

На правах рукописи

БОБЫЛЕВ
Леонид Борисович

**История и принципы композиторского образования
в первых русских консерваториях (1862-1917)**

УДК 378. 678 (47+ 57) (091) (1862 - 1917)

**Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**

78

ЛННБ України ім.В.Стефаника



00802537 (P)

На правах рукописи

БОБЫЛЕВ Леонид Борисович

ИСТОРИЯ И ПРИНЦИПЫ КОМПОЗИТОРСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ
В ПЕРВЫХ РУССКИХ КОНСЕРВАТОРИЯХ /1862 - 1917/

УДК 378.678 /47 + 57/ /091/"1862/1917"

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

Диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

МОСКВА
1992

Работа выполнена в Московской государственной консерватории
им. П.И.Чайковского

Кафедра композиции

Научный руководитель - доктор искусствоведения, профессор ЗАДЕРАЦКИЙ В.В.

Официальные оппоненты - доктор искусствоведения, профессор КАНДИНСКИЙ А.И.,
- кандидат искусствоведения, ~~проф~~
проф ДЯЧКОВА Л.С.

Ведущая организация - Санкт-Петербургская государственная консерватория им.Римского-Корсакова.

Защита состоится **14 января** 1993 года в ... часов на заседании специализированного совета Д 092.08.01 по присуждению ученых степеней Московской государственной консерватории им. Чайковского, 103871, Москва, ул.Герцена, 13.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской консерватории.

Автореферат разослан 1992 года.

Ученый секретарь
специализированного совета,
доктор искусствоведения

ЧЕРЕДНИЧЕНКО Т.В.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Предмет исследования. Настоящее исследование посвящено рассмотрению становления композиторского образования в первых русских консерваториях – Москвы и Санкт-Петербурга. Круг вопросов связан с педагогической и научно-исследовательской деятельностью П.И. Чайковского, Н.А.Римского-Корсакова, С.И.Танеева, А.С.Аренского, А.К.Лядова и других выдающихся русских композиторов.

Актуальность темы. Тема, которой посвящена диссертация, представляется автору актуальной в силу следующих причин:

1. Обучение композиции является наиболее сложным разделом музыкальной педагогики, одновременно самым стабильным и самым мобильным, так как прочное усвоение традиций должно направленно сочетаться со стимулированием новаций.

2. В этой связи педагогическая деятельность крупнейших русских композиторов 19 века, поднявших отечественное музыкальное искусство на качественно новую высоту, воспитавших учеников, не только прославивших национальную культуру, но и определивших авангардную роль русской музыки в первые десятилетия 20 века, требует самого внимательного изучения. Педагогическое искусство Чайковского, Римского-Корсакова, Танеева и других выдающихся учителей не должно кануть в Лету. Его необходимо изучать и стремиться претворить в собственной практике современным педагогам-композиторам.

3. Деятельность родоначальников отечественной композиторской педагогики никогда не была связана узко-ремесленнической направленностью. В их работе всегда присутствовала установка на гармоничное развитие творческой личности. Это чрезвычайно важно в наше кризисное время, когда необходимо сохранить культуру и утвердить место художника в обществе.

4. Тенденция к своевременному теоретическому осмыслению творческой практики, скорейшей академизации ценных композиторских новаций и обогащение тем самым технического арсенала учащихся, характерная для исследуемого времени, крайне актуальна для нынешнего этапа развития композиторской педагогики.

Цели и задачи исследования. Автор данной диссертации ставит своей целью: а/ освоить и осмыслить процесс становления русской композиторской педагогики; б/ проследить педагогические принципы ведущих композиторов русской школы; в/ охарактеризовать научно-педагогическое наследие профессоров, стоявших у истоков отечественного

композиторского образования и их непосредственных учеников; г/выявить вневременные закономерности композиторской педагогики, актуальные для учащихся и учащихся сегодня.

Методология исследования. Характеризуя методологию данного исследования, следует отметить, что проблемы рассматриваются в едином комплексе, сочетающем в себе историческое, теоретическое и методико-педагогическое направления. Чрезвычайная специфичность темы позволяет лишь при таком подходе с наибольшей полнотой охватить явление в процессе его развития.

Материал исследования.

1. Музыкально-исторические труды и архивные материалы позволили хронологически и персонализированно систематизировать процесс развития преподавания в России различных разделов теории композиции.

2. Музыкально-теоретические труды Чайковского, Римского-Корсакова, Танеева и других композиторов, включающие в себя как собственно учебники, так и научные исследования, явились концентрированным выражением педагогических принципов их авторов. Это дало диссертанту богатый материал для изучения и обобщения.

3. Мемуары, дневники, письма выдающихся русских композиторов, исполнителей и других деятелей культуры дали возможность ближе познакомиться с образом жизни, личными качествами художников-педагогов, узнать их отношение к творчеству своих коллег, учеников, самооценку.

4. Большую ценность представили для автора исследования архивные материалы, в которых прослеживается история музыкального образования в России в целом, процесс создания консерваторий, отношение учреждений консерваторий к преподаванию композиции, их принципы подбора достойных профессоров.

Новизна исследования. Работы, посвященные истории композиторского образования в России автору диссертации неизвестны. Правда, книга Ф.Г.Арзаманова "Танеев - преподаватель курса музыкальных форм" /Москва, 1984/, а также сборник статей и материалов "Н.А. Римский-Корсаков и музыкальное образование" /под ред. С.Гинзбурга, Ленинград, 1959/ имеют содержание, находящееся в одной плоскости с соответствующими разделами диссертации. Важность и актуальность изучения педагогического опыта создателей российской композиторской школы несомненна.

Структура и объем работы. Диссертация состоит из следующих разделов: введение, семь глав, заключение.

Введение содержит обоснование темы, раскрывает суть проблем, поставленных в работе, их актуальность и важность. Автор разъясняет

цель своего исследования.

Первая глава посвящена предистории консерваторского образования в России, что совершенно необходимо для освещения темы в историческом аспекте.

Во второй главе рассматривается первое десятилетие работы Петербургской консерватории с момента открытия в 1862 году до начала работы в ее стенах профессора Н.А. Римского-Корсакова, т.е. до 1871 г.

Третья глава посвящена открытию Московской консерватории /1866/, педагогической и научно-теоретической деятельности П.И. Чайковского, обзору работы его коллег-современников.

Четвертая глава посвящена последовательно: а/ первому этапу педагогической деятельности Римского-Корсакова, включая обзор "Практического учебника гармонии", б/работе профессора Н.Ф. Соловьева, в/развитии преподавания различных разделов теории композиции в Петербургской консерватории в 70-х - начале 80-х г.г. 19 века.

Пятая глава открывается характеристикой первого этапа педагогической деятельности профессора Московской консерватории С.И.Танеева. Затем сопоставляются личностно-педагогические качества Танеева и Римского-Корсакова. Далее в главе рассматривается преподавательская деятельность А.С.Аренского, и в заключении следует общий обзор преподавания теории композиции в Московской консерватории в 1880-х - 1900-х г.г.

В шестой главе рассматривается второй этап консерваторской деятельности Римского-Корсакова, включая характеристику его учебника "Основы оркестровки". Кроме этого, в разделе дается обзор педагогической работы А.Г.Рубинштейна, А.К.Лядова, А.К.Глазунова, И.И.Витоля, А.А.Петрова, А.И.Пузыревского, Н.А.Соколова.

Седьмая глава начинается с обзора второго этапа педагогической деятельности С.И.Танеева, характеризуются его научно-теоретические труды - "Подвижной контрапункт строгого письма" и "Учение о каноне". Далее рассмотрена консерваторская деятельность М.М.Ипполитова-Иванова, С.Н.Василенко, А.А.Ильинского и преподавателей обязательных теоретических дисциплин.

В заключении прослеживается состояние композиторского образования в России в предреволюционные годы, анализируются проблемы, стоявшие перед консерваториями и проекты несостоявшихся реформ.

Объем работы 160 страниц, в конце приведен список использованной литературы.

Практическая значимость исследования. Материал, с которым автор познакомился в процессе работы над диссертацией, убедил его в безусловной практической значимости исследования, потому что:

1. Изучение педагогического опыта профессоров композиции первых русских консерваторий, среди которых были крупнейшие мастера, не может не принести пользы композиторам учащим и учащимся сегодня.

2. Настоящая работа может дать некоторый дополнительный материал для курса истории русской музыки.

3. В диссертации затрагивается ряд проблем, заслуживающих более глубокого исследования, что может послужить стимулом для появления новых научных работ.

Апробация. Диссертация дважды обсуждалась на кафедре композиции Московской консерватории и была рекомендована к защите. Редакционный совет консерватории, ознакомившись с работой, предложил ее к изданию отдельной книгой.

СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во Введении ставится ряд проблем, составляющих суть данной диссертации, подчеркивается целесообразность и актуальность исследуемых вопросов, новизна и практическая ценность работы. Автор анализирует причины, побудившие его обратиться к данной теме, указывает на вне-временной характер принципов обучения художника основам ремесла, неразрывную связь этого процесса со становлением творческой личности. Кроме этого, ставится ряд проблем, не нашедших, в силу объективных причин, достаточного освещения в диссертации, но заслуживающих глубокого изучения, в частности, речь идет об отношении серьезного педагога-композитора к музыкальной культуре. В завершении вводного раздела подчеркивается, что главная цель работы - привлечь большее внимание к практике основоположников русской композиторской педагогики и тем самым содействовать пролонгации прекрасных художественных традиций.

Первая глава - "На пути к открытию консерваторий" - состоит из семи разделов.

В §1 говорится о том, что попытки организации светского музыкального образования в России предпринимались задолго до открытия первой консерватории /первая музыкально-театральная школа появилась в 1673 году/, но поставить обучение музыкантов-профессионалов на европейском уровне не удавалось, т.к. социальная потребность в этом еще не оформилась.

В §2 содержатся сведения о музыкальных классах, имевшихся в

Петербургской Академии художеств, Московском театральном училище, Певческой капелле, некоторых других учебных заведениях, первых русских композиторах-профессионалах, создававших светскую вокальную и инструментальную музыку и имевших учеников-композиторов. В завершении подчеркивается специфический характер самообразования русских композиторов доконсерваторского периода.

§3 посвящен А.Н. Серову и его методу самостоятельного изучения различных разделов теории композиции. Высказывается предположение, что именно успешная автодидактика поставила композитора в ряды противников открытия Петербургской консерватории.

М.А. Балакирев - личность известнейшая в музыкальной жизни 19-го века. В §4 рассматривается его роль в становлении начальных принципов русской композиторской школы. Приводятся полярные суждения о нем как о наставнике композиторской молодежи.

Следующие два параграфа посвящены М.И. Глинке. §5 начинается с объяснения нарушения хронологии: сначала Серов и Балакирев, потом - Глинка. Причина в том, что Глинка был воспитанником немецкой школы, а оба младших современника не испытали влияния педагогов-иностранцев. Затем следует отзыв Глинки о собственных педагогах - критика академического схоласта Базили и положительная характеристика методики Дена, модифицировавшейся применительно к личности ученика.

В §6 сказано о том, что несмотря на отсутствие у Глинки прямых учеников-композиторов, влияние его на консерваторское образование в России было чрезвычайно велико.

В §7 говорится о настроениях музыкальной общественности непосредственно перед открытием Петербургской консерватории: отношение к явлению, художественные и социальные проблемы, стоявшие перед вновь открываемым учебным заведением. В завершении раздела подчеркивается "разночинный акцент" социального состава первого набора консерватории.

Вторая глава - "Преподавание теории композиции в первое десятилетие Петербургской консерватории" состоит из шестнадцати разделов.

В начале §1 говорится о наличии большого числа иностранцев среди профессоров Петербургской консерватории и нежелательности обучения иностранцами русских композиторов в те времена становления национальной школы. Затем идут сведения о различных разделах курса теории и методах их преподавания.

Анализу методики обучения композиторов в рассматриваемый период посвящен и §2. По европейской традиции профессор на несколько лет должен был переключить внимание студента на гармонические, контрапунктические, конструктивные упражнения, собственных сочинений от ученика не требовалось. Положительный момент - преподносимые "в чистом виде" законы музыкальной речи усваивались быстрее и глубже, отрицательный - искусственно отграничивалось собственно ученичество от творчества, сковывалась фантазия.

В §3 речь идет о проблемах, вставших перед организатором и первым директором консерватории А.Г. Рубинштейном при приглашении первого профессора теории композиции, включая свободное сочинение, главная сложность состояла в том, что из русских композиторов никто не имел систематического академического музыкального образования.

О различии условий в Европе, где существовали десятки консерваторий и России, где создавалась первая, говорится в §4.

В §5 говорится о сложности обучения творчеству, определяются три типа педагогов-композиторов, характеризующихся по личностно-художественно-педагогическому принципу: учитель-артист /А.Г.Рубинштейн/, учитель-академик /С.И.Танеев/, учитель-универсал /Н.А.Римский-Корсаков/.

Следующие три параграфа посвящены первому профессору теории композиции и свободного сочинения Николаю Ивановичу Зарембе. В §6 говорится о разносторонне образованном и глубоко заинтересованном в судьбе отечественной музыки человеке, перечисляются его собственные сочинения, приводятся отзывы о нем его учеников Г.А.Лароша и П.И.Чайковского. Рассказывается о его преподавании, отмеченном систематизированностью, красноречием. Наряду с положительными, приводятся и критические отзывы о профессоре, делается попытка определить причину прохладного отношения к своему первому учителю П.И.Чайковского.

В §7 отмечается стойкость и принципиальность, проявленная Зарембой на посту директора консерватории во время конфликта с Великой княгиней Еленой Павловной, которая, будучи покровительницей консерватории вознамерилась превратить ее из учебного заведения университетского типа в простую школу для оркестровых музыкантов.

В §8 говорится о том, что сменив на посту директора консерватории А.Г.Рубинштейна Заремба утвердил традицию приглашения композиторов на эту должность, приводится список директоров Петербургской и Московской консерваторий до 1917 года, где из тринадцати музыкантов лишь три не оставили никаких сочинений. В завершении упоминаются выступления Зарембы как музыкального публициста.

Основная мысль §9 – актуальный до нынешнего дня принцип: композиторский масштаб профессора далеко не всегда адекватен его роли в творческом формировании студента. В подтверждение тезису приводятся фамилии известных профессоров композиции, предпринимается попытка объяснить явление.

В §10 рассказывается о педагогической деятельности Ю.И.Иогансена, датчанина по происхождению, единственного иностранца, стоявшего у истоков русского композиторского образования. Дается краткая биографическая справка, приводятся сведения о преподавательской работе, наиболее плодотворной частью которой было обучение полифонии и музыкальным формам, подтверждением чему служит фундаментальный учебник "Двух-, трех-, четырехголосный, простой, двойной, тройной и четверной строгий контрапункт."

§11 посвящен педагогической деятельности А.Г.Рубинштейна, который в рассматриваемый период преподавал /из курса теории композиции/ оркестровку. Отмечается отношение Чайковского к Рубинштейну, как к своему главному учителю.

В §12 говорится о том, как Рубинштейн преподавал оркестровку, какими методами стремился достичь своей педагогической цели – научить сочинять для оркестра, а не аранжировать клавир. Приводятся свидетельства о том, как Рубинштейн, вопреки традиционным учебным планам, давал своим студентам класса оркестровки задания по свободному сочинению, описываются серьезные требования, предъявляемые к этим заданиям. В воспоминаниях своих студентов Рубинштейн характеризуется как воинствующий антисхоластик, указывается, кстати, что он, как и Глинка, был учеником З.Дена.

В §13 речь идет о педагогическо-административной деятельности Рубинштейна: контроль состава преподавателей научных классов, использование любой возможности для сообщения студентам дополнительных сведений из области музыкального искусства. Подчеркивается творческое отношение к собственным нововведениям – отмена, за нецелесообразностью, обязательного вокала для композиторов, и, напротив, всемерное поощрение обязательного оркестрового инструмента.

§14 посвящен Михаилу Павловичу Азанчевскому, третьему директору Петербургской консерватории, композитору, не занимавшемуся преподаванием, но на своем посту сделавшему много доброго для молодой консерватории.

Краткие справки о профессорах обязательной теории композиции, стоявших у истоков русского композиторского образования, содержатся в § 15.

В завершающем главу §16 подводятся итоги первого десятилетия работы Петербургской консерватории. Приводится программа курса обучения композиторов, состоявшего из 6 классов: 1/элементарная теория и сольфеджио, 2/гармония, 3/контрапункт, 4/дуга и формы, 5/и6/практическое сочинение и инструментовка, дается существовавшая восьмибальная шкала оценок знаний учащихся. Отмечается, что: а/главным достижением было само открытие консерватории, б/серьезным испытанием явился конфликт с Великой княгиней Еленой Павловной, в/появились первые музыканты, получившие образование на русском языке, именно в это десятилетие закончил консерваторию Чайковский и начал преподавать в ней Римский-Корсаков.

Третья глава - "Открытие Московской консерватории: педагогическая деятельность П.И.Чайковского. Другие преподаватели теории композиции начального периода", состоит из шести разделов.

В §1 предпринимается попытка доказать несостоятельность традиционного сопоставления Московской и Петербургской композиторских школ /по Б.Асафьеву - двух направлений в развитии глинканского наследия, соответственно, "субъективно-эмоционального" и "объективно-жанрового"/. Схема сопоставления творческих позиций композиторов двух русских столиц не имела оценочных критериев, между ними не было ни жанровых, ни формальных, ни стилистических различий. Существовало не два направления, а единая русская школа, ярчайшие представители которой, силой своей индивидуальности воздействуя на учеников и последователей, создавали школы Мусоргского и Балакирева, Чайковского и Римского-Корсакова и т.д. и т.п. Напротив, разделение школ не как творческих направлений, а как центров музыкального образования естественно и логично, уже хотя бы потому, что Московская консерватория возникла позже, можно было что-то перенимать от Петербурга, а что-то отвергать, проводить эксперименты и т.д. Кроме этого, большую роль играл личностный фактор. Так, Римский-Корсаков в Петербурге совершенствовал прежде всего преподавание гармонии и инструментовки, Танеев в Москве - полифонии и музыкальных форм, о чем будет в дальнейшем рассказано подробно.

В §2 рассказывается о подготовке и открытии Московской консерватории, особой роли в этом Н.Г.Рубинштейна, поисках первого профессора теории композиции, приглашении на эту должность П.И.Чайковского, объясняются причины, по которым последний, несмотря на значительные проблемы социального порядка, принял предложение.

§3 посвящен преподаванию Чайковским курса гармонии. Приводятся свидетельства, характеризующие его отношение к этой работе, подробно разбирается учебник гармонии. Основной методический посыл "Руководства к практическому изучению гармонии" состоит в том, что гармония — это прежде всего искусство голосоведения. Главный принцип постижения ладофункциональности — историзм: к функциональности через линейность, отсюда трезвучия, секстаккорды, квартсекстаккорды сразу на всех ступенях. Буквально с первых шагов ученику предлагается в качестве критерия целесообразности применения той или иной гармонии слуховое восприятие. Написанный в 1871 году учебник можно с успехом использовать и в наши дни.

В §4 описывается преподавание Чайковским инструментовки. Отмечается продолжение им традиций своего учителя по этому курсу А.Г. Рубинштейна. Приводятся воспоминания Р.В.Геники и Н.Д.Кашкина. Характеризуется перевод Чайковским книги Геварта "Руководство к инструментовке", упомянуты другие переводы книг о музыке.

В §5 речь идет о работе Чайковского в классе свободного сочинения. В начале комментируется двухлетний курс свободного сочинения, утвержденный в 1867 году. Приводится список всех учеников Чайковского, при этом отмечается, что все они были по нынешней терминологии "совместители" и крупным композитором стал только Танеев. Предпринимается попытка объяснить этот факт: а/композиторская специальность — неопределенное будущее, б/общевропейский романтизм Чайковского-композитора был недостатком для чуткой к внешней русской атрибутике разночинной молодежи, в среде которой было много потенциальных студентов-композиторов, в/мягкий характер и невозможность быть достаточно требовательным к другим, как к себе. Подробно характеризуется отношение Чайковского к своему главному ученику Танееву. Указывается на субъективизм композиторских симпатий Чайковского и высказывается предположение о возможности его отрицательного влияния на педагогику.

В §6 вначале кратко характеризуется деятельность сподвижников Чайковского по преподаванию теории композиции — Г.А.Лароша, Н.Д. Кашкина, Н.А.Губерта, К.К.Альбрехта, Л.К.Альбрехта, Э.Л.Лангера, А.С.Размадзе. Затем анализируется план курса теории композиции в том виде, как он сформировался ко времени ухода Чайковского из консерватории /1879/. Упоминается такое сугубо московское явление, как внутриконсерваторские композиторские конкурсы.

Глава четвертая - "Первый этап педагогической деятельности Н.А.Римского-Корсакова; преподавание свободного сочинения и оркестровки: "Практический курс гармонии". Развитие преподавания теории композиции в Петербурге 70-х - начала 80-х г.г. состоит из девяти разделов.

В §1 говорится о том, как приглашенный Азанчевским на должность профессора теории композиции Римский-Корсаков сам получал музыкальное образование, сведения почерпнуты в основном из книги Н.А.Римского-Корсакова "Летопись моей музыкальной жизни", откуда приведены многочисленные цитаты.

В §2 речь идет о том, как неопытный и малообразованный музыкант преодолевал свою неподготовленность к преподавательской работе: профессор стал активнейшим учеником и вскоре стал тем мастером, о котором В.В.Стасов, характеризуя "Могучую кучку", сказал: "самый ученый".

§3 посвящен преподаванию Римским-Корсаковым инструментовки и практического сочинения с 1871 по 1886 г.г., утверждению школы Римского-Корсакова, ее приоритета. Среди студентов первого этапа преподавательской деятельности композитора, людей разного масштаба дарования и разных композиторских судеб, особо отмечены А.Лядов, А.Аренский, М.Ипполитов-Иванов, Н.Соколов. Эти композиторы впоследствии продолжили педагогические традиции своего учителя в Петербурге и Москве. По воспоминаниям бывших учеников предпринимается попытка воссоздать атмосферу консерваторского класса Н.А., характер его принципиальных замечаний и афористических высказываний, отмечается дерзкое отношение к академическим канонам в сочетании с глубоким уважением творческой самобытности студента, особенно талантливого. Уделяется внимание появлению в классе "инородцев", сложности воспитания композитора, говорящего на другом музыкально-интонационном языке. Указывается, что постоянные модификации методики преподавания /"...занимаясь профессурой теории композиции в течении двадцати лет, я много раз изменял систему преподавания..." -Н.А.Р.-К.-/ имели корни уже в самом начале педагогической деятельности композитора, когда он столкнулся с необходимостью индивидуального подхода к студенту /А.Лядову/, лично направленного преподавания. Заканчивается параграф высказыванием Римского-Корсакова о том, что в искусстве нет теории, есть лишь практика, результаты которой, собранные в учебник именуется теорией.

Первым опытом композитора в этом жанре "концентрированной практи-

ки явилось создание "Практического курса гармонии" /1885/, о котором говорится в §5. И в творчестве, и в педагогике Римский-Корсаков являлся выдающимся реформатором, но новации его всегда были минимально декларативны, что учитывается при характеристике учебника. Труд посвящен именно гармонии по следующим причинам: а/единственный написанный по-русски учебник Чайковского наиболее противоречил педагогическим новациям Римского-Корсакова, б/в связи с этим, в планируемом едином цикле теории композиции следовало обратить особое внимание именно на гармонию, в/специфика предмета и талант ученого позволили автору построить учебник так, что он воздействовал на учеников практически по всем разделам теории композиции. Последний пункт разбирается подробнее: а/гармония - главное средство эмоционального и национального колорита, б/гармония - важнейший формообразующий фактор, в/очевидна взаимосвязь с оркестровкой; естественное и продуманное голосоведение - необходимое условие написания грамотной партитуры. Собственно методические новации - четкое определение роли каденций, новая трактовка учения о модуляции, гармонизация преимущественно мелодий, практика сочинения гармонических прелюдий. Приводимая в Приложении к "Руководству" экзаменационная прелюдия будущего профессора композиции Н.Соколова показывает до какого совершенства можно развить гармоническую технику, занимаясь по учебнику.

Одним из первых музыкантов, ознакомившихся со вновь созданным учебником был Чайковский. Его замечаниям, а также изложению методических расхождений двух композиторов-теоретиков посвящен §6. Чайковский высказал многочисленные замечания к редакционной форме изложения материала. Есть расхождения по поводу сроков прохождения различных разделов курса, некоторых моментов голосоведения, например, скрытых квинт и октав. Принципиально различны системы освоения полной функциональной системы мажора и минора. Приводятся цитаты из переписки композиторов, где Чайковский излагает свои замечания, а Римский-Корсаков, выражая благодарность, в то же время подчеркивает уверенность в правильности своей методической концепции.

В §7 характеризуются основные принципы педагогики Римского-Корсакова, сформировавшиеся к рубежному 1885/86 уч.г., когда в Петербургской консерватории вводится система обучения одним профессором почти по всем разделам теории композиции. Они формулируются следующим образом. 1. Энциклопедичность. Нет главных и второстепенных разделов теории композиции, педагогика Римского-Корсакова - комплекс

технических рекомендаций и эстетических оценок. 2. Стремление к персонифицированной педагогике, ориентированной на возможности и способности студента. 3. Постоянное совершенствование педагогического процесса, связанная с этим работа над учебными программами и пособиями, стремление в одинаковой степени вооружить мастерством всех, невзирая на степень одаренности. 4. Поиск контактов и творческого взаимопонимания с молодежью нерусской национальности.

§8 посвящен педагогической деятельности профессора Н.Ф. Соловьева. Новая система обучения композиторов по всем предметам одним профессором /за исключением сольфеджио и элементарной теории/ вызвала необходимость пригласить еще одного профессора, им стал уже имевший педагогический опыт Н.Ф. Соловьев. Вначале коротко характеризуется его композиторская деятельность, оперы, включая завершение "Вражьей силы" Серова, симфоническая музыка, отмечается высокий уровень профессионализма. Далее говорится о преподавании Соловьевым в течении 32 лет теории композиции, воспитании многих высокообразованных музыкантов. Отмечается написанное Соловьевым "Практическое руководство к изучению гармонии", представлявшее собой своеобразный синтез аналогичных учебников Чайковского и Римского-Корсакова, но не являвшееся компиляцией, имевшее определенную методическую концепцию.

В §9 даются краткие сведения о других коллегах Римского-Корсакова в первый период его преподаваний в консерватории. Это А.Р. Бернгард, К.К. Зике, А.Ф. Казюрюк, Г.А. Маренич, Л.А. Саккетти, А.К. Лядов. Последнему в дальнейшем посвящается отдельная глава, поэтому он лишь упоминается.

Глава пятая - "Первый этап педагогической деятельности С.И. Танеева: преподавание гармонии, инструментовки, свободного сочинения, реформа курса музыкальных форм. Танеев и Римский-Корсаков - сходства и различия в педагогике. А.С. Аренский, композитор и педагог. Развитие преподавания теории композиции в Москве 1880-х - 1900-х г.г. состоит из одиннадцати разделов.

В §1 излагается хронология работы Танеева в Московской консерватории. В 1878 г. Н.Г. Рубинштейн пригласил его возглавить вместо уходящего в отставку Чайковского теоретические классы, в 1885 г. по предложению Чайковского Танеев становится директором консерватории. Собственно педагогическая деятельность Танеева проходила так: гармония - 1878 - 1882, инструментовка - 1878 - 1881, свободное сочинение - 1883 - 1887, полифония - 1886 - 1905, музыкальные

формы - 1897 - 1905.

§2 посвящен преподаванию Танеевым курса гармонии. Существовавшая практика не устраивала Танеева, предполагавшего, что необходимо "вырастить" национальную гармонию путем развития контрапункта на русском интонационном материале. Но так как методика, соответствующая его идеалам не была еще разработана /не разработана она и до нашего времени, спорна и сама подобная возможность/, Танеев определил для себя три основных направления занятий. 1. Строгое, высокопрофессиональное изучение академических правил. 2. Соблюдение правил не есть следование правилам музыки вообще, но лишь удовлетворение требований определенного стиля. 3. Исходя из предыдущего, большое внимание уделялось своеобразному "копированию" гармонической техники выдающихся мастеров. Приводятся высказывания самого Танеева и его учеников, упоминается составление совместно с Конюсом новой учебной программы по гармонии /1889/.

В §3 рассказывается о преподавании Танеевым инструментовки и предпринимается попытка указать причины, по которым этот раздел теории композиции мало привлекал педагогический интерес Танеева. Во-первых, наиболее значительные композиторские находки профессора находились не в сфере оркестровки. Во-вторых, в искусстве мастеров строгого стиля - главном объекте педагогических исследований Танеева - тембровая сторона практически не сочинялась автором, существовали "два цвета": голос и инструмент. В-третьих, сказались дирижерские трудности композитора: близорукость, неясность жеста мешали работе с оркестром, не способствовали смелым тембровым поискам. Тем не менее, Танеев составил новую учебную программу по курсу инструментовки, ориентированную на переведенный Чайковским учебник Геварта.

В начале §4, где речь идет о преподавании Танеевым курса свободного сочинения, указывается, что за все время преподавания учеников по этому курсу было всего 12 человек, причем закончили лишь двое, С.Ляпунов и Н.Ладухин, однако фактическими учениками мастера считали себя многочисленные студенты, проходившие под его руководством другие разделы теории композиции. Лишь отмеченное в данном параграфе, это обстоятельство будет в дальнейшем детально проанализировано. В высказываниях Танеева прослеживаются два уровня обучения теории композиции: а/совершенно овладеть, б/совершенно применить, в его собственной педагогике безусловно главенствовал первый уровень. Как главную задачу курса свободного сочинения компо-

зитор рассматривал умение оптимально применить технический багаж, полученный при изучении других разделов теории композиции. Танеев был ученым, философом, мыслителем, в чем легко убедиться, познакомившись с его научными трудами, эпистоляркем, дневниками. Как в педагоге, эти качества соединились в нем с достоинствами огромного масштаба музыканта, что отражалось на оценках профессором композиторских опытов студентов. Они давались без всякого снисхождения к неизбежным и естественным недостаткам и просчетам, как будто разбиралась не учебная работа, а произведение классического искусства. В подтверждение сказанному приводятся высказывания Танеева и его учеников. В завершении параграфа указывается, что иногда, к счастью чрезвычайно редко, Танееву изменяло чувство объективности, как в отношении учеников /романсы Гречанинова/, так и в суждениях о выдающихся произведениях искусства /"Без солнца" Мусоргского/.

Одним из разделов теории композиции, привлечших пристальное внимание Танеева как педагога-реформатора, явился курс музыкальных форм, преподаванию которого посвящен §5. Сам композитор не был удовлетворен полученными в консерватории знаниями и навыками в этой области. В приводившемся хронографе педагогической деятельности Танеева указано, что он преподавал музыкальные формы с 1897 по 1905 г.г., но это не совсем так. С 1897 года предмет получил новый учебно-административный статус, но преподавался и до этого, являясь разделами других дисциплин; Гречанинов пишет, что в 1885/86 уч. году занимается у Танеева в классе форм, вероятно, можно отыскать и более ранних учеников. В параграфе приведен афоризм Танеева: "Композитор должен знать если не все, то очень много", под этим девизом формировалась его методика преподавания курса музыкальных форм. В его лекциях и практических занятиях фигурировали анализ примеров из сочинений самых разных эпох и стилей, таким образом, в преподавании музыкальных форм Танеев успешно применял на практике ларошевский принцип историзма. Он постоянно искал свой педагогический почерк, причем шел по двум направлениям: с одной стороны - концентрация рационального начала, составление планов, схем, таблиц, с другой - работа над усилением эмоционального воздействия, тщательный подбор и прекрасное исполнение примеров из музыкальной литературы с последующей аргументированной эстетической оценкой. Учебный материал должен был прочно войти в композиторский арсенал студента, для чего практиковалось сочинение различных примеров на музыкальные формы, от простейших структур

до разновидностей форм рондо и сонатной. Отмечается, что сам метод изучения музыкальных форм при помощи сочинения был тогда традиционен, даже само название учебника Л. Бусслера по этому предмету, переведенного Танеевым и Кашкиным "Учебник форм инструментальной музыки, изложенный в 33 задачах", говорит об этом. Новации Танеева состояли в другом. Стилизаторские задания, практиковавшиеся им в преподавании гармония, перешедшие в курс форм, стали неизмеримо сложнее. Проанализировав сочинение, вникнув, хотя бы в самой малой степени, во внутреннюю логику становления и развития композиторской мысли, пытаюсь в какой-то степени воссоздать нечто похожее, студент практически не мог не обогатить свой технический багаж. А если принять во внимание, что по свидетельству танеевского ученика Ю. Зигеля, "...в каждом уроке кроме практической части... была... теоретическая...", общий исторический или эстетический подход к данной области изучения...", становится очевидным, что студент вырос и в лично-художественном отношении. Таким образом, преподавание музыкальных форм по методике Танеева можно охарактеризовать, как свободное сочинение, но с определенным упрощением /усложнением/: легче тем студентам, творческая фантазия которых была недостаточно развита, труднее - музыкантам с ярко выраженной природной индивидуальностью. Но и в том и в другом случае, бесспорная ценность танеевской системы преподавания очевидна. Отмечается, что введение с 1897/98 уч. года самостоятельного курса музыкальных форм своеобразно стимулировало появление первых в истории Московской консерватории выпускников, специальность которых в дипломе обозначена как "теория композиции" /напомним, что композиторы в сегодняшнем понимании назывались в дипломе "свободные художники". / Вероятно, это было первое в истории русской, да и мировой музыки появление музыкантов, специальность которых определяется сегодня как "теоретик".

В начале §6 отмечается, что преподавание Танеевым полифонии будет рассмотрено в разделе, посвященном второму периоду его консерваторской деятельности. Как интересное свидетельство подсознательного отношения Танеева к роли художника в мире, приводится дневниковая запись, в которой описывается сон, где музыкальные мысли Чайковского являются живыми существами.

§7 посвящен сравнительной характеристике педагогической деятельности Римского-Корсакова и Танеева. Оба мастера, прирожденные педагоги, стремились передать свой богатейший опыт не только современникам, но и буду-

щим поколениям, что явилось тем стимулом, благодаря которому появились на свет "Практический учебник гармонии" и "Основы оркестровки" Римского-Корсакова, "Подвижной контрапункт строгого письма" и "Учение о каноне" Танеева. Большое внимание уделяли профессора совершенствованию учебных программ, углублению существовавших и разработке новых разделов курса теории композиции. Для обоих композиторов начало преподавательской деятельности было сопряжено с большими внутренними колебаниями, свидетельствующими об ответственности, требовательности к себе, которые они пронесли через всю свою долгую творческую жизнь. Особенно ярко проявилось это в научной деятельности композиторов, малейший пробел, недосказанность в создаваемых ими руководствах были для них недопустимы. Продолжая аналогии, указывается, что Римский-Корсаков и Танеев, каждый со своих позиций теоретически отрицали теорию, точнее, восставали против самодовлеющей роли теории. В повседневной работе оба профессора были чрезвычайно требовательны в вопросах учебной дисциплины, от точной явки в назначенный час до буквального исполнения полученного задания, что отнюдь не исключало глубокого уважения к творческой личности студента. Отмечается еще одна сходная особенность - высочайшая эффективность внеконсерваторской, частной педагогики: ученики Римского-Корсакова Глазунов, Стравинский, Спендиаров, ученики Танеева-Гречанинов, Станчинский, А.Н.Александров. Этому факту дается простое объяснение: встречаясь с дарованием особо незаурядным, профессора отказывались от традиционных канонов и подыскивали индивидуальный план развития композитора. Упоминаются мудрые и бескорыстные письменные консультации, даваемые "младшим собратьям по искусству", подчеркивается истинно русский интернационализм педагогов. Настороженное отношение к западноевропейским модернистам своего времени /например, Дебюсси, Равелю/ не мешало объективно оценивать их творчество, как яркое явление в музыке.

В §8 сообщается о том, что параллели не исключали противопоставлений и даже расхождений в педагогической манере профессоров. Вначале отмечается, что ученики Римского-Корсакова всегда занимались у него по свободному сочинению, Танеев, напротив, преподавал свободное сочинение мало, оказывая огромное педагогическое воздействие на студентов, занимаясь с ними полифонией и музыкальными формами. Приоритеты Танеева объяснялись тем, что выработка у ученика типа мышления, органически претворяющего контрапунктическую технику, как ведущий момент становления музыкальной формы, являлась для него главной пе-

дагогической задачей. Римский-Корсаков, напротив, считал своим наставническим долгом не только технически оснастить студента, но и непосредственно руководить претворением полученных навыков в практическом творчестве, занимаясь со студентами композицией, он постоянно акцентировал внимание на том, что учит именно с в о б о д н о м у с о ч и н е н и ю. Приводятся воспоминания учеников, характеризующие педагогический стиль Римского-Корсакова, как более эмоционально открытый, Танеева — более сдержанный. Отмечается, что как в классе, так и в созданных руководствах, Римский-Корсаков ориентируется на ученика, начинающего "с нуля", Танеев же подразумевает аудиторию, имеющую определенную подготовку, причем чем обстоятельнее — тем лучше. Для обоих композиторов-педагогов было характерно стремление наиболее полно осветить все стороны исследуемого явления, но задача этой всесторонности была несколько различна: у Танеева — изучить явление в процессе его исторического развития, у Римского-Корсакова — досконально осветить явление в текущий исторический момент. В завершение сравнительной характеристики добавляются два штриха. Танеев был концертирующим пианистом, исполнительским инструментом Римского-Корсакова был оркестр. Аккуратный до педантизма Танеев прекрасно справлялся с насыщенной бюрократическим содержанием должностью директора консерватории, административная деятельность Римского-Корсакова /инспектор оркестров военного ведомства/ носила чисто творческий характер: профессиональный уровень исполнителей, качество репертуара и т.п.

В §9 характеристика первого этапа педагогической деятельности Танеева заканчивается небольшой личностной оценкой, как уникального в истории русской и мировой композиторской педагогики человека, органично сочетавшего в себе огромное творческое дарование, феноменальную эрудицию и грандиозную жажду знаний, причем во всех областях искусства, науки, философии.

§ 10 посвящен педагогической работе и музыкально-теоретическим трудам А.С.Аренского. Вначале приводятся краткие биографические сведения, отмечается феноменальная музыкальная одаренность, описываются сложные отношения со своим учителем Римским-Корсаковым, история приглашения в Московскую консерваторию. Начав преподавать все теоретические предметы, кроме элементарной теории и сольфеджио, Аренский вскоре непосредственно принял композиторский класс Чайковского, правда, с 1878 по 1882 г.г. Н.А.Губерт, если использовать

современную терминологию, "исполнял обязанности" профессора свободно сочинения. Подчеркивается, что именно преподавание свободного сочинения было наиболее парадоксальным моментом в педагогической деятельности Аренского. Наиболее выдающиеся его ученики - Рахманинов, Скрябин, Глиер, никак не отразили в мемуаристике личность ведущего учителя. Предлагается такое объяснение этому факту. Аренский - типичный педагог-артист, сравнимый с А.Г.Рубинштейном, только с объективно меньшим авторитетом. Непререкаемости его суждений хватало для таких студентов, как, например, Г.Конкс или А.Корещенко /впоследствии - весьма достойные музыканты/, не говоря о меньших дарованиях, но когда учениками были Скрябин или Рахманинов, талант которых перекрывал масштаб учителя, у Аренского не хватало решимости преодолеть схему: Профессор - студент. Отмечается талантливое, творческое преподавание гармонии, оставившее, кроме воспоминаний учеников, "Сборник /1000/ задач для практического изучения гармонии" и "Краткое руководство к практическому изучению гармонии", в котором автор, как и упоминавшийся Н.Ф.Соловьев, стремится сблизить методики Чайковского и Римского-Корсакова. Как наиболее значительная работа в области создания учебников называется "Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки", бывшее одновременно пособием по контрапункту, канону и фуге, формам гомофонной музыки. Если при этом учесть, что у Аренского был и учебник гармонии, получается, что он явился первым русским профессором, создавшим почти полный курс теории композиции. Упомянув определенный консерватизм в музыкальных вкусах Аренского, параграф завершается подчеркиванием его выдающейся роли в истории русской композиторской педагогики.

В §11 приводятся краткие сведения о коллегах Танеева и Аренского, преподававших специальную и обязательную теорию композиции в Московской консерватории в 80-90 г.г. XIX века, Н.М.Ладухине, А.Н.Корещенко, Г.Э.Конксе, Н.С.Морозове. Указывается, что в это время начал преподавать М.М.Ипполитов-Иванов, о котором в дальнейшем будет рассказано подробно.

Шестая глава - "Педагогическая работа А.К.Лядова. Возвращение А.Г.Рубинштейна, второе директорство и окончательный уход из консерватории. Второй этап педагогической деятельности Римского-Корсакова: преподавание полифонии; преподавание гармонии; обучение музыкальным формам: создание учебника "Основы оркестровки" и преподавание инструментовки; работа над новой учебной программой для композиторов; 1905 год. А.К.Глазунов в Петербургская консерватория. Преподаватель-

ская работа И.И.Витоля, А.А.Петров и А.И.Пузыревский. Композитор и педагог Н.А.Соколов" состоит из двадцати трех разделов.

В §1 Лядов характеризуется как самородно-талантливый музыкант и широко образованный человек.

В §2 говорится об отрицательном отношении Лядова к преподавательской работе и делается попытка объяснить причину этого факта.

В §3 Лядов называется "прогрессивным консерватором", что подразумевает его роль, как композитора и педагога, своим творчеством и педагогикой завершившего "количественный рост" продолжателей глинкинской традиции. Наступавший качественный взрыв, в котором участвовал юный строптивый ученик Лядова Прокофьев, был для профессора абсолютно неприемлим, в то же время продолжавший общеевропейскую тенденцию Чайковского Рахманинов или стоявший особняком Скрябин не вызвали у Лядова активной антитезы, что позволило Стравинскому назвать его "...самым прогрессивным среди музыкантов поколения..."

В §4 речь идет о преподавании Лядовым гармонии. Отмечается, что в собственных сочинениях он строжайше следовал академическим правилам, но это не сковывало его композиторскую фантазию, и работая со студентами в классе, Лядов прежде всего стремился передать им свое блестящее, ювелирное мастерство.

В §5 упоминается преподавание Лядовым сольфеджио и приводятся свидетельства того, что даже этот, наименее творческий раздел теории композиции он стремился преподавать с ориентиром на художественную практику.

§6 посвящен преподаванию контрапункта, канона и фуги, музыкальных форм. Отмечается, что учебникам он предпочитал примеры из произведений музыкальной классики.

В §7 рассказывается о преподавании Лядовым свободного сочинения. Первые ученики по композиции появились у него в 1906 году, расти вместе с ними, как молодой Римский-Корсаков, было поздно, танеевское абстрагирование технологии композиторского процесса, обучение чистому мастерству - такая педагогика противоречила натуре Лядова. Отмечается, что взаимоотношения со своим главным профессором таких выдающихся учеников, как Сергей Прокофьев и Николай Ясковский были крайне сложными, но в то же время оба мастера оставили свидетельства положительного влияния на них занятий с Лядовым. Особенно ярко это подчеркивается в приведенном высказывании Ясковского: "...необычайная строгость в требованиях, даже придирчивость, исключительная методическая ясность, необыкновенный вкус и чрезвычайно острое критическое чутье прочно укрепили нашу технику и чувство стиля..." Перечисляются другие

ученики Лядова, внесшие достойный вклад в отечественную музыкальную культуру — М.Ф.Гнесин, В.В.Щербачев, В.А.Золотарев, Б.В.Асафьев. В завершении параграфа упоминается о том, что композитор был также хорошим пианистом, преподавал некоторое время, кроме консерватории, в Придворной певческой капелле, имел на редкость обширный круг коллег-доброжелателей, соперничая в этом, разве что с Глинкой.

§8 освещает возвращение в консерваторию А.Г.Рубинштейна и его второе пребывание на директорском посту, приходящееся на 1887-1891 г.г. Отмечается, что реформатор по природе своей, А.Г. очень оживил процесс поиска новых методик и форм педагогической работы. Много было сделано для сохранения и повышения социального статуса педагогов и студентов консерватории, укрепления ее финансовой базы.

В начале §9 приводятся примеры некоторых новаций Рубинштейна, осуществленных во второй период директорства. Так, стремясь к большей объективности, он предложил на переводных экзаменах полную анонимность как студента, так и профессора, композиторы не подписывали партитуру, исполнители играли за ширмой. Рубинштейн призвал прекратить практику назначения Художественным советом экзаменационных комиссий, так как почтенные профессора зачастую назначали друг друга на основе дружеских симпатий, не способствуя объективности оценок. Как наиболее выдающееся деяние во второй период его консерваторской деятельности характеризуется разработанный и прочитанный им курс истории фортепианной литературы, органично соединявший глубокое научное исследование и гениальную исполнительскую иллюстрацию. В завершении параграфа отмечается, что бескомпромисность, неуживчивость, "диктаторский" характер Рубинштейна, зачастую, небеспричинные конфликты с коллегами явились причиной возникновения многомерного конфликта, в результате которого Рубинштейн, на этот раз навсегда, оставил консерваторию.

После реформы 1885/1886 уч.г. центральной фигурой в преподавании теории композиции в Петербургской консерватории по-прежнему оставался Римский-Корсаков, второму периоду его консерваторской деятельности посвящены десять следующих параграфов. В §10 приводятся и анализируются экзаменационные требования по всем разделам новой программы, рассчитанной на 5 лет: класс гармонии, класс контрапункта и первый год практического сочинения, класс форм и второй год практического сочинения, третий год практического сочинения, четвертый год практического сочинения.

Приступив к работе по новой программе, Римский-Корсаков впервые столкнулся с преподаванием контрапункта и фуги, этой работе посвящен §11. Отмечается, что несмотря на то, что композитор был блестящим мас-

тером полифонического письма, преподавание полифонии - наименее творческая сторона его композиторской педагогики. Далее говорится, что несмотря на это великий педагог пытался разнообразить традиционную методику Фукса-Беллермана, придумывал необычные задания. Так например, наряду с записью многоразрядных контрапунктов, от студентов требовалось сочинение аккомпанементов к мелодиям, как "общевропейского" звучания, так и с ярко выраженной национальной окраской. Работа над фугами была очень интенсивной, фуга к уроку, экзаменационные задания - серьезными и изобретательными, например, фуга на тему В А С Н. Подчеркивается, что несмотря на то, что "вертикальной" природе его собственного музыкального языка был чужд приоритет горизонтали многих коллег-современников, профессор глубоко понимал процессы возрождения полифонии, начавшиеся в конце 19-го - начале 20-го в.в. в европейской музыке. В завершении параграфа упоминается, что во втором периоде своей педагогической деятельности Римский-Корсаков неоднократно выступал в печати с изложением своих взглядов на композиторскую педагогику, где постоянно прослеживалось стремление заменить менторство сотрудничеством учителя и ученика.

Подробно ранее рассмотренное преподавание гармонии вновь становится предметом исследования в §12. Вначале отмечается возникновение парадоксальной ситуации: творческая практика композитора, предвосхищающая музыкальный модернизм 20 века, входит в явное противоречие с его публицистикой, насыщенной критикой "декаденства", бесформенности, гармонической распушенности, носителями которой если и не объявляются, то подразумеваются Дебюсси, Равель, Р.Штраус и другие молодые в то время таланты европейской музыки. Приведенные высказывания мастера дают основание так охарактеризовать гармонический класс Римского-Корсакова в описываемый период. Это курс, рассчитанный на талантливого человека, которому с минимумом правил, минимумом принуждения преподносятся академические знания, с большим ориентиром на то, что главное в педагогике - самообучение. Позиция Римского-Корсакова - преподавателя гармонии является некоторым преуменьшением задач, ставившихся перед курсом создателем учебника гармонии. Но это вполне закономерно, т.к., во-первых, композитор уделял большое внимание разработке других предметов цикла теории композиции, которые переставали быть едва намеченными фрагментами учебника гармонии, во-вторых, вооружив студента академическим минимумом, профессор не пытался далее воздействовать на его фантазии и новации, иначе, чем охарактеризовав их, как неправильный путь в искус-

стве. В завершении параграфа приводится интересный эпизод. Студенты, под влиянием веяний, доходивших из западноевропейских университетов, предложили отменить экзамен по гармонии для тех, кто успешно занимался в году, и маститый учитель согласился. Система не стала традицией, но сам факт характеризует Римского-Корсакова, как ищущего, мобильного профессора.

§13 посвящен преподаванию музыкальных форм. Отмечается, что реформы Танеева в этом курсе на работу Петербургской консерватории никакого влияния не оказали. Там по-прежнему преподавание музыкальных форм было рассредоточено между классами канона и фуги и свободного сочинения. Подчеркивается, что вопрос был не организационным, а принципиальным: Римский-Корсаков видел свою педагогическую задачу не в обучении музыкальным формам, а в обучении созданию музыкальных форм. Традиционную практику изучения музыкальных форм по трудам авторитетных теоретиков, сопровождаемого анализом примеров из музыкальной классики и собственными композиторскими экспериментами, Николай Андреевич не одобрял, в подтверждение чего приводятся его высказывания. Обучая музыкальным формам, Римский-Корсаков стремился всемерно индивидуализировать конструктивное мышление студента. В подтверждение сказанному приводятся и анализируются фрагменты из статьи Римского-Корсакова "Наброски по эстетике" /1892-93/.

В §14 речь идет о преподавании свободного сочинения. Вначале указывается, что вопрос о роли учителя по специальности в процессе становления композитора занимал Римского-Корсакова в течение всей его долгой творческой жизни, и выводы легли в основу статей "Наброски по эстетике" /1892-93/, "О музыкальном образовании" /1892/, "Проект преобразования программ теории музыки и практического сочинения в консерваториях" /1901/. Отмечается, что главную проблему профессора практического сочинения Н.А. видел в том, чтобы, оказывая ученику помощь в создании музыкального произведения, максимально устранившись от соавторства, чтобы учитель не управлял, а направлял. Все время подчеркивая мысль о том, что научить можно лишь тому, чему студент хочет научиться, профессор всячески стремился создать оптимальные условия для такого самообучения. В классе постоянно практиковалось музицирование, учитель разрешал перенос урока ради интересной репетиции или концерта, развивал у студентов способность внутренне слышать партитуру. Приводятся интересные данные, показывающие, как Римский-Корсаков воспитывал на уроках сочинения внимание к практичности исполнения и доступности восприятия. Заслуживает внимания спокойное отношение профессора к, так сказать,

"бессознательному плагиату": "Если похоже на что-нибудь хорошее - то и слава Богу, хуже, если ни на что не похоже". В конце параграфа упоминается высказывание Чайковского, ставшее пророческим еще в 70-е годы 19 века: "Николай Андреевич оставит за собою целую плеяду учеников, которые создадут школу, настоящую корсаковскую школу".

С §15 начинается обзор преподавания Римским-Корсаковым инструментальной музыки. Отмечается, что главное к чему стремился Римский-Корсаков буквально с первых педагогических шагов - научить студента мыслить для оркестра, а не арранжировать клавиру. Далее описывается история создания фундаментального учебника "Основы оркестровки".

В §16 охарактеризованы методы обучения, применявшиеся Римским-Корсаковым, проанализированы его педагогические новации. Постоянное чтение партитур глазами, на фортепиано, по возможности, конечно, прослушивание с нотами, это было привычно для обучения предмету. Но указывается и специфически корсаковский прием - ассоциативная характеристика тембров музыкальных инструментов и их сочетаний. Другая уникальная особенность учебника - примеры из музыкальной литературы, как положительные, так и отрицательные, приведены автором исключительно из собственных произведений. Высказывается предположение, что так случилось не по причине недооценки творчества предшественников или современников, а ввиду опасения "канонизировать" просчеты, потому что они связаны с известными именами.

В §17 отмечается, что учебник Римского-Корсакова настолько полно отразил принципы и эволюцию его педагогики, что, учитывая использование при характеристике эскизов книги, трудно найти что-нибудь дополняющее в воспоминаниях учеников. Указывается, что в учебнике есть и некоторые, хотя и малозначительные просчеты; например, сказано, что саксофон выходит из употребления и вскоре отомрет вообще.

В §18 подчеркивается, что несмотря на всю радикальность реформы 1885/86 г.г., она явилась на деле лишь первым шагом к той форме композиторского образования, которую Римский-Корсаков предполагал наиболее продуктивной. Он считал, что студенты должны заниматься "цеховым самообразованием", сами определяя из потребностей творческой практики, чем заниматься в данный момент. Далее делается попытка объяснить, почему эта реформа не состоялась: а) Иогансен и Соловьев не были заинтересованы в ее проведении, б) начались социальные потрясения, вслед за которыми Римский-Корсаков ушел из жизни.

События 1905 года, оказавшие большое воздействие на русскую либе-

ральную интеллигенцию, не могли не втянуть в водоворот событий Римского-Корсакова, о чем говорится в §19. Подписи под воззваниями, поддержка бастующих студентов, конечно, политизированный "Золотой петушок", дали повод РМО уволить из числа профессоров консерватории лучшего, из носивших в то время это звание. Далее отмечается незамедлительная реакция с обеих сторон: выступления правой печати, призывавшие консерваторию отказаться от преподавания композиции, и в то же время, в знак солидарности с Римским-Корсаковым, многие профессора, в числе которых были Глазунов, Лядов, Есипова, подали в отставку, с ними ушли более ста студентов. Встретившиеся с таким сопротивлением чиновники вынуждены были просить Римского-Корсакова вернуться, что он и сделал, продолжив преподавание до самой смерти в 1908 году.

§20 посвящен консерваторской деятельности А.К.Глазунова. Отмечается, что деятельность эта была чрезвычайно разнообразной: директорство, преподавание инструментовки, чтения партитур, чтения в ключах, камерного ансамбля, истории музыки. Но в то же время, даже в рамках преподаваемых предметов, опосредованно, как, например, А.Г.Рубинштейн, он никогда не пытался обучать сочинению музыки. Высказывается предположение, что достойным результатом обучения студента-исполнителя Глазунов считал добротный профессионализм, к студенту-композитору - без скидок на возраст и опыт предъявлял требования как к коллеге-художнику.

§21 рассказывает о преподавательской работе Язепа Витолса /более распространенная транскрипция И.И.Витоль/. Отмечается, что до 1917 г. в его классе изучали различные разделы теории композиции такие выдающиеся музыканты, как Н.Мясковский, С.Прокофьев, В.Щербачев, а в 1919 году он основал и возглавил Рижскую консерваторию, где продолжил славные традиции школы Римского-Корсакова.

В §22 приводятся краткие справки об А.А.Петрове и А.И.Пузыревском, не столь заметных фигурах в истории русской музыки, но достойных музыкантах.

§23 посвящен многогранной деятельности Н.А.Соколова. Он характеризуется как талантливый композитор, одаренный педагог. Отмечается, что при жизни многие из его более чем 50 сочинений часто и с успехом исполнялись, профессор был любим студенческой молодежью, коллеги высоко ценили его человеческие качества и избирали секретарем художественного совета консерватории. Среди его учеников были такие выда-

ющиеся музыканты, как Ю.А.Шапорин, Д.Д.Шостакович, Ю.Н.Тилин. Отмечается, что особенно ценили Соколова студенты, изучавшие у него полифонию. У него была собственная методика, в архиве композитора остался почти завершённый учебник "Основы полифонии". В мемуарах остался мудрый афоризм Соколова: "На учениках учиться", под этим девизом прошла вся его обширная педагогическая деятельность.

Седьмая глава - "Второй этап педагогической деятельности С.И. Танеева: создание новой учебной программы по композиции; "Подвижной контрапункт строгого письма"; "Учение о каноне"; практика преподавания

полифонии: уход из консерватории, его причины и следствия. Педагогическая и административная работа М.М. Чполитова-Иванова. Начало педагогической работы С.Н. Василенко. Профессор А.А. Ильинский. Преподаватели обязательной теории" состоит из одиннадцати разделов.

В §1 говорится о том, что во втором периоде консерваторской работы педагогика Танеева была направлена прежде всего на преподавание полифонии и музыкальных форм. Тем не менее, именно в это время, конкретнее, в 1902 году Танеев создаёт обширную программу курса практического сочинения.

В §2 освещается предистория обращения Танеева к искусству мастеров полифонии строгого стиля, приведшая впоследствии к написанию монументальных исследований.

§3 посвящён книге "Подвижной контрапункт строгого письма". В самом начале отмечается, что главный теоретический посыл исследования определяется тем, что "...формы имитационные, канонические и сложного контрапункта, как уже применявшиеся, так и ещё возможные, являются вечными, ...могут входить в рамки всякой гармонической системы." Отмечается глубина и скрупулёзность в исследовании Танеева, постоянное подкрепление примерами из живой музыки.

В §4 разбирается работа "Учение о каноне". Отмечается, что в этом незавершённом, к сожалению, труде автор вплотную подходит к той грани, за которой, по его мнению, чисто техническая задача становится самоцелью, и прямо указывает на то, что по этой причине многие теоретически возможные виды канонических соединений не являются предметом его исследования. В то же время, многие поставленные проблемы Танеев не успел осветить в исследовании, отмечается, что одну из них, т.е. превращаемость канонов, обнаружил и разработал советский исследователь Н.А. Тимофеев.

В §5 на основании воспоминаний учеников, документальных свиде-

тельность исследуется собственно преподавательская полифоническая работа Танеева. Отмечается серьезность заданий, тщательность проверки. В конце параграфа упоминается, что в архиве композитора остался анализ динамики тонального развития фуг из "Хорошо темперированного клавира" Баха, разбор начальных номеров Высокой мессы того же автора. Высказывается предположение, что безвременная смерть помешала Танееву обратиться к масштабному исследованию в области музыкальных форм.

В §6 подробно разбирается история ухода Танеева из консерватории, реакция на этот факт профессоров и студентов, отмечается, что изменив административный статус, Танеев не перестал быть признанным главой Московской композиторской школы.

В §7 рассказывается о композиторской и педагогической деятельности М.М.Ипполитова-Иванова. В начале приводится небольшая биографическая справка, перечисляются значительные заслуги в развитии русской музыки. Затем отмечается определенный парадокс: с одной стороны под руководством Ипполитова-Иванова закончили консерваторию многие выдающиеся музыканты - Глиер, Василенко, Энгель и др., с другой - именно в его время начался глубокий кризис композиторского образования как в Москве, так и в Петербурге. Главная причина этого явления предполагается в том, что педагогика стала заметно отставать от творческой практики. Выдвигается предположение, что подобное отставание - явление естественное, и было бы успешно преодолено, если бы не социальные потрясения, которые на долгие годы охватили Россию.

§8 посвящен директорской деятельности Ипполитова-Иванова. Отмечается, что как администратор Ипполитов-Иванов принес консерватории огромную пользу. Главное его достоинство - умение находить мудрые компромиссы на всех уровнях - РМО, коллеги-профессора, студенты.

В §9 речь идет о преемнике Ипполитова-Иванова по классу свободного сочинения, его любимом ученике С.Н.Василенко. Отмечается, что основные композиторские и педагогические новации профессора находились в сфере инструментовки, что позднее подвигло его на создание фундаментального учебника "Инструментовка для симфонического оркестра". Это одна из причин того, что наиболее выдающиеся его ученики проявили себя скорее как дирижеры, чем композиторы - А.Н.Александров, Н.Голованов, С.Береза. В завершение параграфа отмечается еще одно выдающееся деяние Василенко - открытие цикла "Общедоступных исторических концертов", в которых с 1907 по 1917 г.г. самая широкая демократическая аудитория знакомилась с лучшими произведениями русской и мировой музыки.

§10 посвящен консерваторской деятельности А.А.Ильинского. Найти равноценную замену в классе полифонии ушедшему Танееву было невозможно, но кандидатура получившего образование в Берлине А.А.Ильинского явилась достойным компромиссом. Он оказался очень мобильным педагогом и в полной мере может считаться наследником его педагогики, особенно по музыкальным формам.

В §11 упоминаются другие преподаватели теоретических предметов в рассматриваемый период: Ф.Ф.Кенеман, А.К.Аврамова, Н.Н.Соколовский.

Заключение - "Состояние композиторского образования в предреволюционные годы. Проекты реформ Р.М.Глиера и Н.Д.Кашкина. Новые профессора специальной и обязательной теории в Петербурге и Москве" состоит из трех разделов.

В §1 отмечается, что предреволюционные годы были кризисными для Петербургской и Московской консерваторий. Проекты реформ были направлены на то, чтобы во-первых - улучшить преподавание общеобразовательных дисциплин, сохранив специфику, во-вторых - дифференцировать профессиональную подготовку, в зависимости от их способностей. Дискуссии были особенно оживленными, ввиду того, что начали работу еще три консерватории - Киев, Одесса, Саратов. Музыкальный язык начала XX века испытывал грандиозные преобразования, требовавшие быстрой академизации и введения в русло единой учебной практики.

В §2 рассмотрены наиболее интересные проекты реформирования композиторского образования - программы Глиера /1912/ и Кашкина/1916/. Отмечается, что многие из предложений, в силу объективных причин не осуществленные в то время, нашли свое отражение в программах обучения композиторов в наши дни.

В §3 приводятся краткие сведения о профессорах специальной и обязательной теории композиции, начавших работать в 10-е годы. Это М.О.Штейнберг, В.П.Калафати, А.М.Житомирский, К.Ю.Лаурино, А.В.Оссовский, А.А.Лемба, М.М.Чернов, В.А.Золотарев, А.Е.Мартынов, Б.Л.Сабанеев, К.Н.Шведов.

В списке использованной литературы приведены 87 наименований книг, статей, а также указатели архивных материалов.

AB 28.029

AB 28.029