные, в определенной степени суровые требования педагога, ученики Блуменфельда сходились во мнении, что каждый урок приносил им «ни с чем не сравнимую творческую радость» [3, с. 205].

Итак, рассмотрев основные педагогические установки Феликса Михайловича Блуменфельда, как яркого, типичного преподавателя музыки первой половины XX века, манеру его общения с учениками, можно сделать вывод, что стиль его преподавания был повелительным, директивным, как и у других профессоров – основателей советской пианистической школы. Важно отметить, что такой принцип художественного воспитания, основанный на безоговорочном подчинении власти педагога, был характерен для различных течений музыкально-исполнительской педагогики того времени, а, соответственно, и для многих ее представителей. Но это был авторитаризм в своем лучшем проявлении, основанный на глубоком уважении к учителю-мастеру, который стремился воспитать не виртуоза, ловко демонстрирующего свое техническое мастерство, а настоящего музыканта, умевшего понять и передать сокровенный смысл художественного произведения.

### Литература

1. *Алексеев А.Д.* История фортепианного искусства: в 3 ч. Часть 3. – М.: Музыка, 1982. – 286 с.
2. *Баренбойм Л.А.* Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л.: Музыка, 1974. – 335 с.
3. Вопросы фортепианного исполнительства: Очерки. Статьи. Воспоминания: в 4 вып. / сост., предисл. и общ. ред. М.Г.Соколова. Вып. 1. – М.: Музыка, 1965. – 246 с.
4. Воспоминания о Московской консерватории / сост. Е.Н.Алексеева, Г.А.Прибегина; общ. ред. Н.В.Туманиной. – М.: Музыка, 1966. – 608 с.
5. *Раухвергер М.Р.* Многогранный талант // Пианисты рассказывают. Вып. 3 / сост., общ. ред. и вступ. ст. М.Г.Соколова. – М.: Сов. композитор, 1988. – 176 с.

### References

1. *Alekseev A.D.* The history of piano art: in 3 hours Part 3. – M.: Music, 1982. – 286 p.
2. *Barenboim L.A.* Musical pedagogy and performance. – L.: Music, 1974. – 335 p.
3. Questions of piano performance: Essays. Articles. Memoirs: in 4 vols. / comp., preface. and the General editorship of M.G.Sokolova. Issue 1. – Moscow: Muzyka, 1965. – 246 p.
4. Memoirs of the Moscow Conservatory / comp. E.N.Alekseeva, G.A.Reshina; general ed. N.V.Tumanina. – M.: Music, 1966. – 608 p.
5. *Rauhverger M.R.* Polyhedral talent / / Pianists tell. Issue 3 / comp., general ed. and an introduction by M.G.Sokolov. – M.: Soviet Composer, 1988. – 176 p.

**Исламова Н.Р.**, аспирант,  
Московский государственный институт музыки имени А.Г.Шнитке  
**Islamova N.R.**, post-graduate student,  
Moscow Schnittke State Institute of Music



## НЕДЕТСКАЯ ДЕТСКАЯ МУЗЫКА СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА

### NON-CHILD CHILDREN'S MUSIC BY SERGEI PROKOFIEV

***Аннотация:** обращаясь к циклу пьес С. С. Прокофьева «Juvenilia», автор статьи анализирует особенности раннего творчества композитора и его восприятия юными музыкантами. Делается вывод о полезности включения в школьный репертуар этих произведений композитора, которые позволяют учащимся узнавать интересные факты из детства Прокофьева, а также знакомят их с новыми приемами фортепианной техники, приучают к ритмической дисциплине, развивают образное мышление, прививают вкус к звуковой колористике.*

***Ключевые слова:** раннее творчество С. С. Прокофьева, репертуар юного пианиста, приемы фортепианной техники, образное мышление, вкус, звуковая колористика.*

***Abstract:** referring to the cycle of Prokofiev's plays "Juvenilia", the author analyzes the features of the composer's early work and its perception by young musicians. It is concluded that it is useful to include these works of the composer in the school repertoire, which allow students to learn interesting facts from Prokofiev's childhood, as well as introduce them to new techniques of piano technique, teach them to rhythmic discipline, develop imaginative thinking, and instill a taste for sound coloristics.*

***Key words:** early work of S. S. Prokofiev, repertoire of a young pianist, techniques of piano technique, imaginative thinking, taste, sound coloristics.*

Исследование детской музыки в целом представляет значительный творческий и практический педагогический интерес.

Первоначальным толчком, побудительным мотивом обращения к теме послужило проведение концерта класса, программу которого мне захотелось составить из сочинений композиторов, написанных в детском возрасте. Задача выбора репертуара, которая стояла передо мной в период подготовки, привела к знакомству с рядом интересных сочинений, практически не известных широкой публике.

В концерт вошли детские произведения Фредерика Шопена, Ферруччо Бузони, Феликса Мендельсона и пьесы Сергея Прокофьева из цикла «Ювенилия», написанные им в возрасте тринадцати лет.

Многолетний опыт работы в фортепианных классах детских музыкальных школ и школ искусств в очередной раз доказывает тезис о значении репертуара в процессе воспитания и всестороннего развития гармоничной личности юного музыканта. Понятия «содержательность», «художественный уровень», «направленность» относятся к числу постоянных величин в фортепианной педагогике. Как известно, современный репертуар при обучении игре на фортепиано включает в себя разнообразную музыку – от пьес старинных мастеров до композиторов наших дней. Стараясь сохранить классическую основу, многие педагоги находятся в увлекательном творческом поиске, обновляя репертуар своего класса. Основным источником пополнения могут стать произведения, написанные нашими старшими современниками, такими как Уильям Гиллок. В то же время, репертуарным потенциалом обладают и, казалось бы, хорошо изученные сферы эпохи романтизма, классицизма и современной музыки, речь в данном случае идет о недостаточно известных сочинениях композиторов XIX–XX веков: Ф. Шопена, С. С. Прокофьева, Ф. Листа, Ф. Бузони и многих других.



Как известно, детская тематика все чаще находится в кругу интересов ученых и музыковедов. У некоторых из них встречается примечательная, на наш взгляд, дифференциация детской темы на музыку о детях и музыку для детей. В данной связи И.А.Немировская в своей монографии «Феномен детства в русской музыке» отмечает, что подобная дифференциация «...представляется спорной, поскольку часто эти понятия неоднозначно соотносятся между собой» [5, с. 10]. В труде М.В.Смирновой «Из золотого фонда педагогического репертуара: Р.Шуман, П.И.Чайковский, К.Дебюсси, С.Прокофьев» представлена достаточно полная картина претворения темы детства в зарубежной и отечественной музыке XIX–XX веков [10]. Т.В.Юрова «Фортепианные произведения современных композиторов в педагогическом репертуаре» анализирует фортепианные произведения для детей отечественных композиторов второй половины XX века [11]. Один из исследователей детской музыки, заведующий кафедрой народной художественной культуры и музыкального образования Новосибирского государственного педагогического университета, доктор культурологии, профессор А.М.Лесовиченко в своей книге «Детская музыка как область композиторского творчества» предлагает типологию этой сферы творчества, позволяющую создать условия для формирования профессионального тезауруса. Кроме того, профессор разработал учебный курс «Детская музыка» [2, 3].

Музыка, созданная детьми. Сюда относятся произведения, написанные композиторами в детском возрасте. Детский вклад в музыку в прошлые века – особенно в области композиции – привлекал чрезвычайно мало внимания, и количество книг и антологий, посвященных исключительно музыке, сочиненной детьми мало. Более того, исследования музыковедов, как правило, сосредоточены главным образом на самих детях и их окружении, а не на фактической музыке, которую они написали. Небольшой объем информации о ранних произведениях композитора содержится в основном в первых главах общей биографии этого автора. Здесь эти произведения часто рассматриваются лишь как прелюдия к главному сюжету, своего рода сценография, которая не нуждается в детальном исследовании.

В сущности, детская музыка сегодня представляется как достаточно самостоятельная область творчества. Не случайно, не так давно возникло понятие «детского композитора». Следовательно, интересно изучить сочинения композиторов, написанные в раннем возрасте. Какие художественные и музыкальные задачи, которые ставили перед собой в раннем возрасте, дети-композиторы в своих недетских сочинениях – опере, балете, симфониях, в фортепианных композициях. Мы предлагаем проследить детское творчество Сергея Прокофьева.

В 2021 году Сергею Сергеевичу Прокофьеву исполняется 130 лет со дня рождения. Все хорошо знают, что композитор родился 23 апреля 1891 года в деревне Сонцовка Екатеринославской губернии. Изложенные биографические сведения синтезируют информацию, подчерпнутую в монографиях И.Нестьева, И.Мартынова, С.А.Морозова и, конечно, уникальной для нас книги, автобиографии Сергея Прокофьева.

В родительском доме музыка звучала с самого рождения будущего композитора. Как известно, мама – Мария Григорьевна, увлекалась игрой на рояле. Каждый вечер она исполняла произведения Ф.Листа, Ф.Шопена, Л.Бетховена, П.И.Чайковского. Мальчик с большим интересом слушал игру матери, пытался ей «аккомпанировать», а вскоре даже сыграть полюбившиеся мелодии [7].

Заметив явную склонность сына к фортепианному искусству, Мария Григорьевна стала руководить музыкальными занятиями Сережи. Уже в возрасте пяти лет, мальчик сочинил небольшую пьеску «Индийский галоп» – первое из произведений великого композитора. Эти несколько тактов – первый камешек, заложенный в основу музыки Сергея Прокофьева, музыки новаторской и самобытной:



*«Индийский галоп» [4, с. 8]*

Жанровый спектр детских сочинений С.Прокофьева достаточно разнообразен. Это фортепианная музыка, бытовые романсы, оперы, первая симфония. У маленького ребенка с пятилетнего возраста уже начинает формироваться свой способ музыкального мышления. Давайте все это рассмотрим на конкретных музыкальных примерах.

С самых первых шагов своих, буквально с детских лет, композитор стремится к музыкальному театру и в первую очередь – к опере.

В возрасте девяти лет Сережа сочиняет на собственный сюжет оперу «Великан» и записывает ее в виде клавира в четыре руки. Музыка – по-детски непритязательная, соответствует наивному сюжету про страшного великана, но, в то же время, свидетельствует о живости фантазии, свойственной Прокофьеву.



В первой детской опере Прокофьева музыковеды И.Нестьев и И.Мартынов находят тяготение к устрашающим эффектам, к гиперболе, к живописной звуковой натуре. «Каждый персонаж имел свой коронный номер – своеобразную характеристику. Такова и Ария Великана» [6, с. 21].

Одноактная опера «Пир во время чумы» написана в 1900 году по сюжету трагедии А.С.Пушкина. Увертюра к опере была написана в сонатной форме. Главная партия отличается драматизмом, присущим творчеству Прокофьева – зловещий басовый унисон, акцентированный tutti на уменьшенном септаккорде. Контрастная побочная партия, наоборот, звучит спокойно и безмятежно. Вспомним, что Р.М.Глиэр писал о юном Прокофьеве: «Уже тогда он обладал замечательной способностью создавать образные, характерные мелодии, уже тогда стремился избегать «общих мест», избитых оборотов» [1, с. 56].

Летом 1901 года мальчик начал работу над новой оперой «На пустынных островах», сюжет которой был связан с бурями и кораблекрушениями. «В эту оперу вошли лучшие мелодические материалы, накопленные к тому времени юным композитором. В произведении слышны отголоски «Революционного этюда» Ф.Шопена, которым так восхищался мальчик, и впервые звучат проблески «дерзновенного» (сочетание си-бемоль – си-бекар)» [4, с. 13].

В 1904 году композитор начинает работу над новой оперой «Ундина» на либретто М.Г.Кильштетт. За несколько месяцев была написана партитура первого акта. В дальнейшем работа над оперой много раз прерывалась и была завершена только в 1907 году. «Ундина» – это четвертая детская опера Прокофьева. Первые три сохранились в виде отрывков, лишь «Ундина» осталась в виде почти полного клавира и отрывка партитуры первого акта. Но даже дошедшие до нас отрывки дают возможность увидеть задатки будущего музыкального драматурга.



Как известно, оперы зрелого Прокофьева отличаются значительной характерностью и острым динамизмом быстро развивающегося действия. Эти же черты проявляются и в детских операх великого композитора. Работая над ними, Прокофьев ставил перед собой все более трудные задачи, постепенно осваивая искусство музыкальной декламации. Ярким примером может служить отрывок из оперы «Ундина». В нем уже проявляется понимание юным композитором природы вокальной музыки. Протяжная фраза органично сочетается с аккомпанементом иллюстративного характера:



Этот наглядный музыкальный пример дает возможность проследить эволюцию одаренного мальчика: за четыре года он проделал серьезный путь от примитивных мелодических фраз «Великана» до пластичных, сложно гармонизованных эпизодов «Ундины».

Первые детские сочинения композитора, но в тоже время далеко недетские по целеустремленной направленности интересов Прокофьева, в своеобразии его музыкального мышления и уже тогда отличавшегося яркой театральностью. Если первые, шаги композитора в опере совпадают хронологически с созданием последних оперных шедевров Римского-Корсакова и работой в этой области Рахманинова, то к моменту, когда Прокофьев заканчивает Петербургскую консерваторию, у него почти нет соратников в жанре оперы среди крупных современных композиторов – ни в России, ни в Западной Европе.

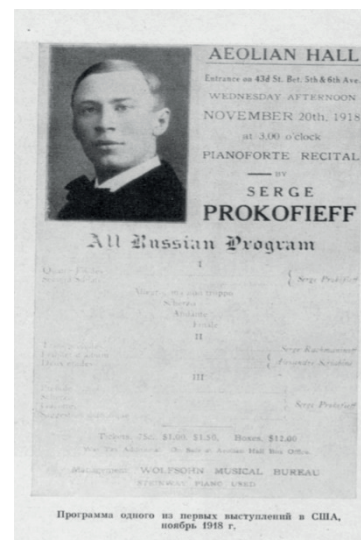
В одиннадцатилетнем возрасте спустя несколько месяцев занятий с Р.М.Глиэром, Прокофьеву стало тесно в рамках фортепианной музыки. Он пишет фрагменты для струнного квартета, пробует оркестровать сцену бури из своей оперы «На пустынных островах», и, наконец, приступает к работе над первой в жизни симфонией [7].



Автограф Andante симфонии

Юный композитор проделал огромный скачок за очень малый короткий срок от фортепианной пьесы, через оперы к симфонии.

Все мы знаем, что этот великий композитор был еще выдающимся дирижером и прекрасным пианистом. По окончании консерватории он был удостоен золотой медали, награжден почётной премией имени А.Г.Рубинштейна и концертировал как пианист по Европе и США. Известно, что композитор был исключительно своеобразным пиани-



Программа одного из первых выступлений в США, ноябрь 1918 г.

стом-виртуозом, что он замечательно ощущал инструментальную специфику фортепиано. Фортепианные произведения одна из наиболее интересных страниц его творчества.

Воодушевленный первыми удачными опытами, юный автор продолжает сочинять фортепианные новые пьесы и обращается к жанру романса. Первый из написанных – «Ветка палестины» (на слова М.Ю.Лермонтова) отличается детской наивностью и сентиментальностью.

Р.Глиэр ввел полезную практику для С.Прокофьева. Каждый месяц Сережа сочинял небольшую фортепианную пьеску. «Эти небольшие произведения назывались «песенками» и часто были приурочены к семейным праздникам» [9, с. 17]. За период с 1902 по 1906 год их накопилось пять серий, содержащих в общей сложности шестьдесят пьес. По ним можно проследить развитие творческой самостоятельности композитора – от детских подражательных опытов до вполне оригинальных произведений 1905–1906 годов, в которых уже проявляется характерный прокофьевский почерк.

В двенадцати «песенках» первой серии 1902 года, несмотря на достаточно примитивную гармоническую фактуру, заметно стремление Прокофьева к лаконичности образов, упругости ритма, ярко выраженной танцевальности. Большинство из них написаны в трехчастной форме. Несколько «песенок» выдержаны в маршевом характере с применением фанфарных оборотов, которые позднее появятся и в знаменитом Марше из оперы «Любовь к трем апельсинам».

В первой серии «песенок» есть и бытовые танцы – вальс, мазурка. Так, в песенке № 10 этой серии, мягкость вальсовой темы противопоставляется торжественным аккордам средней части:



Песенка № 10 [6, с. 25]

В 1903 году мальчик сочиняет скрипичную сонату. Через десять лет начало этой сонаты целиком войдет в Балладу для виолончели соч. 15 в виде вступления и начала главной партии.



«Песенки» 1903 года отличаются более смелым гармоническим и ритмическим языками: смешанные размеры (7/8 в песенке № 2), сложные тональности (песенка № 2), прихотливый ритмический рисунок (песенка № 8).

В течение 1904 года С. Прокофьев продолжает сочинять новые «песенки». От предыдущих, эти «песенки» их отличает более богатая фактура, оригинальные тональные сопоставления, ясность мелодической линии. Одна из таких «песенок» – «Vivo» (№ 8 из третьей серии) привлекает энергией, задорными форшлагами, оригинальными звуковыми комбинациями:



«Vivo» [6, с. 37]

Новой отличительной чертой этого творческого периода является сочинение «песенок» виртуозно-пассажного характера – часто в триольно-тарантелльных ритмах. От этих произведений идет прямая линия к этюдам сочинения 2 и некоторым темам Первого фортепианного концерта.

«Песенки» 1905 и 1906 годов завершают пятилетний период юного композитора: по ним можно заметить, какими музыкальными впечатлениями обогащалась фантазия одаренного мальчика, как определялась самобытность его манеры. В «песенках», завершающих этот период, ярко проявляется тяготение к виртуозно-пассажному характеру фактуры: усложняется техника фортепианной игры, она насыщается скачками, переборами, двойными терциями.

Утонченностью и гармонической оригинальностью привлекает «Менуэт» («песенка» № 11 из четвертой серии). Все ярче проявляются черты индивидуального стиля Прокофьева – хроматические подголоски, остинатные басы, оригинальные модуляции, резко очерченные полными кадансами. Эти приемы композитор использует и в последней из «песенок» 1906 года – Этюде-скерцо в темпе Vivo (№ 12 из пятой серии):



*Этюд-скерцо [6, с. 37].*

Лучшие из детских «песенок» стали предшественниками более поздних произведений: от менуэтной «песенки» № 11 из пятой серии тянется ниточка к менуэтам балета «Ромео и Джульетта», от песенки-вальса 1906 года к вальсам в балете «Золушка».

Часть «песенок» хранится в архиве С.С.Прокофьева. Другая часть архивных рукописей была издана в 1977 году в виде сборника фортепианных пьес без опуса под названием «Juvenilia» («Ювенилия») музыкальным издательством «Советский композитор». В сборник вошли 18 «песенок», написанных в период с 1901 по 1906 годы: сентиментальный Вальс, стремительная Тарантелла, несколько игрушечный Марш, гармонически свежий Менуэт, остроумное Скерцо, виртуозное Prestissimo и другие. Эти произведения – уникальный документ прошлого русской музыки. Но и сейчас эти произведения не потеряли своей актуальности. Они насыщены по фактуре и увлекательны по музыке.

Обращаясь к личному опыту, заметим, что в своё время нас настолько заинтересовали и увлекли пьесы «Juvenilia», что мы стали знакомить учеников класса с ранним творчеством Прокофьева. Учащимся было интересно слушать произведения маленького композитора, их ровесника, узнавать интересные факты из детства Прокофьева. Полюбившиеся «песенки» затем были включены в репертуар учеников: Мелодия, Скерцо, Vivo и Prestissimo. Детское творчество Прокофьева по-настоящему увлекло юных пианистов.

По нашему убеждению, раннее творчество Прокофьева представляет немалую педагогическую ценность. Детские произведения композитора знакомят юных исполнителей с новыми приемами фортепианной техники, приучают к ритмической дисциплине, развивают образное мышление, прививают вкус к звуковой колористике.

Завершая, вспомним высказывание великого С.Т.Рихтера, первого исполнителя поздних сонат С.Прокофьева, который, подбирая для себя репертуар, говорил: «Богатство нашей музыки велико, и это обязывает относиться к нему с должным уважением и энтузиазмом. Мы подчас проявляем равнодушие и забывчивость по отношению к тому, что имеем. И, как это ни странно, не используем богатств, которыми уже давно обладаем» [8, с. 125].

### Литература

1. *Глиэр Р.* Воспоминания о С.С.Прокофьеве // *Прокофьев С.С.* Материалы. Документы. Воспоминания. – М., 1961. – 707 с.
2. *Лесовиченко А.М.* Детская музыка как область композиторского творчества. – Saarbrücken: LAMBERT Academic Publishing, 2017. – 296 с.
3. *Лесовиченко А.М., Фаль Е.Д.* Детская музыкальная литература: учеб. пособие. – Новосибирск: ИИЦ «Вестник НРСОО», 2016. – 154 с
4. *Мартынов И.И.* Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество. Классики мировой музыкальной культуры. – М.: Музыка, 1974. – 560 с.
5. *Немировская И.А.* Феномен детства в русской музыке. – М.: Композитор, 2011. – 392 с.
6. *Нестьев И.* Жизнь Сергея Прокофьева. – М., 1973. – 660 с.
7. *Прокофьев С.С.* Автобиография. – М.: Советский композитор, 1982. – 601 с.
8. *Рихтер С.* Несколько мыслей о советской музыке // Советская музыка. – 1956. – № 1. – С. 125.
9. *Савкина Н.П.* Сергей Сергеевич Прокофьев. – М.: Музыка, 1982. – 142 с.
10. *Смирнова М.В.* Из золотого фонда педагогического репертуара: Р.Шуман «Альбом для юношества», «Детские сцены», П.Чайковский «Детский альбом», К.Дебюсси «Детский уголок», С.Прокофьев «Детская музыка»: учебное пособие. – СПб.: Композитор, 2009. – 185 с.
11. *Юрова Т.В.* Фортепианные произведения современных отечественных композиторов в педагогическом репертуаре. – М.: Музыка, 2010. – 144 с.

### References

1. *Glier R.* Vospominaniya o S.S.Prokof'ev [Memoirs of S.S.Prokofiev]. *Prokofiev S.S.* Materials. Documents. Memoirs. Moscow, 1961. 707 p.
2. *Lesovichenko A.M.* Detskaya muzyka kak oblast' kompozitorskogo tvorchestva [Children's music as a field of composer creativity]. Saarbrücken: LAMBERT Academic Publishing, 2017. 296 p.
3. *Lesovichenko A.M., Fal E.D.* Detskaya muzykal'naya literatura: ucheb. posobie [Children's musical literature: textbook. stipend]. Novosibirsk: IIC "Vestnik NRSOO", 2016. 154 p.
4. *Martynov I.I.* Sergej Prokof'ev. Zhizn' i tvorchestvo. Klassiki mirovoj muzykal'noj kul'tury [Sergey Prokofiev. Life and creativity. Classics of the world musical culture]. Moscow: Muzyka, 1974. 560 p.
5. *Nemirovskaya I.A.* Fenomen detstva v russkoj muzyke [The phenomenon of childhood in Russian music]. Moscow: Kompozitor, 2011. 392 p.
6. *Nestiev I.* Zhizn' Sergeya Prokof'eva [The life of Sergei Prokofiev]. Moscow, 1973. 660 p.
7. *Prokofiev S.S.* Avtobiografiya [Autobiography]. Moscow: Soviet composer, 1982. 601 p.
8. *Richter S.* Neskol'ko myslej o sovetskoj muzyke [A few thoughts about Soviet music]. Soviet music, 1956, no. 1, p. 125.
9. *Savkina N.P.* Sergej Sergeevich Prokof'ev [Sergey Sergeevich Prokofiev]. Moscow: Muzyka, 1982. 142 p.
10. *Smirnova M.V.* Iz zolotogo fonda pedagogicheskogo repertuara: R.Shuman «Al'bom dlya yunoshestva», «Detskie sceny», P.Chajkovskij «Detskij al'bom», K.Debyussi «Detskij ugolok», S.Prokof'ev «Detskaya muzyka»: uchebnoe posobie [From the golden fund of the pedagogical repertoire: R.Schumann "Album for Youth", "Children's scenes", P.Tchaikovsky "Children's Album", K.Debussy "Children's corner", S.Prokofiev "Children's Music": textbook]. St.Petersburg: Kompozitor, 2009. 185 p.
11. *Yurova T.V.* Fortepiannye proizvedeniya sovremennyh otechestvennyh kompozitorov v pedagogicheskom repertuare [Piano works of modern Russian composers in the pedagogical repertoire]. Moscow: Muzyka, 2010. 144 p.



Доклад на конференции «Феномен детства и юности в культуре, искусстве, образовании» (180-летию со дня рождения П.И.Чайковского посвящается), Московский государственный институт культуры, 23 июня 2020 г.

**Слюсарева Елена Валерьевна,**

ассистент-стажер 1 года обучения МГИМ имени А.Г.Шнитке,

e-mail: brusja1105@rambler.ru

научный руководитель – кандидат искусствоведения,

профессор, член Международного союза музыкальных деятелей,

Академик Международной Академии творчества

Е.А.Зайцева

**Slyusareva Elena V.,**

trainee assistant for 1 year of training Schnittke MSIM,

e-mail: brusja1105@rambler.ru

## МГИМ ИМ. А. Г. ШНИТКЕ: ИСТОКИ (ЧАСТЬ ВТОРАЯ)

### SCHNITTKE MOSCOW STATE MUSIC INSTITUTE: ORIGINS (PART TWO)

*Аннотация:* исследование Е. М. Шабшаевич посвящено начальному периоду истории Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке. Повествование охватывает основные этапы: предысторию (Московская Народная консерватория, 1906, Курсы при Народном университете имени А. Л. Шанявского, 1916–1918), рождение (Первая Народная музыкальная школа, 1918), рост (преобразование школы в 1920-е годы в среднее профессиональное музыкальное учебное заведение, с 1929 года более полувека известное как Музыкальное училище имени Октябрьской революции). Публикация приурочена к столетнему юбилею учебного заведения.

**Ключевые слова:** Московская Народная консерватория, Курсы при Народном университете имени А. Л. Шанявского, Первая Народная музыкальная школа, 1918), среднее профессиональное музыкальное учебное заведение, Музыкальное училище имени Октябрьской революции.

**Abstract:** E. M. Shabshayevich's research is devoted to the initial period of the history of the Schnittke Moscow State Institute of Music. The story covers the main stages: prehistory (Moscow folk Conservatory, 1906, Courses at the people's University named after A. L. Shanyavsky, 1916–1918), birth (the First folk music school, 1918), growth (the transformation of the school in the 1920s into a secondary professional musical institution, since 1929 more than half a century known as the October revolution Music school). The publication is dedicated to the centenary of the educational institution.

**Key words:** Moscow people's Conservatory, Courses at the people's University named after A. L. Shanyavsky, First people's music school, 1918), secondary professional music educational institution, music school named after the October revolution.

## Глава 2. На пути к профессиональному музыкальному образованию

### 2.4. 1928–1929 годы: Музыкальное училище имени Октябрьской революции

Рубеж 1920–1930-х годов – непростое время в Новейшей истории России. Именно тогда окончательно кристаллизуется административно-командная система. Укрепляющаяся сталинская диктатура отменяет прежние относительно плюралистические веяния, вводит свои авторитарные законы управления страной.

Для молодой советской культуры – это время кадровых чисток, бесчисленных реорганизаций, которые проходили на фоне все усиливающегося идеологического давления со стороны партийного аппарата.

Однако нельзя не признать, что репрессивные меры причудливо сочетались с прогрессивными тенденциями. Недреманное око государства способствовало четкой, целенаправленной, выстроенной образовательной политике.

В системе профессионального музыкального образования в это время предпринимается целый ряд мер, направленных на улучшение качества обучения (разрабатывается комплект программ по специальным и музыкально-теоретическим дисциплинам, созданный первоклассными знатоками своего дела) и оптимизации финансирования (реорганизация путем укрупнения). Все это коснулось, конечно, и только становящегося на ноги Техникума имени Красной Пресни. Ликвидируется Музыкальный Инструкторско-педагогический техникум имени Римского-Корсакова, и на базе Техникума Красной Пресни в 1929 году создается Музыкальный техникум (чуть позже переименованный в училище) имени Октябрьской революции.

Фактически произошло слияние Техникума имени Красной Пресни с Техникумом имени Римского-Корсакова.

Оно осуществлялось путем пересмотра кадрового состава обоих учебных заведений. Пострадавшей стороной, очевидно, оказался Техникум имени Римского-Корсакова, и вот почему. Когда-то на заре своего основания он был преобразован из частной музыкальной школы Визлера. В нем преподавало множество педагогов старой дореволюционной закваски, с качественным консерваторским образованием, но многие из них имели непролетарское происхождение и некоммунистические убеждения – все это совершенно не подходило к наступившим временам. Техникум имени Красной Пресни был идеологически более «правильным», в силу исторически сложившихся условий приема и обучения (о чем говорилось ранее).

В обоих учебных заведениях состоялись заседания специальной комиссии, состоящей из представителей администрации, партийных и профсоюзных органов. На этих заседаниях принимались кадровые решения. Все преподаватели были разделены на три категории: безусловно годные, годные условно и совсем не годные.

Для тех времен совершенно естественно, а для наших – поразительно, что профессиональные качества того или иного педагога имели, по всей видимости, не первостепенное значение. Учитывалась прежде всего идеологическая составляющая.

Представители «общественности» (в лице партийной и комсомольской ячейки) имели порой решающее влияние на принятие решений. Но не всегда.

Так случилось с выдающимся композитором Виссарионом

Яковлевичем Шебалиным, преподававшим в то время в Техникуме имени Римского-Корсакова. На заседании кадровой комиссии он был признан достойным остаться работать во вновь организуемом Техникуме имени Октябрьской революции. Однако на него был написан донос. Привожу его с сохранением орфографии и синтаксиса оригинала.

В Бюро ВКП(б) МОНО

Копия – в УКОМ ВКП(б) и яч. ВКП(б) Тарасовского Дет. Поселка

Секретная записка

По полученным сведениям во вновь организуемом техникуме имени Октябрьской Революции утвержден преподавателем бывший преподаватель бывшего муз. техникума им. Римского-Корсакова В.Я.Шебалин.

Члены ВКП (б) бывшего музтехникума Римского-Корсакова, зная по работе Шебалина, заявляем, что:

Шебалин в своей педагогической работе проводил систематически антисоветскую линию, выражающуюся в упорной, хотя очень тонкой дискредитации деятельности вла-



сти, охарактеризовывая всегда всю советскую действительность исключительно с отрицательной стороны. Затем если учесть его идеологическую идеалистическую установку в социологическом обосновании музыкальных теоретических дисциплин, то ценность его как педагога в советской школе определяется в достаточной степени ясно.

Шебалин – один из специалистов, который свое отношение к Сов. власти претворяет в реальность. Предыдущее хорошо говорит об этом, и Шебалин действовал и действует, по-видимому гораздо дальше. Достаточно указать, что Шебалин находился в одной группе, где был один из его ближайших друзей быв. Преподаватель музтехникума Квадри<sup>1</sup>, забранного ОГПУ, судьба которого (Квадри) в данное время официально не известна (идут упорные слухи, что Квадри расстрелян).

Вся его идеологическая установка махрово откристаллизовалась во время работы квалификационной комиссии музтехникума им. Римского-Корсакова, и когда он был членом квалификационной комиссии. Шебалин там ярко противопоставил вопрос о выпуске одного учащегося, которого за антиобщественное и антисоветское отношение Школьный совет по настоянию партийной организации Техникума не допустил к квалификации одной комсомолки. Нужно указать, что Школьный совет охарактеризовал академическую подготовку комсомолки удовлетворительной, на основании удовлетворительного отзыва самого Шебалина.

В связи с этим невольно встает вопрос.

Неужели в Москве можно было отыскать только Шебалина?

Почему утверждают Шебалина преподавателем, когда его политическая физиономия работникам МОНО хорошо известна?

Почему игнорируют мнение парторганизации быв. Музтехникума «Римского-Корсакова» в вопросе подбора преподавателей во вновь организуемый Музтехникум? Разве нельзя было собрать особое совещание, да гораздо проще ознакомиться с характеристиками, которые составила Партфракция на преподавателей быв. Музтехникума?

Одновременно с этим мы высказываем свое мнение о непринятии в число преподавателей техникума, на которых можно запросить характеристики яч. ВКП (б) Тарасовского Дет. Поселка следующих лиц:

- 1) Фортунатов Ф.А.
- 2) Фортунатов А.А. [Александр Алексеевич, вел историю западной культуры]<sup>2</sup>.
- 3) Зимарев Б.Н. [Борис Николаевич, общеобразовательные предметы]
- 4) Зимарев С.Н. [Сергей Николаевич, общеобразовательные предметы]
- 5) Ефимов Г.П. [Георгий Павлович, математика]
- 6) Ефимова А.П. [Александра Павловна, общеобразовательные предметы]
- 7) Богданова Е.Г. [Екатерина Георгиевна, общеобразовательные предметы]
- 8) Илларионова [Ларионова Елена Васильевна, общеобразовательные предметы]
- 9) Танашевич Н.В. [Нина Васильевна, окончила Строгановское училище, по-видимому вела «изобразительное искусство»]
- 10) Маевская В.П. [Вера Петровна, литература]
- 11) Сапожникова Е. [Екатерина Владимировна, общеобразовательные предметы]
- 12) Вейсс [Дмитрий Николаевич, фортепиано]
- 13) Страхов [Петр Николаевич, фортепиано]
- 14) Марков [Александр Николаевич, история музыки]
- 15) Ширинская [Евгения Францевна, фортепиано]
- 16) Николаев [Иосиф Федорович, скорее всего, вел пение, так как работал в ГАБТ]

<sup>1</sup> Михаил Владимирович Квадри окончил Московскую консерваторию, вел гармонию и историю музыки, ему тогда было 32 года. Расстрелян.

<sup>2</sup> Все мои дальнейшие уточнения сделаны по списку преподавателей Техникума имени Римского-Корсакова, см.: ЦГАМО. Ф. 966. Оп. 4. Д. 2281. Л. 61–62.

- 17) Старокадомский [М.А., теория музыки]
  - 18) Ефимова Л. [Любовь Георгиевна, пение]
  - 19) Иванов [Михаил Алексеевич, духовые деревянные]
  - 20) Яншинов [Яньшинов Алексей Иванович, скрипка]
  - 21) Никольский Ю.С. [Юрий Сергеевич, симфонический оркестр, теория музыки, сольфеджио]
  - 22) Рейтман Влад. Никанор. [Рейман Владимир Альбертович, физика]
- Члены ВКП(б) (подписи—4)<sup>1</sup>.

К счастью, несмотря на донос, Шебалина оставили на работе. Правда, многие из этого подметного списка были все же уволены.

Объединенная комиссия по пересмотру педагогического персонала 11-го июля 1929 года заседала и в Музыкальном техникуме имени Красной Пресни. В составе комиссии были инспектор Москпрофобра, представитель Губрабиса [губернского комитета профсоюза работников искусств], месткома, ячейки

ВЛКСМ, профкома, исполнительного бюро, академической комиссии.

В 1 категорию («оставить на работе») попали: Алексеев (домра), Вайшенкер (фортепиано), Великанова (постановка голоса), Барычева (естествознание), Воловник Р.Э. (фортепиано), Данилов А.Ф. (гармония), Дмитриева А.А. (фортепиано), Кантор Ф.Г. (фортепиано), Лебедев Н.Н. (хор, теория музыки), Мозжухин Н.А. (русский язык), Старокадомский М.А. (теория музыки), Данилин Н.М. (хор, чтение партитур), Абрамов (математика), Кольцов А.Н. (домровый оркестр), Лазарев М.М. (теория музыки, сольфеджио), Макарова-Титрова О.Г. (фортепиано), Сибор Б.О. (скрипка), Новосельский А.А. (история гармоник), Табаков М.М. (труба), Шебалин В.Я. (контрапункт), Шеншин А.А. (гармония), Банович (ансамбль гармоник, теория музыки, гармония), Ревич Н.А. (скрипка), Савицкий (гармоники).

Во вторую категорию («комиссия рекомендует на преподавательскую работу по мере надобности») попали: Александров Б.А. (сольфеджио и элементарная теория), Вольтер Н.Н. (фортепиано), Гордон В.Л. (фортепиано), Дорн Н.Я. (фортепиано), Семёнова-Казанцева (коллективная декламация), Кизевальтер Н.С. (ритмика), Крылова Е.П. (фортепиано), Кравченко Л.И. (фортепиано), Левин Ф.И. (педагогика), Шуминская (фортепиано), Мельничанская И.М. (фортепиано), Волконская Н.А. (постановка голоса).

В 3 категорию («не соответствуют») попали: Вольпин А.Б. (фортепиано), Вырыпаева М.А. (теория музыки), Голицина М.В. (постановка голоса), Долинский Ю.П. (постановка голоса), Егорова Т.П. (постановка голоса), Козолупов Г.М. (духовые инструменты), Беляев В.Ф. (скрипка), Егоров Г.Ф. (математика), Левитин И.П. (скрипка, позже был переведен во 2 категорию, см. л. 17), Толоконников В.В. (виолончель), Хлебников Н.П. (альт), Чемоданова Е.М. (история музыки), Шишова М.Н. (фортепиано), Янзем (рус. язык), Кац Р.Н. (гармоники), Николаев (гармоники).

Некоторые преподаватели (Захаров, Сассапарель Л.И.) были оставлены вне категорий, было решено передать вопрос о их квалификации в Москпрофобор. Показательно, что эти педагоги вели обществоведение: должно быть, комиссия решила, что ее компетенция недостаточна для решения столь ответственной задачи<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> ЦГАМО. Ф. 966. Оп. 4. Д. 2281. Л. 1, 1 об., 2.

<sup>2</sup> Там же. Л. 14–16.

Обратим внимание, что под сокращение попали почти все педагоги первого, «брюсовского призыва»: А.Б.Вольпин, М.А.Вырыпаева, М.Н.Шишова, Е.М.Чемоданова.

Н.С.Кизельватер и А.И.Шуминская были отправлены «в запас», но, к счастью, их вновь взяли на работу. Очевидно, совершается откат от методических установок первых лет работы Школы. Также заметно большое количество сокращенных пианисток. Помимо прагматических причин имеются, на мой взгляд, и идеологические: большинство из них, как я предполагаю, – представители привилегированных сословий дореволюционной эпохи, для которых обучение фортепиано было практически повсеместным. После революции для них это был один из немногих источников существования.

Вновь образуемый Техникум имени Октябрьской революции, помимо Техникума имени Римского-Корсакова, пополнил еще один источник высокообразованных кадров: только что расформированный Государственный институт музыкальной науки (ГИМН). На базе Этнографических курсов при ГИМНе было организовано Этнографическое отделение. Среди членов этих курсов большое количество специалистов по русскому, западному и даже восточному фольклору, методикам собирания и изучения народной песни, русской и западной литературе, этнографии, фонографии, народному инструментоведению.

Удивительно, но в те атеистические времена изучалось знаменное пение, правда, под рубрикой одной из разновидностей народного творчества. Интересно, что к преподаванию в Училище рекомендовались также такие высококлассные специалисты, как А.В.Никольский (русская песня, музыкальная этнография), Н.А.Гарбузов (музыкальная акустика), Д.Л.Рогаль-Левицкий (инструментовка), П.Г.Чесноков (хоровое пение), но, насколько можно судить из приводимого ниже окончательного списка зачисленных преподавателей, они не прошли отборочную комиссию. Итак, 27 сентября 1929 года в соответствии с приказом, подписанным директором В.И.Ревичем, в открывающееся Музыкальное училище имени Октябрьской революции были зачислены следующие новые преподаватели:

1. Левин Ф.И. – педагогика
2. Лаврентьев – обществознание
3. Зеленцов – военные дисциплины
4. Беляев В.Ф. – скрипка
5. Кизевальтер Н.С. – ритмика
6. Шуминская А.И. – фортепиано
7. Чаянова Е. – ритмика
8. Мачикин А.А. – математика
9. Новиков А.Г. – хор
10. Соколов Н.Б. – домра
11. Бауман – обществознание
12. Майоров П.И. – кларнет
13. Руббах А. – фортепиано
14. Ванслов Г.М. – симфонический оркестр и дирижирование
15. Иезуитов Н.М. – социология искусств
16. Фефелов И.Н. – народные инструменты



17. Нацаренус Н.П. – немецкий язык
18. Елеонская – словесное песнетворчество
19. Мальнев – народ песни в художественном отражении
20. Миронов – песня Востока
21. Зданович – исследовательская литература по русскому фольклору
22. Толстой – западный фольклор и методика собирания песен
23. Тезавровский – фонография
24. Абакумцев – песни Кавказа
25. Антошина – новейшая западная этнография и литература
26. Ватолина – теория народной песни на основе акустики
27. Соколов – основы этнографии
28. Рождественский – этнография, инструментоведение
29. Кувыкин – знаменное пение, как одно из особых [видов] творчества народа
30. Белкин – сольфеджио
31. Соколовский – гармония и контрапункт
32. Шигорин – обществоведение<sup>1</sup>.

Получив в 1929 году другое имя, учебное заведение, беспрестанно совершенствуя педагогическую, практическую, концертную деятельность, значительно расширяется и укрепляется. Появляются новые важные структурные подразделения и творческие коллективы, которые составили его славу.

Например, в 1930-е годы был создан оркестр тембровых баянов – для того времени уникальный коллектив из 35 человек; кроме тульских баянов в нем звучали несколько новых тембровых оркестровых баянов, сконструированных баянным мастером П. Фроммом. Оркестром руководил один из первых выпускников, А.Н. Кольцов.

Педагогические кадры в довоенный период по-прежнему остаются профессионально очень сильными. На отделении народных инструментов работали: домристы П.Н. Алексеев, К.С. Алексеев, баянист Н.К. Отделенов, гитаристы П.С. Агафшин и его ученик А.М. Иванов-Крамской, балалаечники Н.П. Осипов (еще ребенком участвовавший в концертах Великоорусского оркестра В.В. Андреева в качестве солиста, впоследствии он занял пост художественного руководителя и главного дирижера Государственного русского народного оркестра), В.С. Рожков, Б.А. Романов (среди его учеников, в частности, народные артисты СССР Н.Н. Некрасов и А.В. Тихонов), М.Г. Филин. Трехструнную домру преподавал А.Я. Александров (среди его первых учеников братья А.Н. и С.Н. Лачиновы); оркестром народных инструментов руководил К.С. Алексеев. На отделении смычковых инструментов работали классы скрипача В.И. Ревича, альтиста Н.Б. Соколова, на отделении духовых – А.А. Щетинкова и В.Н. Солодуева, профессора Московской консерватории М.И. Табакова.

Симфоническим оркестром руководили в разное время преподаватели консерватории К.С. Сараджев, Н.П. Аносов, В.С. Смирнов, Ю.Н. Тимофеев. Во главе дирижерско-хорового отделения стоял известный хормейстер, также профессор консерватории,

---

<sup>1</sup> ЦГАМО. Ф. 966. Оп. 4. Д. 2281. Л. 33.

П.Г.Чесноков. Теоретико-композиторское отделение возглавлял композитор Н.С.Реченский, вокальное – А.А.Ермолинская.

Так начинался славный путь Музыкального училища имени Октябрьской революции, уже целенаправленно ориентированного на выпуск высокопрофессиональных музыкантов. С этим именем наше учебное заведение прошло долгий путь длиной в 60 лет, и его достижения золотыми буквами вписаны в летопись нынешнего МГИМ имени А.Г.Шнитке. Но это уже другая история.

### *Заключение*

По мере заполнения «белых пятен» истории учебного заведения, которое сейчас всем известно как МГИМ имени А.Г.Шнитке, в книге с очевидностью возникла своего рода побочная тема: массового и профессионального музыкального образования.

Несомненно, возникновение Первой Народной музыкальной школы стало важным звеном эволюции идеи общего музыкального образования. Фактически ее существование в первые восемь лет на практике реализовывало прогрессивные методические идеи, ждущие своего часа со времен Бесплатной музыкальной школы и Московской Народной консерватории.

Нельзя не отметить, в то же время, что данная концепция оказалась в конечном счете нежизнеспособной, поскольку находилась между массовым и профессиональным музыкальным образованием.

В летописи школы первого десятилетия ярко высвечиваются те сложные антиномии, перед которыми жизнь постоянно ставила наших предшественников: идеалисты, несущие пламя музыкального воспитания в народные массы, постоянно сталкивались с бюрократическими препонами и идеологическими ограничениями, а также – с весьма важным, я бы сказала даже сущностным, выбором между массовым и профессиональным.

Главная развилка возникла в конце 1920-х в связи с очередной перестройкой системы образования. В истории Alma mater, отчасти в ходе естественной эволюции, отчасти под давлением внешних обстоятельств, с этого времени начался совершенно другой этап – переход на профессиональные рельсы.

Конечно, сейчас мы об этом нисколько не жалеем, наоборот: гордимся. В статусе музыкального училища, а затем вуза наши достижения наиболее существенны и общеизвестны. На нынешнем этапе в институте уже есть магистратура, ассистентура-стажировка и аспирантура.

Однако педагогов «Октябрьского» училища, а затем Института музыки имени А.Г.Шнитке, по общему признанию, всегда отличала особенно тщательная, кропотливая, самоотверженная, индивидуальная работа со студентами. Порой абитуриент, пришедший на вступительные испытания, не показывает достаточно знаний, умений, навыков, но опытные педагоги видят в нем большой творческий потенциал, и в процессе обучения всячески способствуют его раскрытию.

Очевидно, такой подход был заложен в момент основания: учащиеся Первой Народной музыкальной школы, пришедшие в музыку прямо с заводов и фабрик, требовали особенных педагогических методик для превращения в образованных музыкантов.

Ныне, когда система массового музыкального образования основательно подрублена, возможно, обращение к истокам напомнит педагогическому сообществу о каких-то упущенных, но потенциально интересных для адаптации к современности ресурсах.

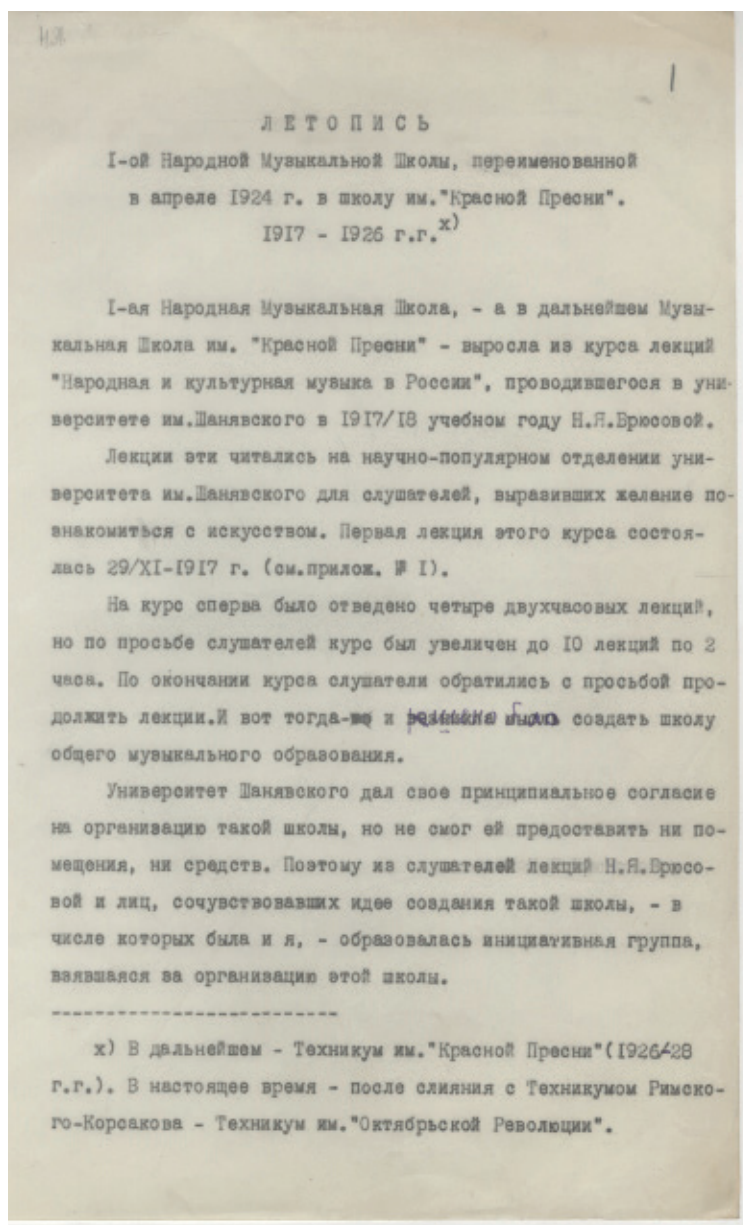


Н. Я. Брюсова, 20-е годы

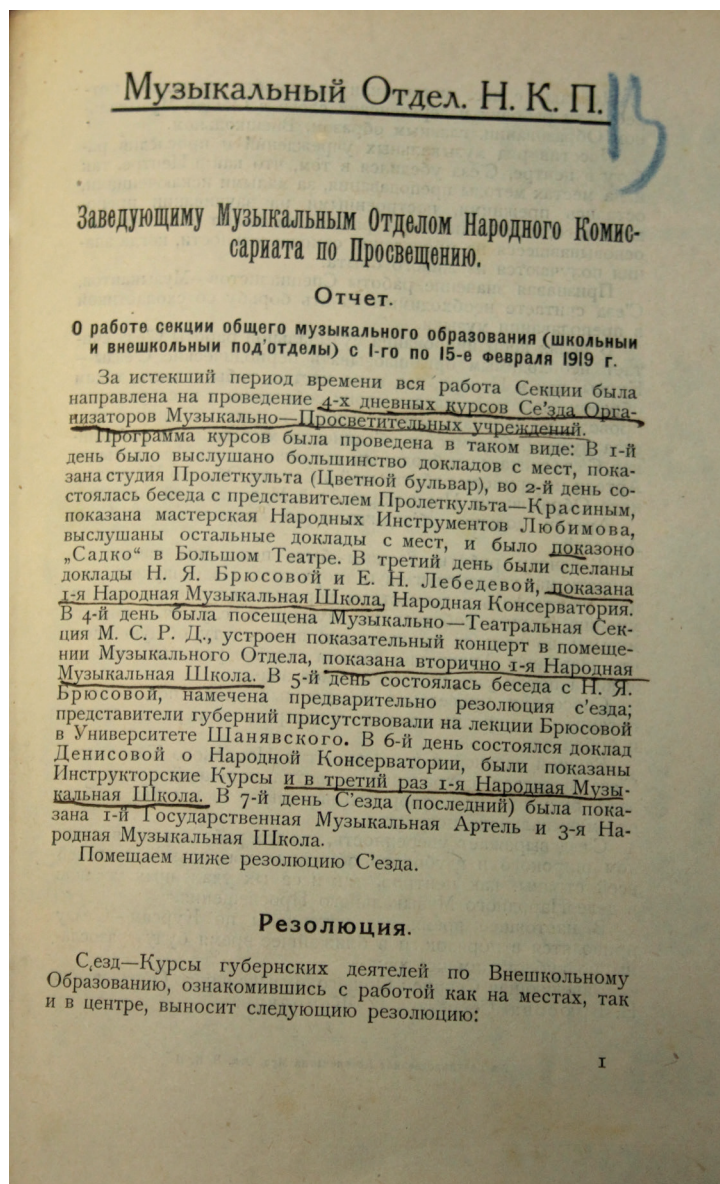




А. Г. Кокорина, 1927 год

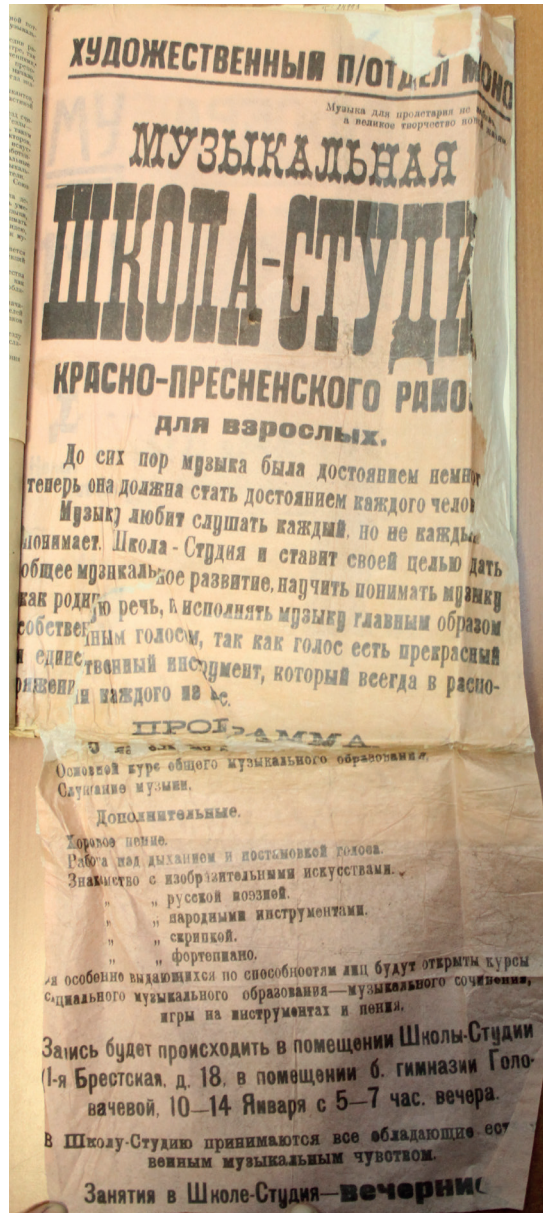


Кокорина А. Г.  
Летопись 1-й Народной Музыкальной Школы

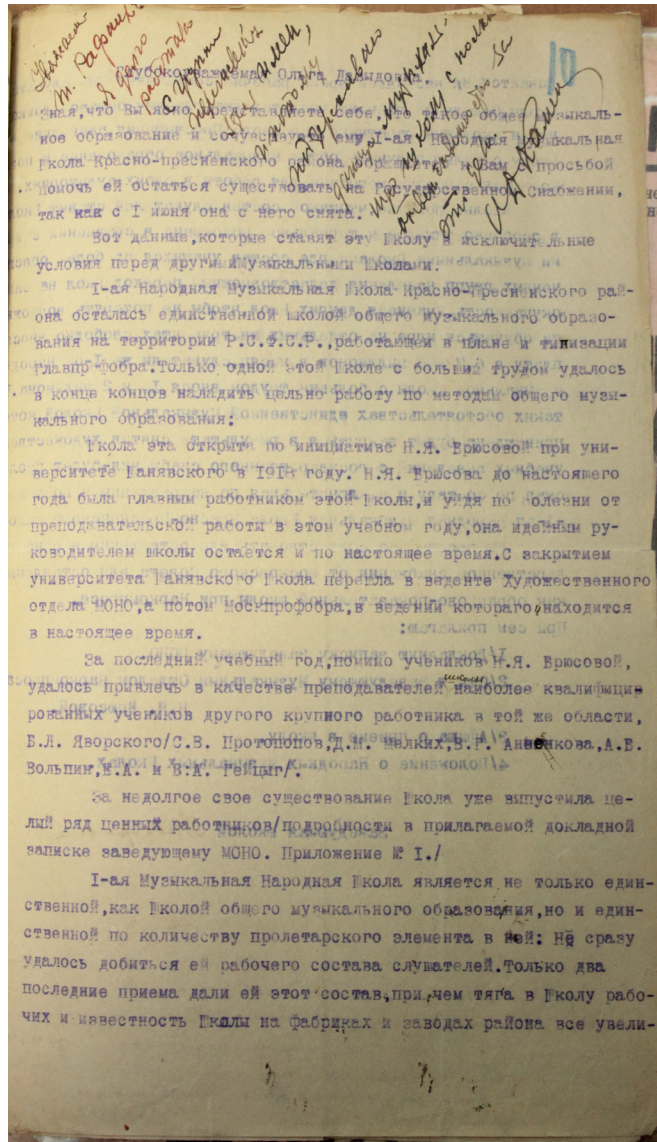


Отчет о работе секции общего музыкального образования.  
1919 год





Объявление о приеме в школу



Записка А. Г. Кокориной о Народной музыкальной школе с резолюцией Юровского и поддерживающей резолюцией Брюсовой. 1922 год. Начало

...читается. В настоящее время рабочие составляют 75% слушателей  
школы. Остальной элемент представляют главным образом домо-  
хозяйки и школьные работницы Народного Просвещения, привлеченные  
школу с целью получить общее музыкальное образование и по-  
знакомиться с новыми методами для работы в своих аудиториях.  
Вполне понятно, что такое положение в сравнении с  
в особенно тяжелое материальное положение в сравнении с  
и музыкальными школами, где состав учащихся из более обес-  
печенных групп населения делает возможным переход школ на  
окупаемость. Учащиеся других школ, чтобы не потерять воз-  
можности обучаться игре на отдельных инструментах, свободно вно-  
сят плату в 6, 7 и 8 миллионов в месяц, слушатели же 1-ой Наро-  
дальной музыкальной школы с большим трудом вносят 1 и 2 миллиона.  
В таких обстоятельствах единственной музыкальной школой, кото-  
рой принужден будет закрыться в результате снятия художествен-  
ных учебных заведений с государственного снабжения - будет про-  
дана по составу и исключительная по направлению и постанов-  
ке 1-ая народная музыкальная школа Красно-Пресненского райо-  
на. Мы просим Вас содействовать или оставлению нас на го-  
сударственном снабжении от Московского Совета или оставлению  
как образцово-показательной школы при Наркомпросе.  
При сем прилагаю:  
1/ Докладную записку Заведующему МОНО.  
2/ Отчет Заведующему Музыкальным Отделом Наркомпроса  
Н.Я. Брюсовой.  
3/ Афиша о приеме в школу.  
4/ Положение о Народных Музыкальных Школах.  
Заведующая школой *А. Г. Кокорина*  
10/VI 22г.

Записка А. Г. Кокориной о Народной Музыкальной школе с резолюцией Юровского и поддерживающей резолюцией Брюсовой. 1922 год. Окончание



1922

# МУЗО МОСКПРОФОБРА

Музыка для пролетария не забага.

## 1-ая НАРОДНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА

### КРАСНОПРЕСНЕНСКОГО РАЙОНА

# ДЛЯ ВЗРОСЛЫХ

Новый прием состоится 26, 27, 30 и 31-го Января, в помещении Школы (Новослибодская ул., д. 3) от 6—8 час. вечера.

**ПРОГРАММА.**

**ОБЯЗАТЕЛЬНЫЕ ЗАНЯТИЯ (1-й семестр).**  
Музыкальная грамота (теория). Хоровое пение. Слушание музыки.

**ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ (2-й семестр).**

История искусства в связи с историей культуры.	Работа над дыханием, постановкой голоса и произношением.
Знакомство с изобразительн. искусствами.	Знакомство с фортепиано.
Знакомство с русской поэзией.	" " со скрипкой.
Гимнастическая гимнастика.	Игра на народных инструментах.

**Курс Школы 3-х годичный.**

Для лиц выдающихся по способностям открыты специальные классы.

В Школе имеется **Музыкальное Отделение для воспитательниц — дошкольниц.**

Занятия на дошкольном отделении 2 раза в неделю.

В школу принимаются обладающие естественным музыкальн. чувством.

## ЗАНЯТИЯ ВЕЧЕРНИЕ.

МОУ им. Г. В. Плеханова, г. Москва, № 203

16-я типография М. С. Н. Х.

Объявление о приеме в Первую Народную музыкальную школу.  
1922 год

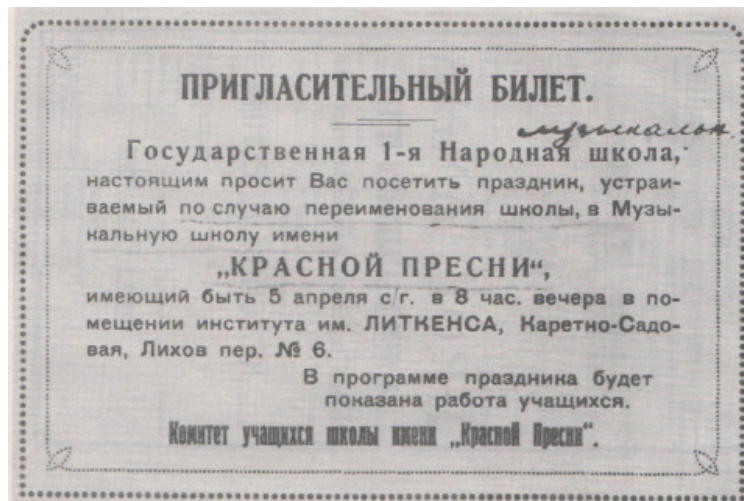
2

Красно-Пресненская Муз. Школа.

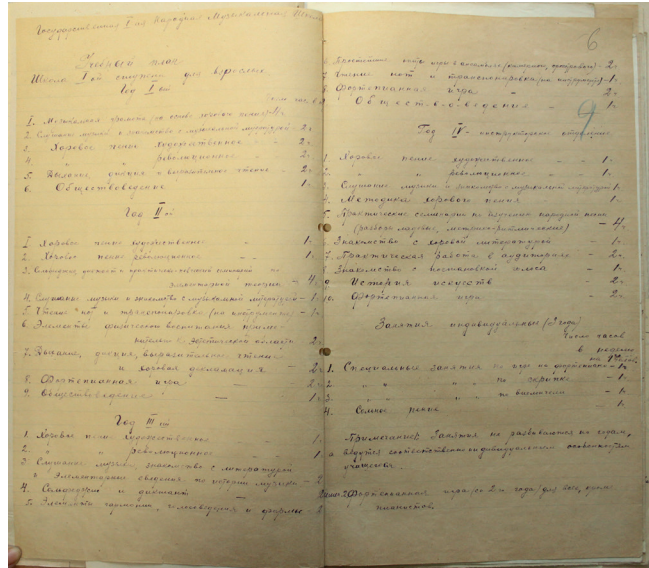
Колич. препод.	Колич. учащ-ся	Рабоч. и их детей	Крестьян и их де- тей	Совет. служащ.	Примечание.
27	345	229	52	64	Состав всех учащихся
26	275	199	32	44	состав учащихся в 4-й и 5-й 29/33.

Март 23г.

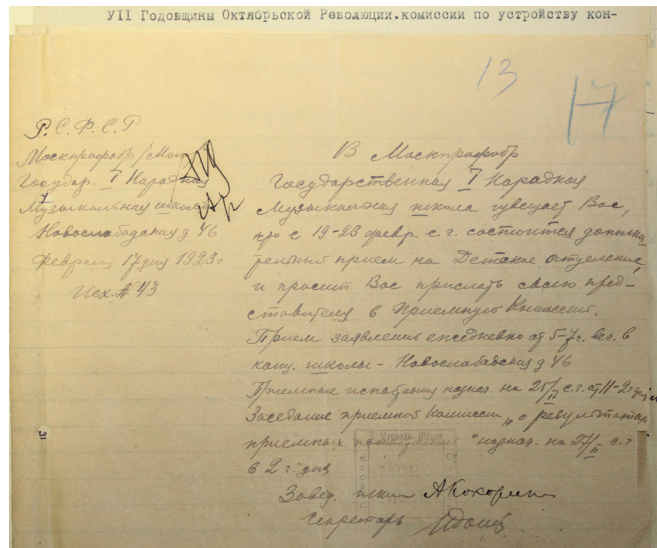
Красно-Пресненская музыкальная школа.  
 Справка о социальном составе. 1923 год.



Пригласительный билет [1923/24 уч. год]

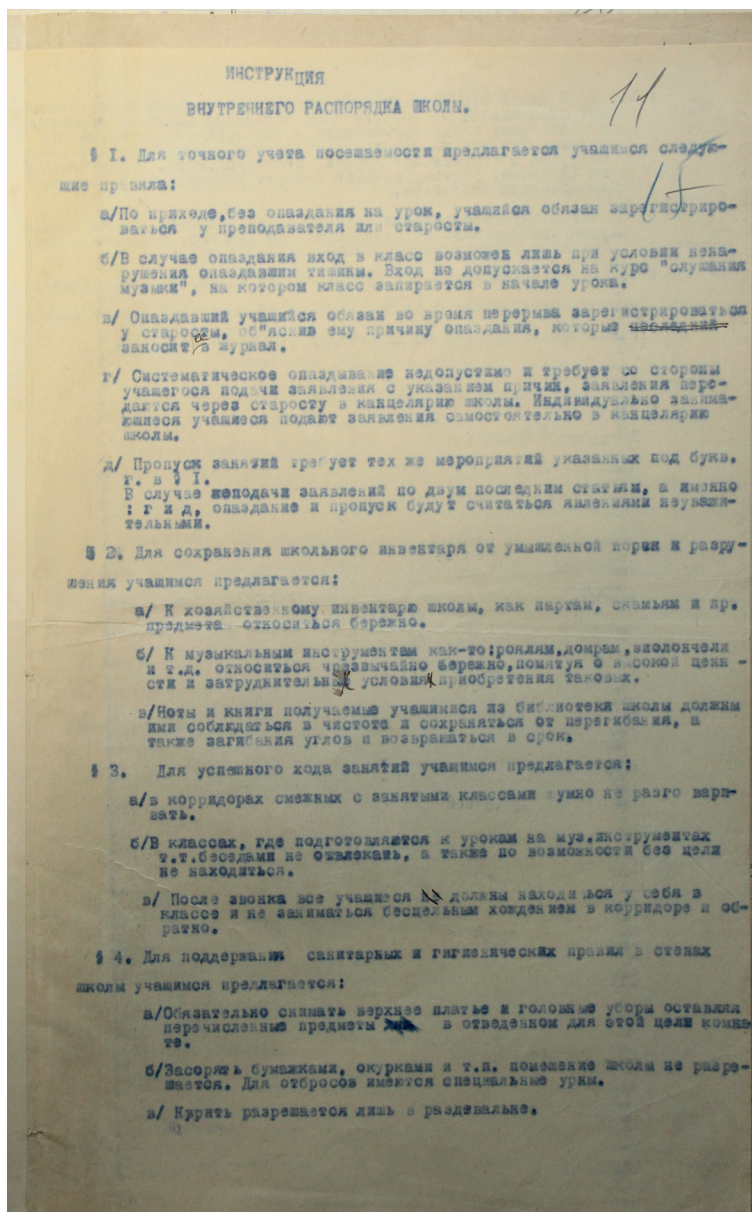


Учебный план 1-й Народной Музыкальной школы. Б.Л.

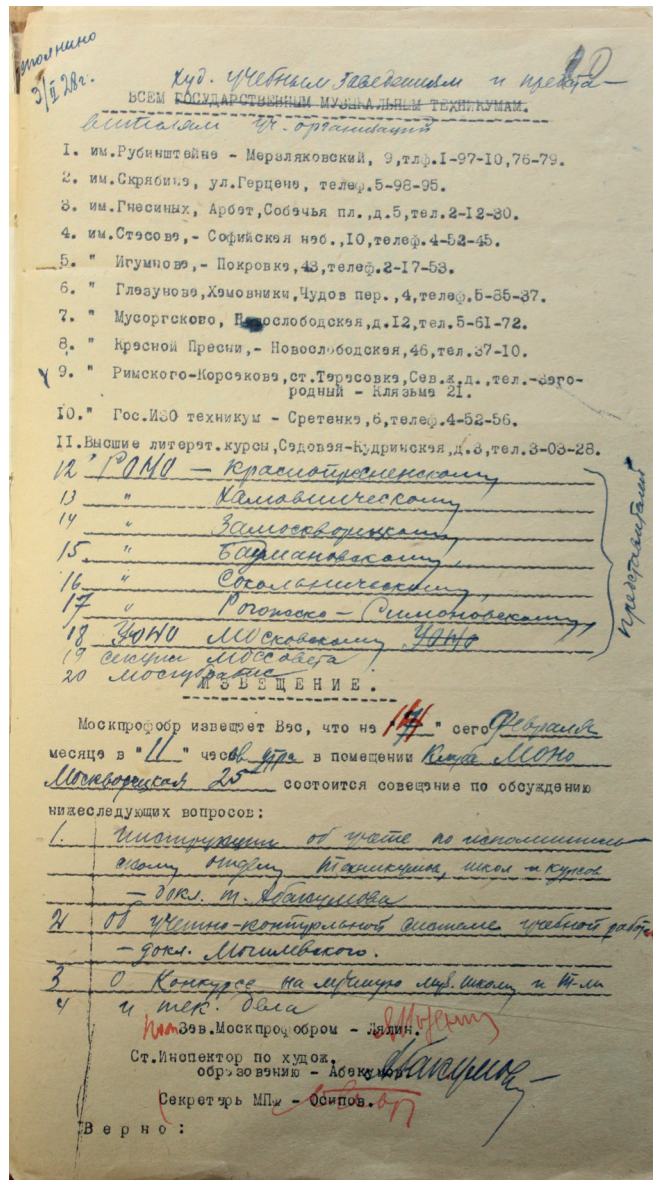


Извещение о приеме на детское отделение. 1923 год.

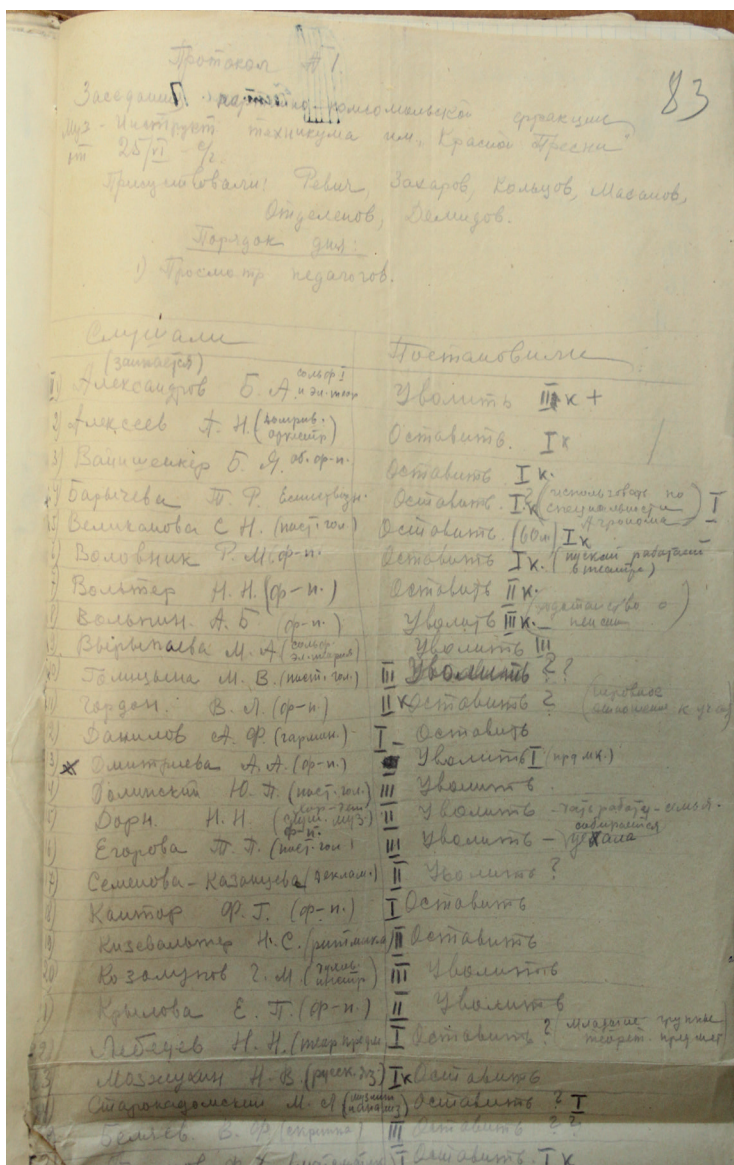




Инструкция внутреннего распорядка Школы. Б.г.



Рассылка Москпрофобра всем художественным заведениям.  
1928 год.



Протокол заседания партийно-комсомольской фракции  
 Музыкально-инструкторского техникума имени Красной Пресни.  
 1928 год.



49

**ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ  
ИНСТРУКТОРСКО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ  
ТЕХНИКУМ**  
имени „ОКтябрьской РЕволюции“.

**== ОБ'ЯВЛЯЕТ ==**

**ПРИЕМ УЧАЩИХСЯ НА 1929/30 УЧ. ГОД**

Техникум ставит целью подготовку инструкторов-педагогов и руководителей для массовой музыкальной работы в клубах и школах по специальностям: хору, народным инструментам, духовому оркестру, гармонике и др.

**ОСНОВНОЙ КУРС ОБУЧЕНИЯ В ТЕХНИКУМЕ 4 ГОДА**  
при Техникуме имеется 2-х годичный вечерний подготовительный курс.  
При приеме на 1-й подготовительный курс требуется наличие музыкальных данных (музыкальный слух, ритм, память и др.), а для инструменталистов кроме того элементарные навыки игры на каком-либо инструменте.

Для зачисления на 1-й подготовительный курс требуется знание общеобразовательных предметов в объеме 5 курсов семилетки.

**== ПРИЕМ ЗАЯВЛЕНИЙ ==**

ПРОИЗВОДИТСЯ с 15-го июля по 10-ое августа с./г. в канцелярии Т-ма: Замоскворечье, Средне-Овчинниковский пер., д. № 1. ЕЖЕДНЕВНО: по понедельникам, средам и пятницам от 5-8 час. веч., а по вторникам, четвергам и субботам от 10-1 час. дня.

**ПРИЕМНЫЕ ИСПЫТАНИЯ 15-го АВГУСТА.**

С 15-го июля начинается ПРИЕМ ЗАЯВЛЕНИЙ на этнографическое отделение Техникума и на курсы гармонистов (бывш. при Т-ме им. „Красной Пресни“).

Подробности об условиях приема узнать в Канцелярии Техникума.

**ПРЕЗИДИУМ ТЕХНИКУМА.**

Мосгублит № 54.941. Тщ. Прок. Кооп. Т-ва „Книго-Печатник“. Рождественская 6/2, л. 29. Тираж 500 экз.

Объявление о приеме  
в Государственный музыкальный инструкторско-педагогический техникум имени Октябрьской революции на на 1929/30 уч. год

Сведения о количестве учащихся, переведенных из Музыкального техникума имени Римского-Корсакова и Техникума имени Красной Пресни в Техникум имени Октябрьской революции

Музыкальный техникум имени Римского-Корсакова						Техникум имени Октябрьской революции			
Курс	Музыкальная школа	Курс		Техникум		Новый Отд.		Техникум	
		Курс	Кол.ч.	Курс	Кол.ч.	Курс	Кол.ч.	Курс	Кол.ч.
I	5	—	—	—	—	I	5	—	—
II	10	II	13	—	—	II	23	—	—
III	10	отсут.	8	I	4	—	—	I	22
IV	8	—	—	I	13	—	—	I	21
	—	—	—	II	9	—	—	II	9
	—	—	—	III	7	—	—	III	7
	—	—	—	IV	—	—	—	IV	—

Техникум имени Красной Пресни				Техникум имени Октябрьской революции				
Курс	Курс		Курс	Кол.ч.	Новый Отд.		Курс	Кол.ч.
	Курс	Кол.ч.			Курс	Кол.ч.		
I	32	—	—	—	I	32	—	—
II	—	—	I	42	—	—	I	42
III	—	—	II	58	—	—	II	58
IV	—	—	III	24	—	—	III	24
	—	—	IV	13	—	—	IV	13

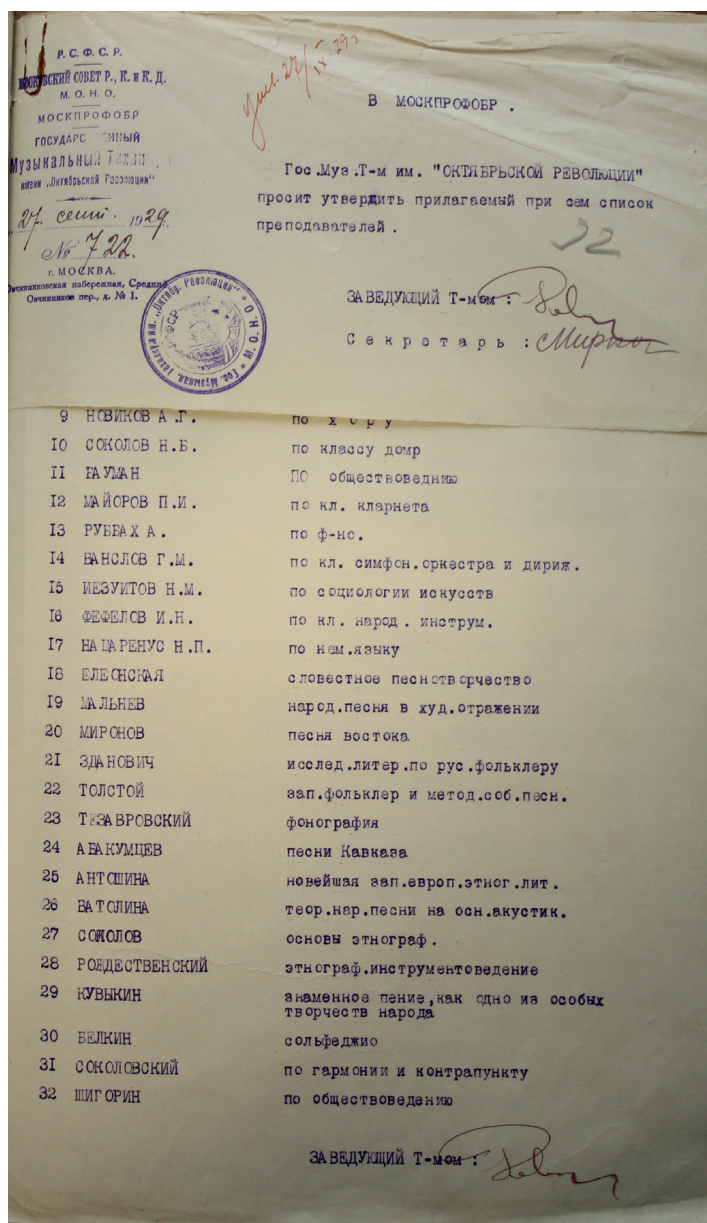
  

Всего переведено из техникума имени Римского-Корсакова и Техникума имени Красной Пресни в техникум имени Октябрьской революции:

- на I курс — 55 человек + (37) = 92
- на II курс — 58 человек + (16) = 74
- на III курс — 24 человек + (15) = 39
- на IV курс — 20 человек + (20) = 40

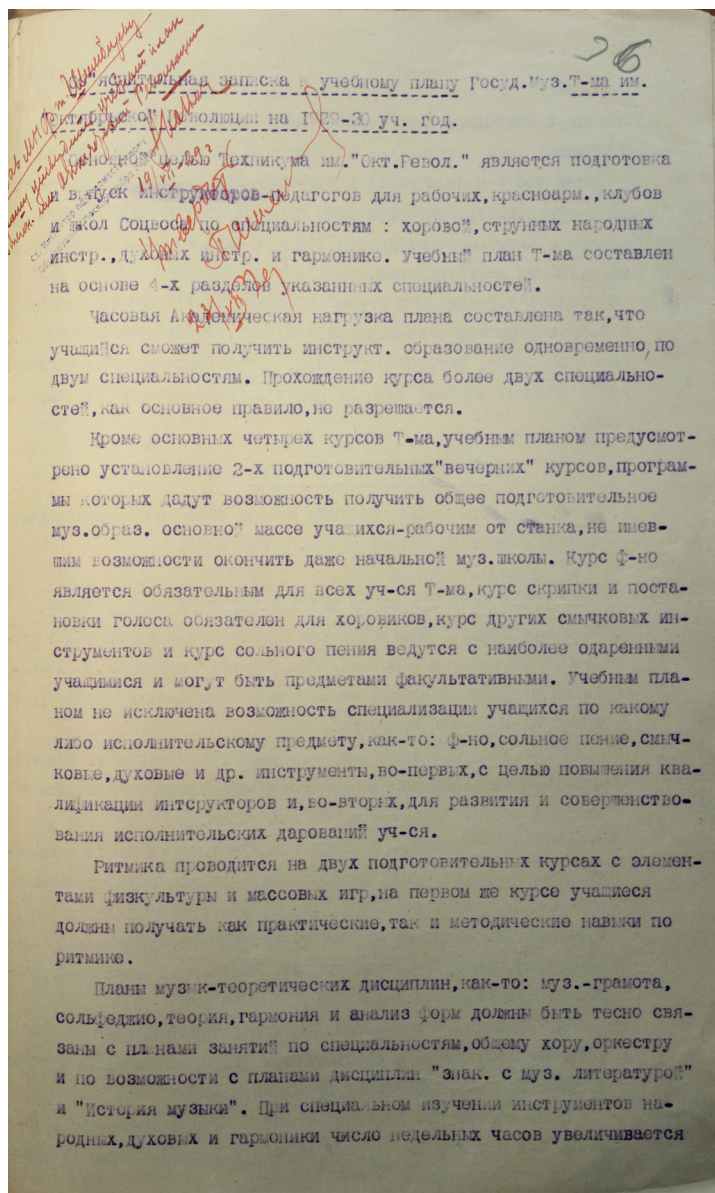
Итого 256 человек.

Сведения о количестве учащихся, переведенных из Музыкального техникума имени Римского-Корсакова и Техникума имени Красной Пресни в Техникум имени Октябрьской революции



Просьба утвердить преподавателей. 1929 год





Объяснительная записка к учебному плану  
на 1929/30 уч. год

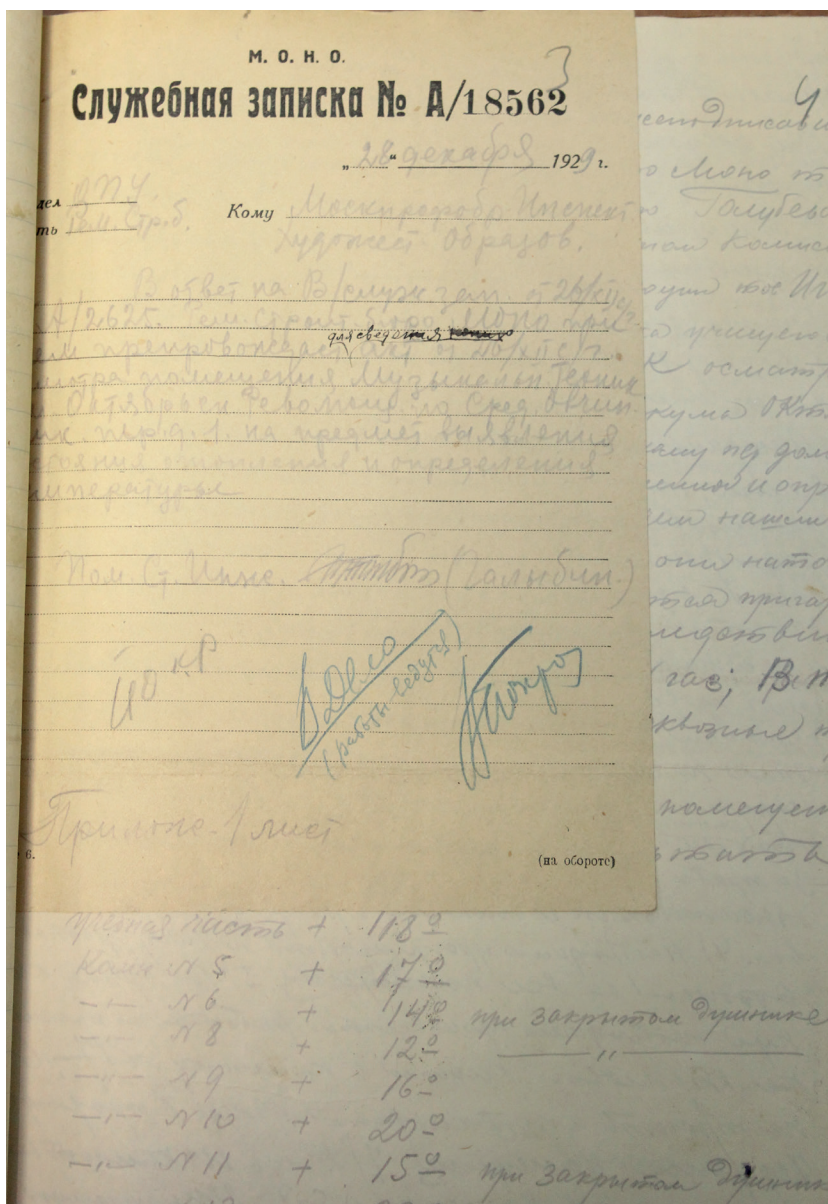
38

УЧЕБНЫЙ ПЛАН ГОСУД. МУЗЫК. ИНСТИТУТА Т-ВА ИМ. "ОКЯБРЬСКОГО"  
 РЕВОЛЮЦИИ НА 1929-30 УЧ. ГОД

---

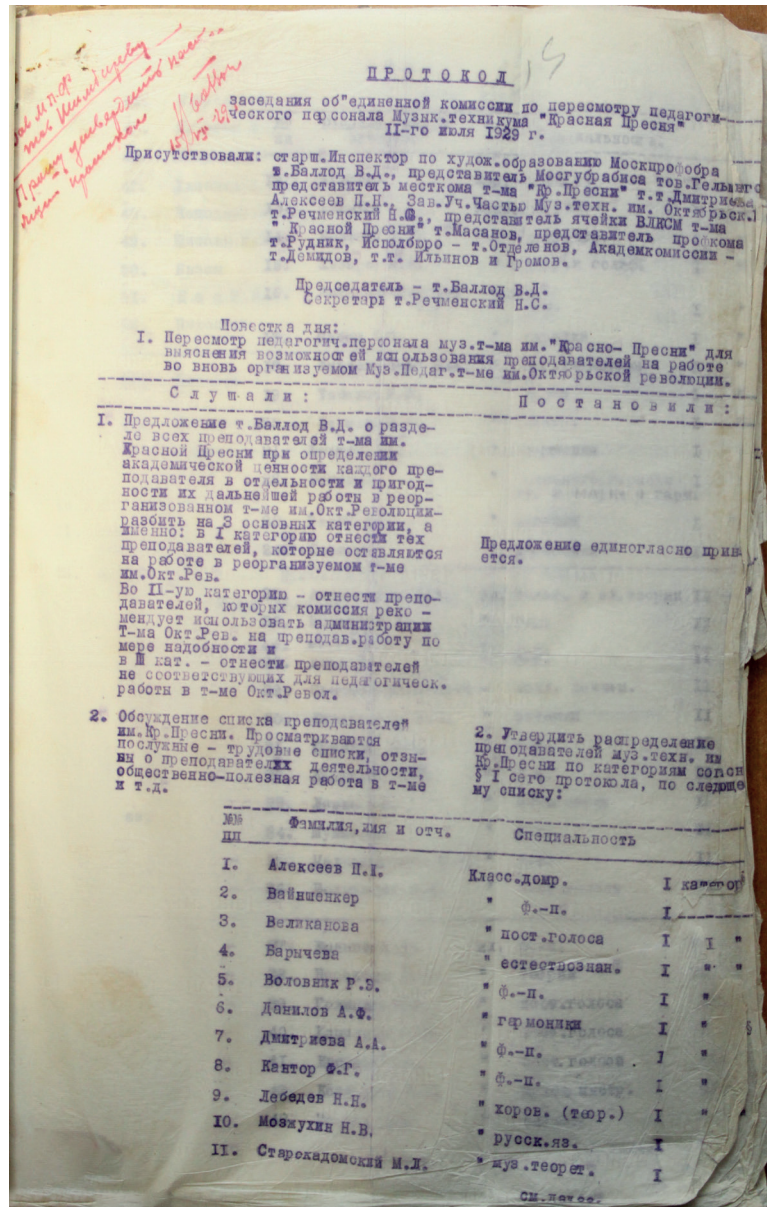
	I-й подготов.	2-й подготов.
V I. Музык. грамота на основе хорового пения	4	-
V 2. Слушание музыки	2	2
V 3. Ритмика	2	2
V 4. Хор	4	4
V 5. Народн. инструменты /ансамбль/	4	4
6. Общий курс ф-но	0,5	0,5
7. Сольфеджио I	-	2
8. Элемент. - теория <i>элемент. в теории музыки</i>	-	2
V 9. Общеобразов. предметы	<i>дз</i>	<i>дз</i>
10. & обществоведен.	4	4
11. Специальный инструм.	0,5	0,5
12. Общий курс постановки	0,5	0,5
13. Голоса/для хоровиков/	I	-
14. Декламация	0	I
	34	34

Учебный план на 1929/30 уч. год



Служебная записка. 1929 год





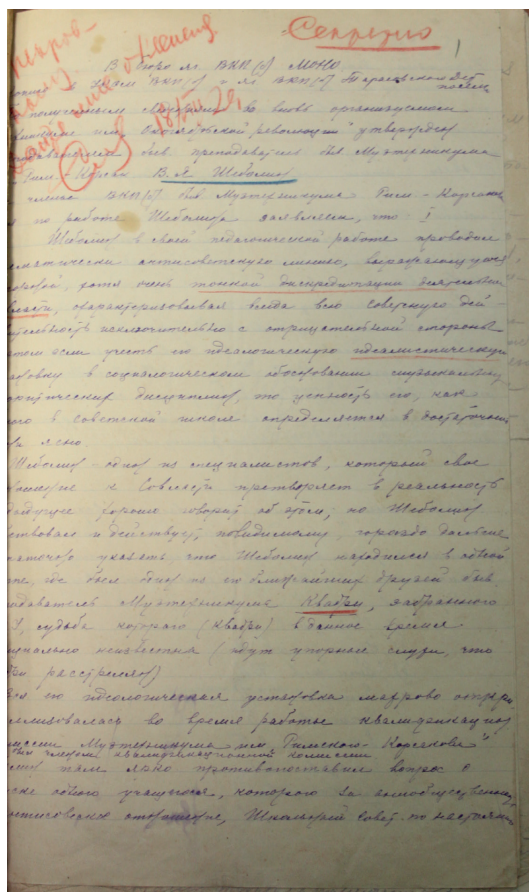
Протокол объединенной комиссии. 7 июля 1929 года.  
Начало

- 2 -

№ пп	Фамилия, имя и отчество	Специальность.	
12.	Даньилин	Хор, уч. перт.	I катего
13.	Абрымов	класс. матем.	I катего
14.	Кольцов А.Н.	" д-рм. орг.	I "
15.	Лазарев М.М.	" теор. и сольф.	I "
16.	Макарова-Титрова О.Г.	" ф.-п.	I "
17.	Сидор Л.О.	" скрипка	I "
18.	Новосельский А.А.	" ист. гармоника	I "
19.	Табачков М.М.	" трубы	I "
20.	Шебакин В.Я.	" контра.	I "
21.	Шеншин А.А.	" гармония	I "
22.	Винович	" ансамбль гармоник и теория с гарм.	I "
23.	Ревяч В.И.	" скрипки	I "
24.	Савицкий	" гармоника	I "
25.	Александров В.А.	кл. сольф. и эл. теории	II катего
26.	Вольтер Н.И.	" ф.-п.	II "
27.	Горюхов	" ф.-п.	II "
28.	Дорн Н.И.	" ф.-п.	II "
29.	Семенов-Казанцева	колл. деклам.	II "
30.	Кизеветтер Н.С.	" ритмика	II "
31.	Брылова Е.П.	" ф.-п.	II "
32.	Бравченко Л.И.	" ф.-п.	II "
33.	Левин Ч.И.	" педагогика	II "
34.	Шуминова	" ф.-п.	II "
35.	Мельничанская И.М.	" ф.-п.	II "
36.	Волконская Н.А.	" пост. голоса	II "
37.	Вольши А.Б.	кл. ф.-п.	III "
38.	Вирапова М.А.	" теории	III "
39.	Голицина М.В.	" пост. голоса	III "
40.	Доминский Ю.П.	" пост. голоса	III "
41.	Егорова Т.П.	" пост. голоса	III "
42.	Козолунов Г.М.	" духов. INSTR.	III "
43.	Веляев В.Э.	" скрипки	III "

см. далее.

Протокол объединенной комиссии. 7 июля 1929 года.  
Окончание



Денос на Шебалина, 1929 год

**Шабшаевич Елена Марковна,**  
доктор искусствоведения, профессор Московского  
государственного института  
музыки имени А. Г. Шнитке, e-mail: shabsh@yandex.ru  
**Shabshaevich Elena M.,**  
Doctor of Fine Arts, Associate Professor of Music History,  
Schnittke Moscow State Institute of Music



Г. Ф. Здорова

## ТВОРЧЕСКИЕ МЕТОДЫ И. Д. ЗЛОБИНСКОЙ В РАЗВИТИИ МУЗЫКАЛЬНОГО СЛУХА

## CREATIVE METHODS OF I. D. ZLOBINSKII IN THE DEVELOPMENT OF MUSICAL HEARING

*Аннотация:* размышления о педагогических методах И. Д. Злобинской.

*Ключевые слова:* И. Д. Злобинская, музыкальный слух, творческие методы, развитие личности, учебный процесс

*Abstract:* reflections about pedagogical methods I. D. Zlobinskii.

*Keywords:* I. D. Zlobinskaya, musical ear, creative methods, personal development, educational process

Вначале хотелось бы сказать об Ирине Дмитриевне Злобинской, как о яркой и разносторонней личности: играющий музыкант–пианистка с консерваторским образованием (выступала в ансамблях с вокалистами и скрипачами); теоретик-музыковед – по образованию и по основной работе в музыкальном училище им. Октябрьской Революции; хорошая шахматистка – это ее хобби; поэт по способу эмоционального самовыражения (ей ничего не стоило во время концерта изложить свои впечатления стихами и сразу же прочесть их в антракте).

Была очень интересна внешне – вьющиеся пепельные волосы, правильные черты лица, которые оживлялись блеском больших серо-голубых глаз. Такой она запомнилась мне с нашей первой, совершенно случайной и безмянной встречи в учебном корпусе консерватории, когда я случайно услышала фразу из ее разговора, что она с мужем уезжает работать в Германию. И эта зрительная картинка вспомнилась мне позже, когда я, окончив консерваторию, пришла работать в училище им. Октябрьской революции. И третья ступенька в наших человеческих контактах – это начато девяностых годов, когда мы, не сговариваясь заранее, к обоюдной радости вместе поехали отдыхать по профкомовским путевкам на Волгу, под Тверь. Как я сейчас думаю, это было не простой случайностью, а определенной закономерностью в нашем общении.

Всё происходящее в общественной жизни всегда вызывало у нее живой отклик: во время первого съезда депутатов СССР, в 1989 году, чтобы быть в курсе событий, она ходила на работу с маленьким транзистором и на переменах слушала прямые трансляции из зала заседаний. Проб. Н. Ельцина она в то время говорила: “Он нам нужен как дрожжи”. Когда обсуждалось будущее название нашего колледжа, имя Альфреда Гарриевича Шнитке сразу пришло ей на ум. Она была в курсе всех событий и столичной музыкальной жизни, будь то первое исполнение современного сочинения или выступление известного музыканта, классика или джаз. Ее активная позиция в училище естественно вылилась в работу на теоретическом отделении, где она сразу стала лидером и руководителем не по должности, а по сути.

Свои размышления о педагогических методах И.Д.Злобинской начну с анализа ее системы проведения приемных экзаменов.

Вступительные экзамены на теоретическое отделение Ирина Дмитриевна всегда, за редким исключением, проводила лично, при участии приглашенных ею коллег: администрация доверяла ей в этом и считалась с ее мнением. Письменная работа по музыкальной грамоте каждый год содержала в себе что-либо новое: или это задание на сообразительность выше школьной программы, или определенного рода творческое задание, в котором могла проявиться индивидуальность того или иного поступающего. Диктант по сольфеджио, как правило, сочинялся в день экзамена: три педагога приходили на час раньше и совместно писали диктант. Так на моих глазах и при моем скромном участии в 1978 году появился очень “симпатичный” диктант Фа мажор (см. пример 1).

Устный экзамен проводился без билетов. Вместо них был краткий перечень заданий, которого и должен был придерживаться экзаменатор при опросе. Мне, как начинающему педагогу, всегда было очень интересно участвовать в приеме, поскольку это была, пожалуй, единственная возможность увидеть “кухню” Ирины Дмитриевны и почерпнуть что-либо новое для себя. Так, например, практика пения гамм от всех ступеней с приемного экзамена теоретического отделения перешла затем и на вступительный экзамен у дирижеров хоровиков. Другим интересным упражнением было определение на слух различных ступеней и, соответственно разрешению по тяготению, тональностей (вразбивку или цепочкой). При этом очень ценилась логика энгармонических замен при разрешении черных клавиш. И, конечно, любимым “коньком” Злобинской был устный одnogолосный диктант на примере популярных советских песен – И.Дунаевского, Т.Хренникова, В.Соловьева-Седого, М.Блантера, Б.Мокроусова, А.Новикова и других. Она их знача великое множество и часто сама с удовольствием исполняла в яркой концертной аранжировке. Известность этих произведений отнюдь не делала данное задание простым и легким для поступающих, так как интервальный рисунок подобранных Ириной Дмитриевной образцов отличается большим разнообразием в плане широких скачков, случайных знаков, движения но звукам различных аккордов, тонального плана, как например – “Марш энтузиастов” И.Дунаевского из кинофильма “Светлый путь” (см. пример 2). Музыкальные отрывки исполнялись всегда с аккомпанементом, репертуар каждый год обновлялся.

Наряду с мелодическим слухом, И.Д.Злобинскую очень интересовал гармонический слух поступающих в училище. Его гибкость и перспектива дальнейшего развития проверялись при гармоническом анализе куплетных народных песен, например белорусской “Перепелочки” в гармонизации Ирины Дмитриевны. При этом казалось, что авторская (И.Д.Злобинской) стилевая многовариантность и изысканность гармонии бесконечна, всегда поражал “фонтан” ее идей.

Предварительные консультации, различного рода прослушивания, работа на подготовительных курсах теоретического отдела (по инициативе Злобинской они были только групповыми), знание поступающих заранее делали вступительный экзамен комфортным и в определенном смысле предсказуемым. Но это не исключало, конечно, некоторых неожиданностей при более близком контакте с учащимися во время четырехлетнего обучения в училище: не все могли выдержать педагогический напор Ирины Дмитриевны и, как правило, это были случайные люди на отделе.

Взрывной темпераментный характер, широта интересов, многогранность творческой индивидуальности не могли не оказать влияние на процесс обучения учащихся, его методы и способы.

В курсе сольфеджио все формы работы были направлены на развитие музыкальной памяти. Ирина Дмитриевна всегда говорила: “Я знаю N количество способов развития музыкальной памяти”.

Главенствующее место среди других видов работы занимал музыкальный диктант. Кроме традиционного диктанта в тактовой сетке, широко использовалось выучивание диктанта глазами на уроке за минимальное время с последующими вариациями опроса – записать, спеть или сыграть по памяти. Для активизации работы учащиеся на уроке сами сочиняли диктанты, затем эти диктанты ими же проверялись путем попарного обмена, внутренним слухом. На начальном этапе обучения широко практиковались устные диктанты на материале массовых советских песен с последующим транспонированием их от всех нот.

В своей работе Ирина Дмитриевна широко использовала диктанты из сборников Б.Алексеева и Д.Блюма [1], В.Базарновой [2], И.Лопатиной [3], В.Кирилловой и В.Попова [4]. Появившиеся в конце шестидесятых годов два сборника диктантов Н.Тифтикиди [5] на материале из произведений советских композиторов С.Прокофьева и Д.Шостаковича Ирина Дмитриевна сразу активно включила в свой “арсенал”.

Но большая часть диктантов были ее собственные – одноголосные, двухголосные, трехголосные и четырехголосные. Последним она уделяла большое внимание; практиковала запись – “бас, плюс – что слышишь, то и пишешь”. На первое место в четырехголосном диктате всегда ставила логику функциональной мысли, а к знакам относилась, как к “индикатору” тонального развития. Кроме своих собственных, использовала те же примеры из “Гармонического сольфеджио” Б.Алексеева [6].

Определенными этапами в ее работе были контрольные диктанты в конце каждого полугодия, которые сочинялись Ириной Дмитриевной специально для каждой группы по всем типам одноголосный, двухголосный, трехголосный и четырехголосный; трудность – по максимуму, время – по минимуму. Конечно, это всегда было испытанием группы на “прочность”. В качестве примеров приведу два диктанта из годовой письменной работы по сольфеджио на III курсе теоретического отдела в 1980 году (см. примеры 3, 4).

Слуховой анализ в курсе сольфеджио Злобинская тесно связывала с учебным курсом гармонии, с одной стороны, и с живой композиторской музыкой – с другой. Для развития музыкальной памяти она придумала такое упражнение – чтение гармонических последовательностей по вертикали в темпе *presto*. За короткое время учащиеся должны были успеть переложить в уме словесный текст в звучащую вертикаль и определить ее. Наряду со слуховым анализом аккордов (без разрешения, с разрешением, с энгармоническими заменами), оборотов, гармонических последовательностей, Ирина Дмитриевна всегда включала фрагменты музыкальных произведений Бетховена, Шумана, Вагнера, Грига, Римского-Корсакова (которого особенно ценила за красочность мажоро-минора). Отрывки из музыкальных произведений иногда становились мотивами секвенций для пения. Музыка XIX века в слуховом анализе соседствовала с произведениями классиков XX века – С.Прокофьева и Д.Шостаковича и других. Степень



подробности в гармоническом анализе могла быть различной – от микро до макроуровня, и зависела от конкретной педагогической задачи. Прекрасное знание музыкальной литературы и профессиональное владение инструментом делали урок увлекательным путешествием от одного стиля к другому. Кстати и в курсе гармонии у Злобинской всегда существовал так называемый “золотой фонд” – выучивание гармонических схем шедевров музыкальной классики с различной степенью детализации. Это была серьезная тренировка памяти и внутреннего слуха, которые здесь одновременно работали и на курс сольфеджио.

При всей многоплановости и многообразии методов и приемов слухового анализа на уроках сольфеджио, основными были – планомерность, последовательность и систематичность. Это не могло не давать свои положительные результаты – основная масса учащихся теоретического отдела всегда была готова к поступлению в вуз того или иного уровня.

Сольфеджирование. Здесь хотелось бы подробнее остановиться на пении номеров. Внушительен даже простой перечень авторов пособий и произведений, которые использовала Злобинская в своей постоянной работе: одноголосие – Н.Ладухин [7], Й.Думитреску [8], Г.Виноградов [9], А.Островский, С.Соловьев, В.Шокин [10]; двух- и трехголосие – И.Способин [11], А.Островский [12]. В.Соколов [13], И.С.Бах [14], Р.Щедрин [15]; в ключах “до” Н.Ладухин [16], А.Агажанов, Д.Блюм [17]. Некоторые сборники и сегодня являются раритетными, например – Одноголосное сольфеджио Й.Думитреску, а у Ирины Дмитриевны уже тогда была его ксерокопия. Для чтения с листа она использовала также собственные двухголосные примеры в стилистике XX века.

Обязательным было пение с текстом и пение с аккомпанементом: песни Р.Шумана (вокальную лирику которого она очень любила), романсы советских кобъюзиторов (Д.Шостаковича, Г.Свиридова), всё это постоянно звучало на ее уроках.

Для контроля за выученным материалом Ириной Дмитриевной была введена зачетная система – один раз в месяц всегда проводился опрос. Он осуществлялся фронтально, вразбивку, по следующим составляющим: И.С.Бах, сложное одноголосие; двухголосие и трехголосие, пение в ключах “до”, пение с текстом, пение с аккомпанементом. К экзамену еще специально задавались наизусть шесть-восемь произведений И.С.Баха с соблюдением темповых указаний. Работа проходила под девизом: “задано – спрошено”.

На любом уроке Ирины Дмитриевны, при всех известных составляющих, всегда был элемент неожиданности и импровизации: то на первом месте был слуховой анализ, то диктант, то чтение с листа. Однако всё это, тем не менее, продумывалось заранее, так как И.Д.Злобинская очень ответственно относилась к качеству своего урока и в этом, безусловно, продолжала традиции русской педагогической школы.

В заключение необходимо отметить, что многое из творческих методов Ирины Дмитриевны Злобинской актуально и сегодня. А именно:

- активное и постоянно обновляющееся использование музыкального материала, звучащего “здесь и сейчас”;
- максимальная наполненность урока;
- высокий темп ведения урока;

непрерывный поиск новых методов в раскрытии внутреннего потенциала учащихся; профессиональное владение всеми формами звукового показа музыкального материала.

И основное, на наш взгляд, – глубокая личная ответственность за всё происходящее в учебном заведении, потому что “если не я, то кто?”

(*впервые опубликовано в изд.: Памяти И. Д. Злобинской посвящается. М., 2006. С. 11–17*).

### Литература

1. *Алексеев Б. Блюм Д.* Систематический курс музыкального диктанта. М., 1969.
2. *Базарнова В.* 100 диктантов по сольфеджио / Сост. В. В. Базарнова М., 1993. (Сборник содержит вступительные диктанты училища при МГК начиная с 1972 года. И. Д. Злобинская была знакома с материалами сборника ранее его выхода из печати).
3. *Лопатина И.* Сборник диктантов. Одноголосие и двухголосие. М., 1985.
4. *Кириллова В., Попов В.* Сольфеджио. Часть I. М., 1971.
5. *Тифтикиди Н.* Сборник диктантов на материале советских композиторов. Вып. 1: С. Прокофьев. М., 1966. Вып. 2: Д. Шостакович. М., 1968.
6. *Алексеев Б.* Гармоническое сольфеджио. М., 1966.
7. *Ладухин Н.* Одноголосное сольфеджио. М., 1962.
8. Dumitrescu J 120 Solfedjii de grad superior. Buc., 1960.
9. *Виноградов Г.* Интонационные трудности. Киев, 1977.
10. *Островский А., Соловьев С., Шокин В.* Сольфеджио. Выпуск II. М., 1960.
11. *Способин И.* Сольфеджио. Двухголосие и трехголосие. М., 1977.
12. *Островский А.* Учебник сольфеджио. Вып. 4. Л., 1978.
13. *Соколов В.* Примеры из полифонической литературы для двух-, трех- и четырехголосного сольфеджио. М., 1962.
14. *Бах И. С.* Инвенции. Двухголосные и трехголосные. М., 1976.
15. *Щедрин Р.* Полифоническая тетрадь. М., 1974.
16. *Ладухин И.* Двухголосное сольфеджио в ключах “до”. М., 1966.
17. *Агажанов А., Блюм Д.* Сольфеджио в ключах “до”. М., 1969.

### References

1. *Alekseev B. Blum D.* Systematic course of musical dictation. M., 1969.
2. *Bazarnova V.* 100 dictation on solfeggio / Comp. V. V. Bazarnova M., 1993. (The collection contains the introductory dictation of the school at MGK since 1972. I. D. Zlobinskaya was familiar with the materials of the collection before its publication).
3. *Lopatina I.* Collection of dictation. The monody and two-part writing. M., 1985.
4. *Kirillova V., Popov V.* Solfeggio. Part I. M., 1971.
5. *Tiftikci N.* A collection of dictations on the material of Soviet composers. Vol. 1: S. Prokofiev. M., 1966. Issue. 2: D. Shostakovich, M., 1968.
6. *Alekseev B.* Harmonic ear training. M., 1966.
7. *Ladukhin N.* Odnogolosnoe solfeggio. M., 1962.
8. Dumitrescu J 120 Solfedjii de grad superior. Buc., 1960.
9. *Vinogradov G.* Intonation difficulties. Kiev, 1977.
10. *Ostrovsky A., Soloviev S., Shokin V.* Solfeggio. Issue II. Moscow, 1960.
11. *Methodin I.* Solfeggio. Two-voice and three-voice. M., 1977.
12. *Ostrovsky A.* Textbook of solfeggio. Issue 4. L., 1978.
13. *Sokolov V.* Examples from polyphonic literature for two -, three- and four-voice solfeggio. Moscow, 1962.
14. *Bach J. S.* Invention. Two-voice and three-voice. M., 1976.

15. R.Shchedrin Polyphonic notebook. М, 1974.  
 16. *Ladukhin I.* Two-voice solfeggio in the keys "to". М., 1966.  
 17. *Agazhanov A., Blum D.* Solfeggio in the keys "to". М., 1969.

**Здорова Галина Фёдоровна,**  
 преподаватель кафедры философии, истории,  
 теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке  
**Zdorova Galina Fedorovna,**  
 Teacher of the Department of Philosophy, History,  
 Theory of Culture and Art of the Moscow Schnittke State University

### Нотные примеры

Нотные примеры

Пример 1

Пример 2

Пример 3

Пример 4



## ФОТОГАЛЕРЕЯ



*Пятый Всероссийский открытый конкурс «Пою мое Отечество»  
(МГИМ. им. А.Г.Шнитке, 19 мая 2019 г.)*



*Выступление Русского народного оркестра «Москва» на Strassenfest in der Jauresgasse. Художественный руководитель заслуженный деятель искусств республики Беларусь, профессор Николай Алданов (Вена, Австрия, 15 сентября 2019 г.)*



*Выступление Симфонического оркестра МГИМ имени А.Г. Шнитке (художественный руководитель и дирижёр – Заслуженный артист РФ, профессор Игорь Громов) и Концертного хора МГИМ имени А.Г. Шнитке (художественный руководитель и дирижёр – профессор Дмитрий Онегин) на открытии XV Международного осеннего хорового фестиваля имени Б.Г. Тевлина «Планета Шнитке» (Большой Зал Московской консерватории, 17 сентября 2019 г.)*



**MUSICA SINFONICA.** La numerosa platea ha applaudito anche altre selezioni nel ricco concerto

# Gli archi della Schnittke incantano il Filarmonico

L'orchestra russa ha rispettato la sua tradizione e si è spinta oltre le più rosee aspettative, offrendo una versione del Romeo e Giulietta da incorniciare



L'orchestra sinfonica Schnittke di Mosca con il direttore Igor Gromov FOTOBRENZONI

**Gianni Villani**

La tradizione delle orchestre sinfoniche russe è quella di reggersi prevalentemente su un qualificato e brillante apporto degli archi: una vera specialità che ha sempre contraddistinto una nazione di veri cultori in materia.

Questa tradizione è stata largamente rispettata anche dalla giovane compagine Schnittke di Mosca, presente al Filarmonico per un ricco concerto scaturito dalla collabo-

razione tra la nostra Accademia Filarmonica che la ospitava e l'Associazione culturale Russkijdom.

Il nutritissimo evento, il pubblico veronese ne ha approfittato con una consistente e plaudente presenza in platea, si è mosso in gran parte entro i confini della Grande Madre Russia (Ciajkowskij, Mussorgskij, Glazunov, Shostakovic), spingendosi oltre le più rosee aspettative nel consegnarci una versione del Romeo e Giulietta di Ciajkowskij ed una selezione del

balletto Il bullone di Shostakovich da incorniciare.

In esso il direttore-fondatore del complesso, Igor Gromov, si tiene accuratamente lontano dalla superficiale brillantezza e del gratuito sfoggio virtuosistico, consentendo all'ascoltatore di gustare e respirare sino in fondo l'atmosfera di ogni singolo brano.

Da questo ne hanno tratto giovamento anche le interpretazioni della violinista Nin Taran e della collega Alla Kurdyмова al violoncello,

giovani componenti dell'orchestra, qui in versione solistica. La Taran si è fatta apprezzare per un approccio fresco e sincero alle effusioni melodiche del Grand Adagio dal balletto Raymonda di Glazunov, mentre il Perpetuum mobile di Paganini, assieme ad una decina di colleghi, ne ha illustrato il virtuosismo e la personalità interpretativa nella disinvolture dell'approccio tecnico.

Delle Variazioni su un tema rococò per violoncello di Ciajkowskij - il cui pretesto tematico è calato in una sensibilità tardo romantica, sensitiva e malinconica - Alla Kurdyмова ne ha disinvolatamente disegnato i toni leggeri con una strumentazione trasparente ed essenziale, spesso quasi cameristica nel tema e nelle sette variazioni, tuttavia molto brillante e scorrevole nella difficile coda.

Analoga attenzione ai dettagli e alle atmosfere hanno contraddistinto poi l'interpretazione di Una notte sul Monte Calvo di Mussorgskij, dove l'orchestra si è fatta apprezzare per l'estrema finezza della concertazione e la beffarda allusività che governano questa lettura, parzialmente fuori dagli schemi consueti. Nel programma della Schnittke anche l'Ouverture da La Forza del destino di Verdi, evidente omaggio all'ospitalità italiana, ma «impropria» per l'ironico e spassoso Bullone di Shostakovich che l'ha seguita. •

*Статья в газете о выступлении Симфонического оркестра МГИМ имени А.Г. Шнитке (художественный руководитель, дирижер – Заслуженный артист РФ, профессор Игорь Громов) в концертном зале Филармонического театра Вероны Teatro Filarmonico Di Verona (Италия, 28 октября 2019 г.)*



## ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

1. К печати принимаются оригинальные (ранее не опубликованные) исследования, обзоры, аналитические разработки в контексте актуальных проблем в различных областях искусствоведения, педагогики, культурологии или находящихся на стыке с ними пограничных дисциплин.

2. Язык издания – русский, английский.

3. К публикации принимаются статьи от 10000 до 20000 печатных знаков (в указанный объем входит аннотация на русском языке, ключевые слова, перечень литературы). Количество знаков подсчитывается автоматически: пункт меню Word «Сервис → Статистика».

4. Редакция производит рецензирование поступивших материалов и распределяет их по постоянным рубрикам. Редакция принимает решение о публикации поступивших материалов на основании независимой рецензии членов редакционного совета. Рецензии, как положительные, так и отрицательные, высылаются автору.

5. Редакционная коллегия оставляет за собой право на редактирование материалов с сохранением авторского варианта научного содержания. В случае необходимости редакция вступает в переписку с авторами по электронной почте и может обратиться с просьбой о доработке. Материалы, не соответствующие перечисленным требованиям, не публикуются.

6. Публикации осуществляются на возмездной и безвозмездной основе. Стоимость услуг по подготовке к публикации и публикации материалов на электронном ресурсе <http://schnittke-mgim.ru/science/> (проверка предоставленных материалов сотрудниками Редакции, рецензирование научной работы членами редакционной коллегии издания – докторами и кандидатами наук, проверка материалов на оригинальность, осуществление технической редактуры, подготовка предпечатного макета, публикация статьи) составляет 700 рублей 00 копеек (Семьсот рублей ноль копеек) без НДС за одну страницу сверстанного материала.

7. Безвозмездная услуга по публикации статьи предоставляется аспирантам очной формы обучения на основании справки, выданной по месту их обучения.

8. К оформлению рукописи предъявляются следующие требования:

– название (Ru – Eng);

– сведения об авторах (фамилия, имя, отчество [полностью] (Ru – Eng); звание, степень, должность (Ru – Eng); место работы [полностью, включая индекс, e-mail] (Ru – Eng);

– аннотация (Ru – Eng) НЕ должна повторять название статьи, рецензии, должна раскрывать суть рассматриваемой научной проблемы, включать главный исследовательский вывод. В аннотации к статье, рецензии должны быть ясно и кратко изложены предмет и задачи исследования, его методика, новизна и главные результаты;

– ключевые слова (Ru – Eng, 3-10 слов и словосочетаний);

– текст статьи выполнен в редакторе Microsoft Word; шрифт Times New Roman; кегль 14 обычный – без уплотнения; текст без переносов; междустрочный интервал –

одинарный; выравнивание по ширине; поля: верхнее – 2 см, нижнее – 2 см, правое – 1,5 см, левое – 3 см; номера страниц внизу по центру;

- таблицы, схемы, иллюстрации автор размещает в тексте в программе Word;
- ссылки на литературу приводятся по тексту в квадратных (но не в круглых) скобках;
- список литературы располагается в конце текста (входит в общий объем статьи), References.

### *Рецензирование и экспертиза*

Основным критерием отбора статей для публикации в журнале является их высокий научный уровень, соответствие которому определяется в ходе квалифицированного рецензирования и объективной экспертизы поступающих в редакцию материалов.

Порядок рецензирования научных статей:

1. Все поступающие статьи проходят рецензирование, как правило, в течение 2–3 месяцев с момента регистрации статьи в редакции журнала.

2. Рецензентами рукописей, направленных для публикации в журнале «Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке», выступают приглашаемые для этого эксперты или члены редакционного совета журнала. Как правило, по каждой статье назначаются два эксперта. Решение о направлении рукописи на рецензию тем или иным рецензентам принимает главный редактор.

3. В случае отрицательной рецензии автору направляется мотивированный отказ в течение 10 дней с момента получения рецензии главным редактором журнала. При этом фамилии рецензентов не разглашаются.

4. При необходимости доработки статьи (внесение уточнений, исправлений, дополнений, устранение неточностей и др.) замечания и предложения экспертов доводятся до сведения авторов статьи. Авторы возвращают доработанную статью для повторного рецензирования, как правило, тому рецензенту, который высказал замечания. После одобрения экспертами окончательного варианта статьи она принимается к публикации.

5. В случае несогласия авторов с мнением рецензента редакция по просьбе авторов может принять решение о направлении статьи на повторное рецензирование другому рецензенту.

6. В случае повторной отрицательной рецензии статья не подлежит рассмотрению. В таких случаях автору направляется мотивированный отказ в течение 10 дней после получения главным редактором журнала повторной отрицательной рецензии.

7. Статьи публикуются в журнале в порядке установленной главным редактором очередности.

8. Рецензии хранятся в редакции в течение пяти лет и могут быть направлены в Министерство образования и науки РФ при поступлении в редакцию соответствующего запроса.

Правила составлены с учетом требований, изложенных в Информационном письме Высшей аттестационной комиссии Министерства образования и науки Российской Федерации от 14.10.2008 № 45.1-132.

*Декларация о соблюдении принципов научной этики*

Редакция сетевого издания «Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке» разделяет этические принципы международной научной периодики, поддерживает Кодекс этики научных публикаций, который разработан и утверждён Комитетом по этике научных публикаций, и строит свою деятельность с учётом этических норм работы редакторов и издателей, закреплённых в следующих документах:

- Кодексе поведения и руководящих принципах наилучшей практики для редактора журнала (Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors):

[https://publicationethics.org/files/Code\\_of\\_conduct\\_for\\_journal\\_editors.pdf](https://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors.pdf)

- Кодексе поведения для издателя журнала (Code of Conduct for Journal Publishers), разработанном Комитетом по публикационной этике – Committee on Publication Ethics (COPE) <http://publicationethics.org/>.

Сборник переводов на русский язык рекомендаций COPE по этике научных публикаций см. здесь: <https://maginnov.ru/assets/files/cope.pdf>.

## Контакты

Почтовый адрес: 123060, г. Москва, ул. Маршала Соколовского, 10

Телефон: 8 (499) 194-12-35

Электронная почта: [vestnik\\_mgim@schnittke.ru](mailto:vestnik_mgim@schnittke.ru)

Сайт издания: <http://schnittke-mgim.ru/science/>

Авторский договор на размещение материалов

Файл в формате doc