

УЧИТЕЛЬ МУЗЫКИ



Наука – искусство – нравственность. Эти коренные проблемы духовной жизни человека всё больше и больше начинают волновать наше общество. Надо ли этому удивляться?...

Д.Б. Кабалевский
(из неоконченной статьи)

Гала-концерт победителей Третьего Московского интеграционного фестиваля творчества молодежи «Звездная карусель». 4 июня 2012 г.



*Д*орогие читатели!



В этом номере нашего журнала продолжают звучать тревожные ноты о проблемах музыкального образования в общеобразовательной школе. Письмо старшего методиста УМЦ гуманитарных дисциплин ЛОИРО Н.П. Столовой (Санкт-Петербург) в рубрике «Нам пишут» и статья кандидата педагогических наук, доцента, ведущего научного сотрудника Института художественного образования РАО В.А. Школяра (Москва) в рубрике «Ещё раз о главном» затрагивают одну и ту же проблему, но с разных сторон. Автор статьи в контексте важнейших проблем образования утверждает необходимость осознания «самим учителем искусства (музыки) своей ведущей роли в деле сохранения в обществе музыкальной культуры как части всей его духовной культуры». А автор письма говорит о фактах отстранения специалистов-музыкантов от ведения уроков и передачи их часов учителям младших классов. «...Две вещи несовместны!»

Надеемся, что вам будет интересно почитать материалы, связанные с генеалогией семьи Кабалевских. Быть может, он даст вам повод для размышлений о собственных родовых корнях и о том, как и чем следует питать свои «деревя», чтобы они были раскидисты, долговечны и полезны для окружающей действительности. Ничто стоящее не растёт на пустом месте!

Радует, что нам по-прежнему пишут молодые музыковеды из ДШИ им. Д.Б. Кабалевского (пос. Ватутинки) и с удовольствием публикуем их исследования на страницах журнала.

Своими методическими рекомендациями и размышлениями о роли коллективного музицирования в формировании юного пианиста делится с читателями журнала Г.И. Голенищева, преподаватель по классу специального фортепиано ДШИ «Орфей» (Луховицы). В Нотной библиотеке мы поместили несколько пьес, предназначенных для ансамблевого исполнения.

В этом номере на цветных вкладках и обложках вы найдёте фоторепортаж о гала-концерте и награждении победителей Третьего Московского интеграционного фестиваля творчества молодёжи «Звёздная карусель», в котором раскрывают свои таланты люди с ограниченными возможностями здоровья.

Всегда Ваша,

главный редактор журнала «Учитель музыки»,
директор Музыкального культурно-образовательного
центра им. Д.Б. Кабалевского



Содержание

СЛОВО РЕДАКТОРА

1

ЕЩЁ РАЗ О ГЛАВНОМ

ШКОЛЯР В.А. Восприятие музыкальной классики как психолого-педагогическая проблема

4

У ИСТОКОВ

КАБАЛЕВСКАЯ М.Д. Предки и потомки семьи Кабалевских

10

ВЕТРОВА Е.Ю. Воспоминания о бабушке

22

ИЗ ОПЫТА МЕТОДИЧЕСКОЙ РАБОТЫ

ГОЛЕНИЦЕВА Г.И. Роль коллективного музицирования в формировании юного пианиста

24

НАМ ПИШУТ

СТОЛОВА Н.П. Письмо в редакцию

43

ШАЙКОВА Т. Опередивший время

44

ЯРЕСЬКО А. Есть люди такие на свете...

47

ДАТЫ И СОБЫТИЯ

А на госэкзамене весна поёт!

53

Календоскоп

55

НОТНАЯ БИБЛИОТЕКА

В. АГАФОННИКОВ — Табакерка

29

В. ГАВРИЛИН — Одинокая гармонь

30

В. АГАФОННИКОВ — Вальс

34

Н. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ — Вариации на тему Миши

36

П. ЧАЙКОВСКИЙ — Сидел Ваня (русская народная песня)

38

П. ЧАЙКОВСКИЙ — У ворот, ворот (русская народная песня)

38

П. ЧАЙКОВСКИЙ — Трепак (фрагмент Концертной сюиты из балета «Щелкунчик» в концертной обработке для фортепиано М. Плетнёва)

40

www.kabalevsky.ru



Уважаемые читатели!

Архив журнала «Учитель музыки» Вы можете найти на нашем сайте в разделе «Музыкальный центр. Журнал»

Table of Contents



WORD OF EDITOR

1

ONCE AGAIN ABOUT THE ESSENTIALS

SHKOLYAR V.A. Perception of musical classics as a psychological-pedagogical problem

4

AT THE SOURCES

KABALEVSKAYA M.D. Ancestors and descendants of a Kabalevsky family

10

VETROVA E.Y. Memories about the grandfather

22

FROM THE EXPERIENCE OF METHODOICAL WORK

GOLENISCHEVA G.I. The role of a collective playing the music in the process of forming of a young pianist

24

PEOPLE WRITE TO US

STOLOVA N.P. A letter to the editorial board

43

SHAIKOVA T. Ahead of his time

44

YARES'KO A. There are such people in the world...

47

DATES AND EVENTS

The spring is singing at the state exam!

53

Calendoscope

55

MUSICAL LIBRARY

V. AGAFONNIKOV — Snuff-box

29

V. GAVRILIN — Lonely accordion

30

V. AGAFONNIKOV — Waltz

34

N. RIMSKY-KORSAKOV — Variations on the Misha`s theme

36

P. TCHAIKOVSKY — Vania sitting (russian folk song)

38

P. TCHAIKOVSKY — At the gates, gates (russian folk song)

38

P. TCHAIKOVSKY — Trepak (fragment from the Concert suite from the ballet «The Nutcracker» in concert piano work up by M. Pletnev)

40

www.kabalevsky.ru

Dear readers!
For getting «Teacher of music» archives data,
please, refer our site part «Musical centre. Magazine»

От редакции

Предлагаем читателям фрагмент книги Владимира Александровича Школяра «Восприятие музыкальной классики как психолого-педагогическая проблема» – первого сборника научного издания «Библиотека института художественного образования». Книга освещает методологические подходы к восприятию музыки в контексте научной школы Д.Б. Кабалева и адресована всем, кто интересуется проблемами современной педагогики искусства. Содержание книги представлено 16-ю частями – оригинально структурно задуманных автором как единое многочастное произведение (по аналогии со сложной музыкальной формой) с открывающей сборник Прелюдией и завершающей Репризой.

Школяр В.А.,

кандидат педагогических наук, доцент, ведущий научный сотрудник Учреждения РАО «Институт художественного образования», автор книг, статей, учебных пособий по теории и методике музыкального образования

Восприятие музыкальной классики как психолого-педагогическая проблема¹

ПРЕЛЮДИЯ

*Почему эта проблема снова поставлена
«ребром»?*

*Нет участи печальнее на свете,
Чем вновь писать о ясном всем предмете!*

Автор всего «ниже написавшегося» считает, что только такой, стилизованный под Шекспира, «крик души» в состоянии выразить «творческие муки» человека, вынужденного, в силу обстоятельств, уподобиться в некотором роде Сизифу – опять доказывать необходимость обращения к проблеме, сущность и значимость которой уже последовательно раскрыта и доказана всей историей развития человечества. А можно ли сказать иначе, если само историческое развитие, которое осуществляется как движение от природного (животного) к человеческому (*Homo sapiens*), отобрало и обозначило художественные шедевры как «полюс», где образно-символическим языком (а значит, в концентрированном виде!) человечество говорит о вечных для себя ценностях?

Взять, например, эпоху греческой трагедии, «Слово о полку Игореве», «Дон Кихота», трагедии Шекспира, Токкату и фугу Баха,.. наконец, «Библию», которая по праву может считаться величайшим произведением искусства, где весь накопленный опыт человеческой жизни (во всём его многообразии и противоречиях!) как бы просвечен «нравственным рентгеном» – разве всё это (и многое другое) бессмертное не стало критерием понимания гуманизма как «человеческого в человеке»?

Раскрытие содержания ценностного сознания человечества, сущности художественной деятельности как способа существования цивилизации вообще, предназначения искусства как «общественной техники чувства», как «социального в нас» (Л.С. Выготский) стать хранилищем нравственно-эстетических ценностей, чтобы воспитывать духовный мир личности, – всему этому (с глубокой древности!) посвящена огромная философско-теоретическая, художественная, религиозная литература.

¹ Печатается по изд.: Школяр В.А. Восприятие музыкальной классики как психолого-педагогическая проблема. – М.: ИХО РАО, 2011. С. 4 – 14.

В любой монографии по проблемам искусства, в сборнике теоретических статей, посвящённых художественной педагогике, даже в работах из других областей знаний, в которых хоть как-то затрагивается значение искусства в жизни человека, везде всегда одно и то же: вопрос о приоритете классики постулируется как нечто само собой разумеющееся — значение классического наследия не только не подвергается сомнению, но постоянно подчёркивается его решающая роль в становлении и развитии «человека разумного».

И этому факту есть научное объяснение.

Если мы, согласно требованию диалектической логики и опираясь на нравственно-эстетические критерии, «раздвоим» художественное наследие человечества на противоположности, то на одном полюсе окажется именно *классика*, как **эталон гуманизма и художественного мастерства**, а на противоположном полюсе — псевдохудожественные поделки-однодневки, которым цена «грош в базарный день». И такой результат будет неизбежным, поскольку так распорядилось само человечество, проводя иерархическую инвентаризацию своей художественной культуры. Ведь не случайно же общественное сознание (в первую очередь, философское и педагогическое!) выработало «формулу» отношения к той части художественного наследия человечества, в которой говорится о вечных для него ценностях — «классика нужна всегда, потому что она — *классика*». И вряд ли кому-то захочется опровергнуть аксиоматический характер этой «формулы»!

Как в таких условиях подступиться к проблеме, в которой всё уже давным-давно «решено» по причине *очевидности решения*?

Конечно, можно рассматривать восприятие классики в «частном» порядке — как собственно музыкальную проблему, тогда, может быть, удастся открыть кое-какие «белые пятна», куда ещё не проникла исследовательская мысль. Но, как показывает анализ теоретической литературы, таких «пятен» практически не осталось (можно лишь говорить о степени их разработанности). К тому же мы рискуем целиком погрузиться в специфические механизмы музыки как вида искусства и таким образом вообще выйти за рамки музыкальной педагогики, для которой существует только один механизм — *процесс*

реализации классического музыкального наследия как хранилища «всего самого лучшего, что передумало и пережило человечество» (В.В. Медушевский).

Как сделать этот процесс предельно продуктивным?

Прежде, чем погрузиться в проблему как «частную» (музыкально-педагогическую), осмыслим её в свете наглого, криминального, примитивно-торгашеского капитализма со всеми его язвами и пороками, вытекающими из его природы — *деньги выше человека*. Тогда и выясняется, что в сложившейся социокультурной ситуации заявленная проблема *становится актуальной как никогда раньше!* Трагикомичность и парадоксальность этого вывода состоят в том, что он, как и приоритет классики в образовании, *также слишком очевиден* даже для малокультурного сознания: вряд ли кого обрадует засыле в эфире «блатного» фольклора, примитивной и вульгарной, скабрёзной тематики. Вряд ли кто согласится, что например, хоровое исполнение «Мурки» в одной из популярных музыкальных передач можно считать положительным явлением. Хотя, как знать, ведь понимание предназначения искусства, а также ответственности перед обществом у современных политиков, чиновников и «деятелей» культуры и образования всех мастей таково, что обольванивание масс примитивом, «демократизация» пошлости возведены в ранг государственной политики.

Причём по-иезуитски, под лозунгом «переоценки ценностей» во имя «исправления ошибок прошлого» и идеи «национального примирения» (которую также изуродовали, заставив служить политическим целям!). Удивляться не стоит: для рыночной экономики, где не забота о духовно-нравственном уровне народа, а закон *прибыли*, которая «заказывает музыку», такое положение оказывается «нормальным» социальным явлением.

Разве случаен факт появления в Думе проекта закона о допустимой норме наркотиков в кармане школьника, или превосходство криминальной информации в СМИ, усиленное «воспитывающим» воздействием триллеров, «ужастиков», где смакуются все «наглядные подробности» насилий и преступлений?

И эта, весьма лояльная к рыночной экономике «культурная революция» *уже приносит плоды*,

причём именно в той области образования народа, которая в первую очередь призвана защищать его от надругательств шоу-бизнеса над человеческой духовностью (в нём устойчиво доминирует «культурный» уровень подворотни) и раскрывать нравственно-эстетические идеалы — в массовой музыкальной педагогике! Например, *принципиальное отрицание* высокой миссии искусства, что фиксируется в утверждениях типа: «...Существующая в нашем сознании абсолютная презумпция педагогической ценности высокой музыки для детей всех возрастов трудно объяснима» [32; 24].

Нравится? ... Мягко говоря, «парадоксальность» этой «мысли» опять же настолько очевидна, что даже неловко вновь доказывать учителю необходимость возвышения человеческой духовности путём обращения к высокому искусству, классической музыке, как «барьеру против пошлости» (Д.Б. Кабалевский) — учитель это знает сам. Не менее очевидно и то, что призывать власть имущих перестать «играть в демократию», а дать настоящий бой примитиву путём активного наступления классики на позиции шоу-бизнеса вплоть до запрета некоторых его образцов, разлагающих душу подрастающего поколения, — это (как постоянно убеждает практика!) безнадежное и бессмысленное морализаторство, такое же «донкихотство», иначе говоря — борьба великого идадьго с ветряными мельницами.

Что же делать в этом случае (вот оно — «Нет участи печальнее на свете»!)? Значит, остаётся одно: обратиться к философии и искать противоядие глупости в осмыслении диалектической сущности бытия.

Классик материализма отмечал: «...По Гегелю, бытие в себе содержит первоначальное тождество неразвитых противоположностей, скрытых в какой-либо вещи, в каком-либо процессе, в каком-либо понятии; в бытии для себя выступает различие и разъединение этих скрытых элементов и начинается их взаимная борьба» [34; 54]. Если с позиций «раздвоения единого на противоположности» рассмотреть человеческую деятельность, то мы, опять же со всей очевидностью, убедимся и в правоте Гегеля, и в правоте Ф. Энгельса, который далее указывает: «...Для каждого вида предметов, как и для каждого вида представлений и понятий, существует, следо-

вательно, свой особый вид отрицания, такого именно отрицания, что при этом получается развитие» [34; 141].

На одном «полюсе» окажутся рантье, спекулянты, казнокрады, прожигатели жизни, — в общем, «финансовая элита» и разного рода паразиты-потребители, живущие на нетрудовые доходы. А на другом окажутся люди, деятельность которых, уже в силу их предназначения в мировой цивилизации, требует предельной ответственности перед человечеством, альтруистического служения людям, подчас прямого самопожертвования — это **врачи и педагоги!**

Одни напрямую связаны с выживанием человека как биологического организма, а другие — также напрямую с выживанием Человека как *духовного существа!* Однако мы пока не видим, чтобы о них заботились также взволнованно, как о сверхприбылях!

Именно потому, что эти профессии своей гуманистической сущностью **противопоставлены** всем тем «реформам», которые мы объявили «достижениями цивилизации» (кто по собственной глупости, а кто — специально, с расчётом!), медицина и образование в стране ещё как-то обеспечивают развитие общества. Однако настойчивое превращение их в сферы бизнеса, со всеми вытекающими отсюда последствиями, скоро сведёт всё положительное на «нет» (если, конечно, мы не последуем примеру Норвегии, где медицина и образование, *соответственно основополагающему вектору развития человеческого общества, стали бесплатными!*). Но — *очередная очевидность*: сложившаяся ситуация такова, что «демократическая» вертикаль власти, которая полностью отстранила народ от влияния на политику государства (новый закон о выборах тому свидетельство!), ничего «сверху» менять не будет. **И если учитель искусства не...**

— *Позвольте перебить Вас, уважаемый автор! Вы, конечно, имеете право описывать социум «густыми» красками, ругать современную политику в области культуры (замечу, кстати, что критика сейчас вообще становится «модной»!). Но Вы же не сможете отрицать, что только теперь художник обрёл реальную возможность раскрыть себя как личность? А это, как известно, залог развития человеческой культуры в целом! Не пора ли перестать ругать действи-*

тельность и начать содержательный разговор о самой проблеме?..

Отвечаем: «Пора!.. и обязательно называя вещи своими именами!»

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Свобода или Долг?

Реплика, подобная «Не пора ли...», звучит в аудиториях (учительских и студенческих) довольно часто. И обычно за интонациями просьбы, нетерпения, требования угадывается (а в дальнейшей полемике и прямо высказывается!) типичное возражение: не надо ругать современную эпоху, ведь она освободила деятелей искусства от диктата коммунистической идеологии и этим дала «свободу творчества», предоставила личности неограниченные возможности для выявления своих способностей, для самообразования и самоутверждения!

На семинарах и лекциях автор этих строк специально провоцирует такой «аргумент», чтобы задать вопрос: а что значит «Свобода творчества»? И специально конкретизирует его так: «свобода творчества» — это полное освобождение художника от каких-либо обязанностей перед людьми, или всё же остаётся что-то такое, от чего он не может быть свободен никогда?..

Сразу появляется необходимость рассмотреть свободу (как и всё остальное в данной работе!) на философском уровне, т.е. в рамках её отношения со своей противоположностью — необходимостью, продуктом которой явилось само искусство как «духовно-практический способ обработки людей людьми». В известной мысли Ф. Энгельса читаем: «...Гегель первый правильно представил соотношение свободы и необходимости. «Слепа необходимость, лишь поскольку она не понята». Не в воображаемой независимости от законов природы заключается свобода, а в познании этих законов и в основанной на этом знании возможности планомерно заставлять законы природы действовать для определённых целей... Свобода воли означает, следовательно, не что иное, как способность принимать решения со знанием дела» [34; 112].

Благодаря материалистической науке, становится понятным, что творчество, чтобы стать именно

творчеством (т.е. творением, созиданием!), а не «слепой» безадресной поделкой, имеющей некий «абстрактный смысл», должно быть обязательно отнесено со значимой для человечества необходимостью! А значит, художественная деятельность, как и вся человеческая практика, должна осознанно подчиняться законам, которые являются специфическим преломлением всеобщих законов природы. В свете этой философии-науки (А.И.Герцен) спросим: действительно ли мы «стряхнули оковы идеологизации» для того, чтобы — со знанием дела — «планомерно заставлять законы искусства действовать для определённых целей»?

Тогда «вдруг» обнаруживается, что «густые» краски в обрисовке социокультурной ситуации оправданы. Государственная политика в области «культурной революции» уже привела к тому, что фундаментальные формы существования человеческой культуры — театр, кино, опера, балет (не говоря уже о её малых массовых формах), движимые «идушими в ногу со временем» и «пролагающими новые пути в искусстве» деятелями всех мастей и рангов, утеряти сущность искусства, перестали отвечать своему предназначению!

Как всегда бывало в искусстве в периоды декаданса (лучше сказать — деградации!), сейчас тоже господствуют вседозволенность и беспардонность в выборе средств «отражения» жизни. Причём ясно обозначились «полюса»: примитивно-натуралистическая «бытовуха», с одной стороны, и формально-изобретательские «изыски», «находки», а по сути — «выверты», нарочитый эпатаж, с другой стороны.

Строго говоря, без того и другого — чёткой узнаваемости жизни и аллегорической символизации её смыслов — искусство функционировать не может. Но когда, благодаря бесцензурному поощрению «разнузданного демократизма» в обращении с искусством, эти крайности присутствуют в «чистом виде», становятся самоцелью, если всё, что может стать зрелищем, получает право на существование под маркой «творческих поисков», «обновления языка искусства» (а на самом деле, ради привлечения публики любой ценой!), то сущность искусства разрушается неизбежно, оно растворяется в доминирующей в обществе интонации (напомним, сегодня это интонация подворотни и заднего двора!).

Сущность искусства состоит не в буквальном воссоздании «правды жизни», «жизни как она есть», не в «смаковании» подробностей и натуралистических деталей («один к одному» — чтобы заставить читателя, зрителя, слушателя также «натурально» содрогнуться от ужаса или умилиться). И не в том, чтобы с целью «художественного» заострения каких-либо смыслов болезненными фантазиями, резкими ассоциативными вмешательствами в логику человеческих переживаний извращать их, доводить до уровня патологии. В этом случае мы получаем отравление общественного сознания цинизмом, разрушаем развитие гуманистических интонаций в духовном мире человека. Однако «творцам» до этого дела нет: «экстрим» (проще говоря, «истерическая орня» на пределе человеческих эмоций!) утвердился в искусстве как универсальное средство для появления у читателя, зрителя, слушателя притока «адреналина» — в этом случае опускаем предназначение искусства до уровня физиологического воздействия!

Как ни печально, но современный театр утверждает принципы отражения жизни, которые были высмеяны почти сто лет назад И. Ильфом и Е. Петровым в сатирическом образе театра «Колумб»: продолжается «открытие Америки» путём прямого надругательства над шедеврами! И этот процесс поразил даже оперу — фундаментальный для духовной культуры вид искусства. Так, в исследовании О.Н. Соколовой-Набойченко отмечается, что современный театр уже достиг того уровня, «...на котором извращается и обесценивается сущность понятия «Театр», а его посещение превращается в некий «антураж» быта, в элемент «снобистской вальяжности», свойственной «просвещённой элите» современного общества, — эта тенденция слишком отчётливо проявляется в современной социокультурной ситуации. Поэтому не следует обманываться наметившимся в последнее время известным повышением посещаемости театров, поскольку за этим в большой мере лежит заполнение досуга значимыми для «бомонда» модными явлениями современной театральной культуры («Как, вы не были на Р. Виктюке?... Это так оригинально, неестественно, необычно, символично, такая прелесть, ну прямо — настоящий театр!») [29; 43].

Можно продолжить цитируемого автора добавлением личных впечатлений, примерно так: «Как, вы не были в «Новой опере» на спектаклях «Норма», «Волшебная флейта»?.. Ах, это так художественно, волнительно, современно: представьте себе, какая возникает обострённая драма, когда под волшебные гармонии Беллини героиня запускает туфлей в физиономию своего неверного любовника! А Сталин в опере Моцарта — это так исторично, символично, трагично, реалистично!».

Если искусство теряет свою сущность и предназначение, то кроме подобных благоглупостей ничего содержательного в духовном мире человека родиться не может. Но именно такая «интерпретация» возвышенного — под уровень культуры «нового зрителя» — как раз и характерна для общества, в котором в отношении к классике не остаётся ничего святого.

Положение действительно катастрофическое: взяли манеру извращать историческую правду путём «осовременивания» шедевров, введения «заумных» и разного рода «надмирных» символов, превращающих искусство в «игру чистых форм».

Вероятно, каждый, читающий эти строки, может привести не один и не два примера подобного издевательства над шедеврами мировой музыкальной культуры (вплоть до прямого опошления их введением «остреньких» ситуаций).

Деятели культуры, любящим поговорить о «свободе творчества», было бы очень полезно вспомнить слова великого реформатора театра К.С. Станиславского об ответственности артиста перед обществом: «...Каждый человек, который хочет стать артистом, должен ответить себе на три вопроса:

1. Что такое подразумевает он под словом «искусство»?
2. Зачем входит человек, выбравший какое бы то ни было искусство, в артистическую отрасль человечества и какую идею он хочет и должен нести в эту отрасль искусства?
3. Есть ли в сердце человека, идущего в театр, такое количество неугасимой любви к искусству, которое могло бы победить все препятствия, встающие перед ним» [4; 38].

Какой же становится деятельность артиста в свете такой ответственности? К.С. Станиславский формулирует её сущность масштабно и кратко,

фактически приравнивая к самопожертвованию: «... Артист — это сила, отражающая всё сокровенное природы людям, лишённым дара самостоятельно видеть эти духовные сокровища... Если у артиста и есть подвиг, то это его внутренняя жизнь. Подвиг артиста живёт в красоте и чистоте сердца, в огне его мысли. Но это отнюдь не приказ воли, не отрицание и отвержение жизни и счастья» [4; 36].

Замечательно сказано — **подвиг!** Ведь действительно: подлинный художник постоянно, день за днём буквально растрчивает себя, чтобы вызвать у читателя, зрителя, слушателя концентрированное переживание идеалов жизни и творчества. Только таким способом становится возможно придать жизни тот «подтекст», за которым, как писал К.С. Станиславский, зритель и приходит в театр («текст пьесы он может прочитать и дома!»), а значит, достичь цели искусства — заставить душу человека трудиться!

Вот и ответ на вопрос, возможно ли *полное освоение художника от «всяческих идеологий».*

От сущности и предназначения искусства, призванного стать «увеличительным стеклом», «высветить» и превратить в проекты жизнедеятельности всё самое нравственное, прекрасное, возвышенное, что воплотило человечество в системе идеалов, никакой **деятели искусства не имеет права быть свободным никогда!**

Из этого вытекает *абсолютная зависимость автора* от его собственного художественного замысла, когда свобода творческой воли естественным образом превращается в «муки творчества» — в поиск *необходимой* оптимальной организации художественных средств, позволяющей *заставить слушателя с наибольшей экспрессией пережить явления жизни в свете возвышенных нравственно-эстетических идеалов, выработанных человечеством.* И когда автору удаётся воплотить какую-либо жизненную коллизию в рамках философски масштабной художественной идеи в органическом единстве её содержания и формы (т.е. «принять решения со знанием дела!»), то «копилка» художественной культуры пополняется ещё одним шедевром.

Сейчас как никогда важно понять, что в классике *духовная сущность человечества* получает концентрированное выражение, и в такой роли и значении она становится фундаментом разработки и

осуществления стратегии духовного выживания общества. Отсюда следует, что само отношение к классическому наследию выступает критерием *духовности личности.*

Вот теперь продолжим прерванную в Прелюдии фразу: *и если учитель искусства не утвердится в понимании того факта, что в сложившейся социокультурной ситуации в стране на него ложится прямая ответственность за духовное выживание общества, то деградация общественного сознания станет неизбежной.* С этого главного — с осознания самим учителем искусства (музыки) своей ведущей роли в деле сохранения в обществе музыкальной культуры как части всей его духовной культуры — должен начаться содержательный разговор о проблеме.

КАДАНС

Пора, не дожидаясь решений Государственной думы, решительным образом *противопоставить* классику навязываемой шоу-бизнесом «попсе», которая есть «гарнир к жизни», опошляющий человеческое бытие, ведущий страну к духовному разложению. И противопоставить так, как об этом думал сделать автор великой концепции музыкального воспитания — не на словах, не по форме, а *по существу!*

В его архиве читаем:

«...Сравнение Мусоргского, Моцарта, Бетховена, Баха, Прокофьева с эстрадными песнями.

Почему гениальное бесконечно живёт.

Почему модное быстро исчезает.

Чем больше их исполняют, тем скорее доходят «до дна» и они надоедают.

Повторные слушания нужны тогда, когда *дно* глубоко и с каждым разом становится глубже наше восприятие. Чем гениальнее музыка, чем *глубже* дно (практически неисчерпаемо) — поэтому *вечно*; чем беднее музыка — тем скорее приедается и исчезает (однодневки).

Океан и лужи.

Боятся океана, а в лужах плещутся охотно — безопасно и весело...»

Кабалевская М.Д.,

главный редактор журнала «Учитель музыки»

Предки и потомки семьи Кабалевских

В феврале 2012 г. Марина Николаевна Щербакова провела урок-презентацию в ГБОУ ЦО № 1601 им. Д.Б. Кабалевского на тему «Древо семьи Кабалевских». Презентация оказалась настолько интересной, что я решила немного расширить тему и побольше рассказать на страницах журнала о наших предках и потомках. Мне не только захотелось поделиться тем, что находится в архивах наших семей, но и рассказать читателям нашего журнала, учителям и их ученикам о том, что не поведает вездесущий интернет, тем более, что многая выложенная в нём информация, мягко говоря, часто не точна. Я лично и редакция в целом выражаем искреннюю благодарность Марине Николаевне Щербаковой, чей урок явился основой предлагаемого вашему вниманию рассказа, а также Юрию Дмитриевичу Кабалевскому, сохранившему и предоставившему для этого рассказа документы и фотоматериалы из своего личного архива.



*М.Н. Щербакова и Ю.Д. Кабалевский (в центре)
среди учителей ГБОУ ЦО № 1601*

Что такое «древо семьи»? Это не просто перечисление родственников, живых или уже умерших, носящих или некогда носивших вашу фамилию. Это даже не просто установление родственных связей — кто кому кума или деверь, шурин или сватья. Да и многие ли из нас знают теперь все эти названия? Нет, составление семейного древа — это увлекательнейшее погружение в прошлое, чтение документов, написанных от руки пером и чернилами через «ять» и «ерь», а не безлико распечатанных при помощи компьютера. Завораживает стиль написания — например, «Многоуважаемый Александр Александрович, позвольте поблагодарить Вас и всех лиц, принимавших участие...» и т.д. — это цитата из письма двоюродной тети Д.Б. Кабалевского Антонины Клавдиевны Кабалевской (июль 1915 года, Петербург) в замужестве Герасимовой, тогдашнему начальнику Луганского патронного завода А.А. Певцову. В этом письме Антонина Клавдиевна благодарит А. Певцова за собранные сотрудниками завода средства на венок на могилу её скончавшегося отца, строителя и первого директора Луганского казенного патронного завода, генерал-лейтенанта в отставке Клавдия Егоровича Кабалевского. А вот последний приказ за номером 274, изданный самим Клавдием Егоровичем по поводу своего увольнения на пенсию и ухода с должности директора завода, в котором последним пунктом, после перечня наградений и перемещений по служебной лестнице, было прощальное слово: «Прощайте, дорогие сотрудники и соратники. Одиннадцать лет, проведённые среди Вас (обратите внимание — обращение «Вас» написано с заглавной буквы!), сохранятся до конца моей жизни в моей благодарной памяти. Дай Бог Вам всем всего доброго и хорошего (в оригинале — «всего доброго и хорошаго») в Вашей дальнейшей службе и жизни. 10 декабря 1906 г.»». Кто из нас может представить себе нечто подобное на доске приказов сейчас?!

А как интересны фотографии, на которых запечатлены наши, пусть даже не очень далёкие, предки! Женщины — в довольно строгих, но всё-таки нарядных костюмах или длинных платьях, часто в роскошных шляпах, — посмотрите на фотографию Надежды Александровны Кабалевской (в девичестве Новицкой) с детьми Еленой и Дмитрием. Фотография была сделана в 1911 году в мастерской фотографа К. Буллы на Невском проспекте, 54. Кстати, мастерская существует по сей день на том же Невском 54 и называется «Фотосалон имени К.К. Буллы», а перед входом в салон стоит бронзовая фигура самого Карла Карловича Буллы.

Мужчины на фотографиях тех времён — либо в военной форме, либо, как, например, Борис Клавдиевич Кабалевский на фотографиях с детьми Еленой и Дмитрием, — в сюртуке и с галстуком. В интеллигентных семьях не ходили по дому в халате или домашних рваных штанах; взрослые являли собой пример для детей опрятности и аккуратности даже в отсутствии посторонних. Именно поэтому, кстати, сам Дмитрий Борисович всегда ходил дома в рубашке и брюках, никаких шлёпанцев на босу ногу — аккуратные домашние тапочки и красивые носки

1 Детную признательность

Прощайте дорогие сотрудники
и соратники. Одинадцать
лет, проведенных среди Вас
сохранился до конца моей
жизни в моей Государственной
памяти. Даи Бог Вас
всем всездругого и хороша
го в Вашей дальнейшей судь
бе и жизни.

Вр.и.ф. Нагашиха завода,
Генерал- лейтенантъ *Кабалевский*

10 Декабря 1906г.
№ 274.

Сего листа я вступаю
в управление *Витеринским*
или заводом. —

Нагашиха завода,
Генерал- Майоръ *Мадельсон*

11 декабря 1906 года
№ 275.

Депутирный по заводу на

3



5



2

Микрографический

Александръ Александровичъ

Поздравьте меня подарком
Вас и ваших моих прише
лашких участие в сборе
на годовых на мою мою
покажила отца. Присла
дывая эту сумму в
стипендию на *Витеринском*
заводе *Витеринском* на его мою
родную память в *Луган*
скомъ заводе, который
был *Мадельсон* *Эммануил*
мало *Мадельсон* *Эммануил*

6



- 1 - Приказ, изданный Клавдием Егоровичем Кабалевским по поводу своего увольнения на пенсию и ухода с должности директора завода.
- 2 - Письмо Антонины Клавдиевны Кабалевской начальнику Луганского патронного завода А.А. Певцову.
- 3 - Надежда Александровна и Борис Клавдиевич Кабалевские.
- 4 - Надежда Александровна Кабалевская с дочерью Еленой и сыном Дмитрием, 1911.
- 5 - Борис Клавдиевич Кабалевский с детьми.
- 6 - Памятник фотографу К.К. Булле в Петербурге.

(покупка носков, кстати, уж не знаю почему, многие годы была моей обязанностью). А у мамы, как сейчас помню, был сношенный в конечном итоге до состояния паутинки дивной красоты шелковый халат «в пол», в котором она пила свой утренний кофе, после чего переодевалась в домашнее платье.

Позволю себе рассказать один случай. Будучи ещё школьницей, я зашла в гости к своему приятелю, отец которого был доктором наук, профессором Московского Государственного Университета, весьма образованным человеком. И вот я подхожу поздороваться, а он как-то странно прижимается к столу и говорит: «Извини, я не могу встать — у меня сегодня творческий день (он имел в виду — не присутственный на работе), поэтому на мне штаны без пуговиц». На что я довольно нахально и очень бестактно ответила: «У моего папы каждый день творческий, но у него штаны всегда с пуговицами!». Что делать — я была убеждена, что дома надо быть красиво одетым!.. Между прочим, все члены нашей, и по сей день довольно большой, семьи благодаря нашим предкам воспитаны именно так.

В нашей семье в большем или меньшем количествах собраны и хранятся материалы, связанные с тремя семьями, тремя ветвями предков: с семьёй Новицких — это семья матери Дмитрия Борисовича — Надежды Александровны Кабалевской в девичестве Новицкой (14.07.1878 — 20.12.1968); с семьёй Флоринских — это семья мужа Елены Борисовны, старшей дочери Бориса Клавдиевича и Надежды Александровны Кабалевских, старшей сестры Дмитрия Борисовича; и собственно семьи Кабалевских. К сожалению, всем, кто занимался и продолжает заниматься составлением и расширением этих «древ», не удалось настолько углубиться в прошлое, как того хотелось бы. Ничего особо секретного в прошлом наших предков нет — нет многих документов. Например, о семье Новицких известны лишь четыре поколения — от Александра Ивановича Новицкого (1821 — 1886) и его супруги Варвары Васильевны Хельстон (1840 — 1913), по национальности чухонки («чухонцами» в старые времена называли карело-финнов, живших в окрестностях Петербурга, а также эстонцев). У этой семейной пары было два сына и три дочери, младшая из которых — Надежда — в 1901 году вышла замуж за будущего отца Елены и Дмитрия. Строго говоря, это были дети Варвары Хельстон, — есть документ, датированный 12 декабря 1884 года, в котором написано, что Александру Ивановичу Новицкому, цеховому мастеру портновского цеха, «указом Его Императорского Величества» дано разрешение усыновить детей его жены «девицы Варвары Хельстон».

Между прочим, в доме одного из внуков А.И. Новицкого и В.В. Хельстон, теперь уже к сожалению покойного Леонида Адольфовича Новицкого, до сих пор стоят стулья, купленные в двадцатые годы на распродажах мебели из Зимнего дворца. А у самого Леонида Адольфовича (1918 — 2007) в детстве была гувернантка, до революции — фрейлина императорского двора. После школы он закончил МВТУ им. Н.Э. Баумана отделение «Оптические приборы», был назначен начальником центральной оптической лаборатории артиллерийского завода г. Красногорска, которая в годы Великой Отечественной войны разрабатывала приборы панорамного обзора и оптические прицелы для танков. Последние десятилетия жизни Л.А. Новицкого были связаны с космосом.

А вот его отец — Адольф Александрович Новицкий (1866 — 1939) после окончания Медицинской академии в Петербурге возглавил отделение военного госпиталя в Тифлисе, имел звание генерала медицинской службы, являлся статским советником. В 1920 году Адольф Александрович приказом первого наркома здравоохранения РСФСР Семашко был назначен главным врачом Кавказских Минеральных Вод и проработал в этой должности до самой смерти.

Посмотрите на составленное древо семьи Кабалевских. Картинка действительно выглядит как дерево. В самом основании, как его корень, — Егор Егорович Кабалевский, а в верхнем ряду уже сколько правнуков и это ещё не все!

Егор Егорович — самый дальний из достоверно известных предков по линии Кабалевских (1801 — 1868). Известно о нём, к сожалению, не очень много, если не сказать просто мало. Как пишет Дмитрий Борисович в своих воспоминаниях, единственный портрет прадеда он видел на письменном столе своего отца. На этом портрете Егор Егорович был запечатлён в военном кителе; кажется, он имел отношение к сапёрному делу.

Сын Егора Егоровича — Клавдий Егорович Кабалевский (1840 — 1915). О нём мы знаем уже много больше. Осенью 1892 года полковник К.Е. Кабалевский получил предписание приехать в Луганск для того, чтобы построить там патронный завод. Завод был построен за два года и открыт в мае 1895 года. Высочайшим Указом

1

М. В. К.

С-ПЕТЕРБУРГСКАЯ
СЕМЕЛЕННАЯ ПУБЛИКАЦИЯ.

Свидетельство.

Отъезду.

12

12. Декабря 1864 года дано сие в Петербургскому учебному мастеру портняж цеха, Александру Уолкову, Новоуказу, в том, что на основании в нем во- штанниковъ гимназій сына Адольфа, родившагося 14. Августа 1866 года, со стороны Управы при- нятый не шикетъ; и что упо- мнутый Адольфъ, съ сестри- цами его, Новоуказо, Варвары, и пораспорядился в Петербур- ской Казенной Палате приле- жель къ семейству его, Новоуказо, съ представлениемъ права именов- ванья по отчеству, Александровичъ и по фамилии „Новоуказскій.“ — Причитающийся арловскій сборъ уплаченъ.

Старшина 1 класса,
Семеленный Рованъ

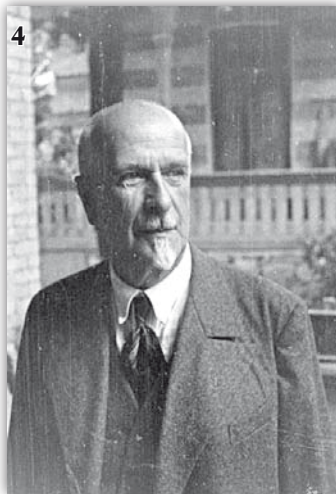


6

Въ знакъ особеннаго вниманія къ благодарности прилежанію и отличными успѣхамъ въ наукѣхъ въ прошломъ учеб- номъ курсѣ, Начальство Петровскаго Полтавскаго Кадетскаго Корпуса при- нало справедливую напав- шить эту книгу въ подарокъ воспитаннику этого корпуса Импер- Ординеръ Клавдію Кабалевскому.

Инспекторъ классовъ
Полковникъ Курманъ Карловичъ

1861 года Авг. 30. дня.



8

ПРОКТОРЪ
ПРЕСВѢТЫЙ И ЗАПОВѢДНО
САМОДѢЛЪ

7. Мартина
№ 2

Михаилъ Бестужевъ-Рюминъ.

Михаилъ Бестужевъ.

Михаилъ Ауганесаро нам- рочнаго завода Велочайше утверждёнъ 22. Сентября Феврала.

въ виду зтого Императоръ Францъ Иосифъ изволилъ приказати мнѣ сообщити Вамъму Провозо дителству, и чтобъ немед- ленно заготовлены были предметныя о назначеніи Полковника Кабалевскаго - Начальникомъ наставнаго завода съ производствомъ (Служба 18. Августа № 6238 № 6278) 17. Августа № 6919

— 18. Августа № 6991

со въ Генералъ-Майора, Комита на Сомова - Помощника Началь- ника завода съ производствомъ въ Полковника Полковника Диферова - Председателя Государственнаго Комитета и Комитана Фриш- кова - члена Государственнаго Ко- митета по назначенію Генералъ- Фришвейдмейстера.

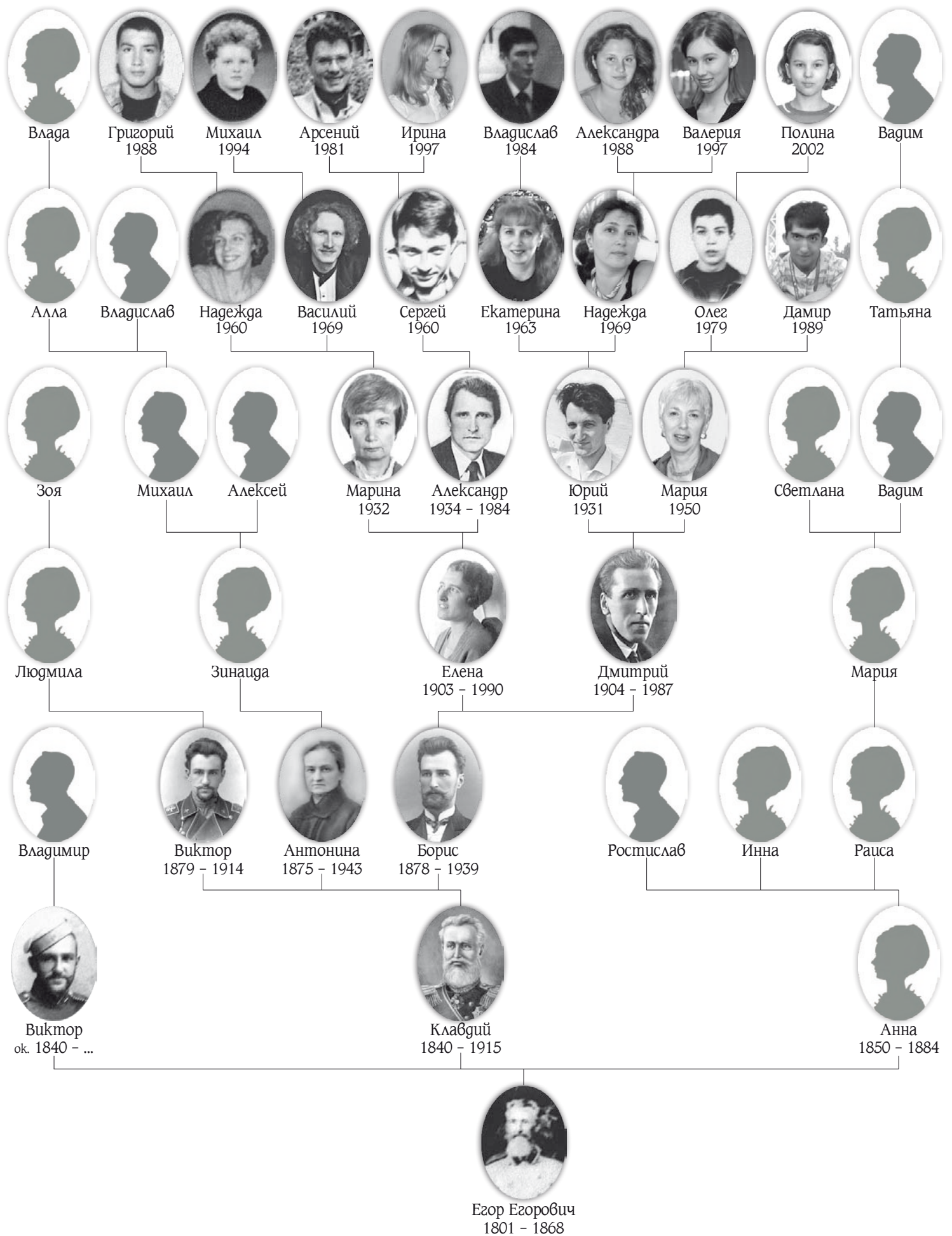
Прому приняты указыны въ со- вершенности по почте и предан- ности.

В. Бестужевъ-Рюминъ

1 - Свидетельство об усыновлении А.И. Новицким сына Варвары Хельстон Адольфа.
2 - Леонид Адольфович Новицкий.
3 и 4 - Адольф Александрович Новицкий.
5 - Варвара Васильевна Хельстон.

6 - Дарственная надпись кадету Клавдию Кабалевскому за успешное окончание учебного года.
7 - Клавдий Егорович Кабалевский.
8 - Письмо В.Н. Бестужева-Рюмина о назначении К.Е. Кабалевского.

ДРЕВО СЕМЬИ КАБАЛЕВСКИХ



Его Императорского Величества Николая II директором завода был назначен генерал-майор К.Е. Кабалевский. Поразителен текст письма о подготовке соответствующих документов (говоря современным языком — деловая переписка) за подписью инспектора оружейных и патронных заводов В.Н. Бестужева-Рюмина. «Милостивый Государь Михаил Георгиевич, Штат Луганского патронного завода Высочайше утверждён 22 минувшаго февраля. Ввиду этого Товарищ Генерал-фельдцейхмейстера¹ изволил приказать мне сообщить Вашему Превосходительству, чтобы немедленно заготовлены были представления о назначении полковника Кабалевского — начальником названного завода с производством его в чин генерал-майора. Писано 10 марта». Генералом-фельдцейхмейстером являлся командующий русской артиллерией великий князь Михаил Николаевич Романов.

В строительство завода были вложены огромные деньги, закуплены новейшие по тем временам станки из Англии, Франции и Германии, которые работали на электричестве или при помощи паровых двигателей. Не забыл Клавдий Егорович и о рабочих завода — при нём на заводе был открыт, как мы сейчас сказали бы, «пункт первой медицинской помощи», а также (в 1907 году) — снято помещение для «школы детей мастеровых и рабочих Патронного завода и для квартиры учительниц при школе». Более того, Кабалевский учредил специальную стипендию при Луганском городском училище. В Положении о стипендии записано: «В память службы строителя и первого начальника Луганского патронного завода Генерал-лейтенанта Клавдия Егоровича Кабалевского учреждается при Луганском городском училище одна стипендия его имени на проценты от капитала в триста рублей, собранного рабочими, работницами, мастеровыми и служащими Луганского патронного завода и Патронной Поверочной Комиссии». Проценты от этого капитала должны были идти на оплату обучения одного стипендиата, — ребёнка из беднейшей семьи рабочего или служащего завода, а если он обучался бесплатно — то на приобретение для него необходимых учебных пособий и одежды. Интересно, что если сумма всех процентов не оказывалась израсходованной, то остаток класял обратно на счёт в банк, и теперь уже сумма следующих процентов рассчитывалась из большего капитала. Такое элементарно уважительное отношение к своим подчинённым дало о себе знать в год смерти Клавдия Егоровича. Его дочь Антонина получила следующее письмо от тогдашнего директора Луганского патронного завода А.А. Певцова. В нём говорилось: «Многоуважаемая Антонина Клавдиевна, чины завода, мастеровые и рабочие, узнавши о кончине Вашего отца — незабвенного Клавдия Егоровича, собрали по подписке до 250 рублей (точного подсчёта не подведено) на венок на могилу покойного, но решили эту сумму присоединить к сумме собранной также по подписке, в 1906 году, на стипендию одного ученика из детей мастеровых и рабочих при Луганском городском, ныне высшем городском училище. Поставляю об этом Вас и всю семью покойного в известность. Да послужит Вам хоть малым утешением в постигшей Вас дорогой утрате та добрая и незабвенная память, которую оставил покойный между всеми служащими на патронном заводе как добрый начальник и чудной души человек».

Как непохоже это письмо на формальное выражение соболезнований...

После выхода в отставку К.Е. Кабалевский с семьёй возвратился в Петербург, где и прожил до самой смерти. По воспоминаниям Дмитрия Борисовича, по большим праздникам дед приезжал в гости и каждый раз дарил ему и сестре по золотой пятирублёвой монете, и на эти деньги детям покупались подарки.

Кроме воинского звания, за строительство патронного завода Клавдий Егорович был удостоен дворянского титула, по наследству перешедшего его детям и внукам. Однако внуки — мы говорим о Лене и Диме Кабалевских — таковыми не стали, потому что Борис Клавдиевич не записал их в так называемые «дворянские книги», как то требовалось по законам.

Сын Клавдия Егоровича — Борис Клавдиевич (1878 — 1939) в 1900 году окончил физико-математический факультет Петербургского университета, защитив дипломную работу под названием «О вращении твёрдого тела по инерции», и поступил на работу в Управление Государственных сберегательных касс. Позже стал одним из разработчиков системы государственного страхования.

В 1901 году Борис Клавдиевич женился на Надежде Александровне Новицкой. Надежда Александровна в мае 1896 года окончила с серебряной медалью женскую гимназию и получила специальность «домашняя учительница».

В 1903 и 1904 гг. в семье Кабалевских родились соответственно дочь и сын — Елена и Дмитрий.

В 1918 году в связи с переводом столицы из Петрограда в Москву, куда переводятся все правительственные госучреждения, в Москву переезжает и семья Кабалевских. Им дают квартиру на Проточном переулке.

¹ Термин «фельдцейхмейстер» происходит от немецкого «*Feldzeugmeister*» — «начальник вооружения» и означает титул и должность главного начальника артиллерии. Появился в XVI веке в ряде европейских стран, в России начал употребляться с 1698 года. С конца XVIII века звание стало почётным и его носил один из членов императорской фамилии.

1
 Бывшій Начальник Луганскаго патроннаго завода, Генералъ-Лейтенантъ Клавдій Егоровичъ КАБАЛЕВСКІИ скончался 13 Іюня сего года.

За распоряженія Его Превосходительства Начальника завода, разрешеніе принять участие въ образованіи сумки, вѣдѣнныя кан-ка для увековѣнїя существующей въ память покойнаго Генера-ла стѣннѣдїи, при Луганскомъ Городскомъ училищѣ для дѣтей мастеровыхъ и рабочихъ, благоволятъ росписаться на семь-же, съ указаніемъ жертвуетоу суммы въ одинъ разъ или по частямъ.

Дня 1915 года.
 гор. Луганскъ.

Handwritten list of names and amounts:
 П. Кабалевский — 20 руб.
 Ильяшев — 10 руб.
 ...
 Итого 11450.



6

АТТЕСТАТЪ.

Выдана *Антонинѣ Надеждѣ Александровнѣ Новичковѣ* окончившей курсъ въ *Литейной гимназїи* по предметамъ: Законъ Божїей, *отлично*, Русскому языку и словесности, *отлично*, Французскому языку, *очень хорошо*, Итальянскому языку, *очень хорошо*, Педагогикѣ, *отлично*, Математикѣ, *отлично*, Исторїи, *отлично*, Географїи, *отлично*, Естественной исторїи, *отлично*.

Слѣдуетъ отнестись къ ней какъ къ **СЕРЕБРЯНОЙ МЕДАЛЬНО**.
 По основанїи Высочайше утвержденнаго ГОСУДАРСТВЪ ИМПЕРАТОРЪМЪ въ 9-й день Мая 1902 г. Указа въсилѣ тѣхъ *губернатора Надеждина Николая* имѣть право получать, по поднесенїи копїи, свѣдѣнїе отъ Министерства Народнаго Просвѣщенїя на званїе Диплома Ученнаго чина предметно, въ разѣ случаевъ ходатайствъ. Въ удостовѣренїе чего данъ ей сей аттестатъ по подлиннику подлинники и съ приложеніемъ печати гимназїи, С.-Петербургъ, *Маисъ* 1915 года.

Начальникъ С.-Петербургскаго и Царскоселскаго женскаго училища *В. В. Вильямс*
 Инспекторъ классовъ *М. Г. Гинтлеръ*
 Гимназїи Подлинникъ *А. Кабалевскій*

4

С.-ПЕТЕРБУРГЪ. Фонтанка. Государственная Сберегательная касса.
 ST-PETERSBOURG. Canal de la Fontanka. Caisse d'Epargne de l'Etat.

5

Handwritten text:
 Намъ не мешаю допустить
 Мера, Вѣдѣнныя 2900 и др.
 О вращенїи твердаго тѣла по
 ширинѣ. Аналитическаго раздѣленїя.
 Если бы ширинѣ тѣла допустить
 тѣла ширинѣ тѣла допустить
 ширинѣ тѣла допустить
 ширинѣ тѣла допустить
 ширинѣ тѣла допустить
 ширинѣ тѣла допустить

Mathematical formulas:

$$R = \frac{2 \cdot d \cdot d_1}{d_1^2 + 2 \cdot d \cdot d_2 - d \cdot d_3 - d_4 \cdot d_5}$$

$$\frac{d_1 \cdot d_2}{d_3} = \frac{d_4 \cdot d_5}{d_6}$$

1 - Письмо директора патронного завода А.А. Певцова с соболезнованиями о кончине К.Е. Кабалевского к его дочери Антонине, 1915.
 2 - Надежда Александровна, Антонина Клавдиевна, Клавдий Егорович, Борис Клавдиевич (стоятъ слева направо), Виктор Клавдиевич (сидит).
 3 - Антонина Кабалевская с внуком Алешей, 1924.
 4 - Зданіе Государственной Сберегательной кассы в С.-Петербурге на Фонтанке, где работал Б.К. Кабалевскій.
 5 - Страницы из дипломной работы Б.К. Кабалевстаго, 1900.
 6 - Аттестат Надежды Александровны Новичковѣ об окончанїи Литейной гимназїи, 1896.

Елена Борисовна Кабалева (1903 – 1990), в замужестве Флоринская, в 1920 году поступила на математическое отделение физико-математического факультета Московского Государственного Университета, где проучилась три курса. Рассказывая мне о студенческих годах, Елена Борисовна вспоминала, как на семинарах мужчины-одногруппники закуривали папиросы, а ей, как единственной в группе девушке, всегда покупали шоколадку. Между прочим, моя тётя имела большие способности к математике, и за ней ухаживал учившийся вместе с ней будущий известный математик и физик А.В. Перышкин. По тётиным словам, он ухаживал так открыто, что её поддразнивали «мадам Перышкина»... Тем не менее в 1928 году Елена Борисовна, порвав с математикой, поступает в Музыкальный Техникум им. А.Н. Скрябина, откуда переходит на учёбу на Государственные музыкальные спецкурсы им. А.К. Глазунова по классу сольного пения и получает квалификацию «солистка-камерная певица». У неё оказался очень хороший голос, по диапазону и тембру близкий к голосу Антонины Неждановой. Но педагог ей голос сорвала и о карьере певицы пришлось забыть. Елена Борисовна поступает на работу в Центральное Статистическое Управление при Госплане СССР, где и проработала все оставшиеся годы. Именно в ЦСУ она встречает своего будущего мужа – Николая Васильевича Флоринского и в 1931 году выходит за него замуж.

В этом очень счастливом, но, к сожалению, очень коротком браке родились двое детей – Марина и Александр Кабалева, урождённые Флоринские, 1932 и 1934 года рождения соответственно.

В 1935 году Николай Васильевич был арестован по доносу, получил срок. Для того, чтобы спасти от ареста или как минимум высылки из Москвы сестру и двоих её маленьких детей, Дмитрий Борисович сделал почти невозможное – добился разрешения на развод Елены Борисовны с мужем якобы ещё до его ареста. Тётя рассказывала мне, как уже во время Отечественной войны Николай Васильевич навестил семью уже в эвакуации, перед отправкой на фронт. Он приехал в белом полушубке – стояла зима 1941 года. Погиб Н.В. Флоринский в 1942 году под Ленинградом. Его дочь – Марина Николаевна – собрала и бережно хранит документы, связанные с предками её отца.

На семейной фотографии Флоринских крайний справа стоит маленький мальчик – это Василий, 1869 года рождения, будущий дед Марины Николаевны. То есть перед нами её дед, два прадеда и прапрадед с семьями. Прапрадед – Марк Яковлевич Флоринский, имел дочь и четырёх сыновей, у младшего из которых – Семёна – в 1869 году родился сын Василий, а у него, в свою очередь, в 1896 году и родился сын Николай Флоринский. Как удалось узнать Марине Николаевне, семья её предков была очень набожной, в ней были священнослужители. Только один – Семён Маркович Флоринский (1834 – 1899) – увлёкся наукой, окончил Петербургскую медицинскую академию и по личному поручению императора Александра II стал одним из основателей Университета в Томске (обратите внимание – император лично занимался вопросами высшего образования!).

Старшая дочь Елены Борисовны – Марина Николаевна – в 1955 году окончила геологический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова, защитила кандидатскую диссертацию и до сих пор работает на родном факультете, ведёт активную преподавательскую деятельность. В 1954 году Марина Николаевна вышла замуж за Фёдора Анатольевича Щербачева. В семье родились двое детей – дочь Надежда (1960) и сын Василий (1969).

Надежда окончила филологический факультет МГУ, работает преподавателем русского языка и литературы, Василий окончил Московскую Консерваторию, пианист, доцент ГМПИ им. М.М. Ипполитова-Иванова, преподаёт и много концертирует, пробует силы как композитор. У Надежды в 1988 году родился сын Григорий, у Василия – в 1994 году сын Михаил.

Младшего сына Елены Борисовны – Александра – уже нет в живых, он умер в 1984 году в возрасте 50 лет. В 1956 году Александр окончил МВТУ им. Н.Э. Баумана, потом получил второе высшее образование в МГУ им. М.В. Ломоносова на механико-математическом факультете, защитил кандидатскую диссертацию. Его докторская диссертация – «Малье ЭВМ» – была опубликована в виде книги уже после его смерти.

В 1958 году Александр женился на Нине Ивановне Тетера и в 1960 году у них родился сын Сергей. Сергей пошёл по стопам своего отца-математика. В 1982 году он окончил факультет вычислительной математики и кибернетики (ВМК) Московского Государственного Университета по специальности «прикладная математика» и до 1992 года работал в НИИ Систем связи и управления, а затем перешел в ИБРАЭ – Институт проблем безопасного развития атомной энергетики РАН. От первого брака у Сергея сын Арсений (1981), а от второго – дочь Ира (1997). У Арсения способности к точным наукам, у Иры – к музыке. Она закончила музыкальную школу им. А.Б. Гольденвейзера по классу скрипки, планирует связать свою дальнейшую жизнь с музыкой на более профессиональном уровне.



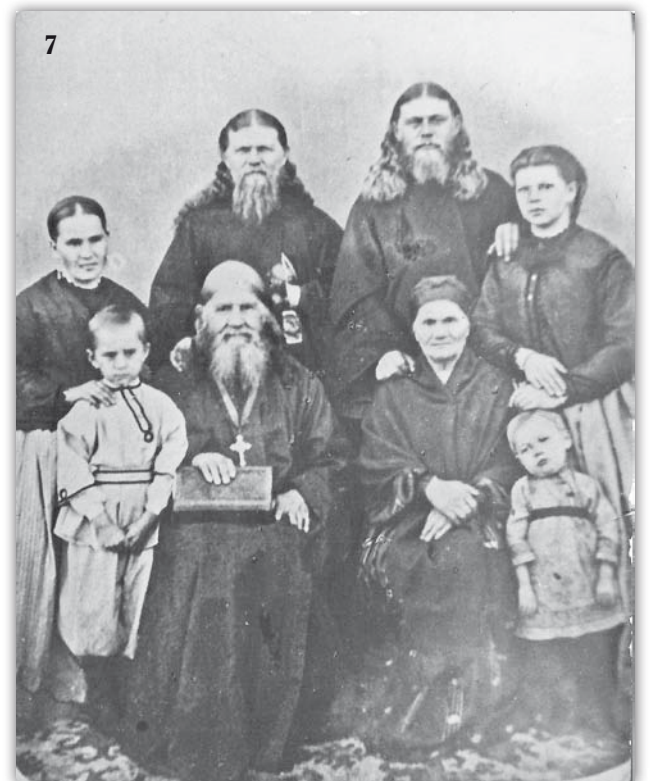
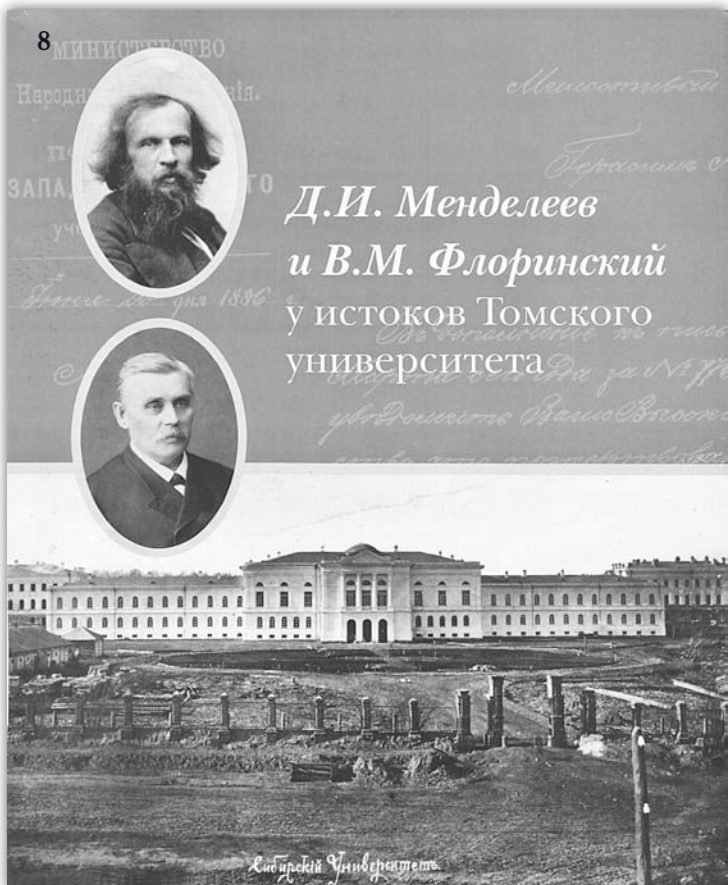
1 - 4 - Борис Клавдиевич с дочерью Еленой и сыном Дмитрием: 1909 (1); 1910 (2); 1911 (3); 1912 (4).

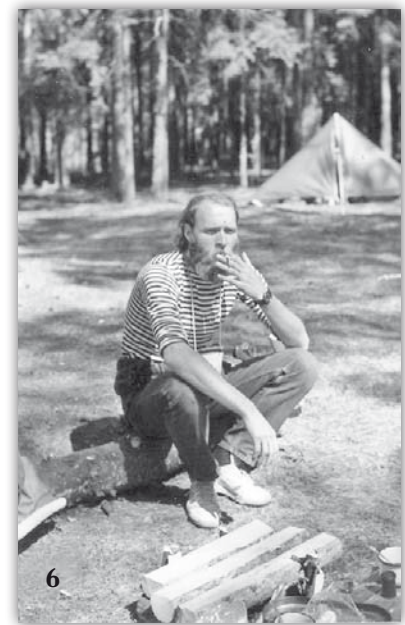
5 - Комната в квартире на Проточном (рис. Мити Кабалеvского).

6 - Дом на Проточном переулке в Москве (рис. Мити Кабалеvского).

7 - Семья Флоринских, 1870.

8 - Обложка журнала, посвящённого В.М. Флоринскому.





- 1 - Николай Васильевич Флоринский.
- 2 - Елена Борисовна Кабалеvская.
- 3 - Елена Борисовна Кабалеvская с дочерью Мариной и сыном Александром.
- 4 - Александр Николаевич Кабалеvский.
- 5 - Фронтиспис книги Александра Николаевича Кабалеvского «Малые ЭВМ», 1986.
- 6 - Сергей Александрович Кабалеvский.
- 7 - Справа налево: дети Марины Николаевны Щербаковой - Надя и Вася и сын Александра Николаевича Кабалеvского - Серёжа, 1971.
- 8 - Дочь Сергея Кабалеvского - Ира.

Сам Дмитрий Борисович Кабалевский был женат дважды — на Эдварде Иосифовне в девичестве Блюман, и на Ларисе Павловне, в девичестве Чегодаевой. От первого брака родился сын Юрий (1931), от второго — дочь Мария (1950). Эдварда Иосифовна была дочерью тогдашнего директора музыкального училища при Московской Консерватории — Рахиль Львовны Блюман (1880 — 1978), а с Ларисой Павловной Дмитрий Борисович познакомился ещё учась в музыкальной школе, когда она только поступала в первый класс В.В. Чертовой, а он уже заканчивал обучение.

Юрий в 1959 году окончил мехмат МГУ по специальности «математик, преподаватель математики», преподавал математику в школе, защитил кандидатскую диссертацию по теме «Развитие самостоятельности учащихся при изучении курса математики». Получил второе высшее образование при Институте физкультуры, получив свидетельство тренера-преподавателя по шахматам, выполнил норму кандидата в мастера спорта по шахматам, имеет свидетельство международного арбитра по шахматам. Несмотря на солидный возраст — в декабре 2011 года Юрию Дмитриевичу исполнилось 80 лет — он до сих пор работает в школе, ведёт кружок по шахматам. Юрий Дмитриевич был женат дважды, от первого брака имеет дочь Екатерину, от второго — дочь Надежду. Катя в 1981 году окончила Московский математический техникум по специальности «прикладная математика», затем в 1986 году — Всесоюзный заочный финансово-экономический институт. Надя в 1969 году окончила музыкальный факультет Московского педагогического института им. В.И. Ленина по специальности «учитель музыки», несколько лет спустя — в том же институте окончила факультет начального образования, получила вторую специальность преподавателя начальных классов и много лет проработала в школе.

У Кати есть сын Владислав, закончил в 2001 году Московский колледж геодезии и картографии по специальности «геодезия», а в 2006 году — Московский экономико-финансовый институт (МЭФИ) по специальности «финансы и кредит».

У Нади две дочери — Александра от первого брака и Валерия — от второго. Лера ещё учится в школе, Саша в 2010 году закончила МГУ им. М.В. Ломоносова, факультет психологии и получила специальность «психолог, преподаватель психологии» и в мае этого года защитила кандидатскую диссертацию.

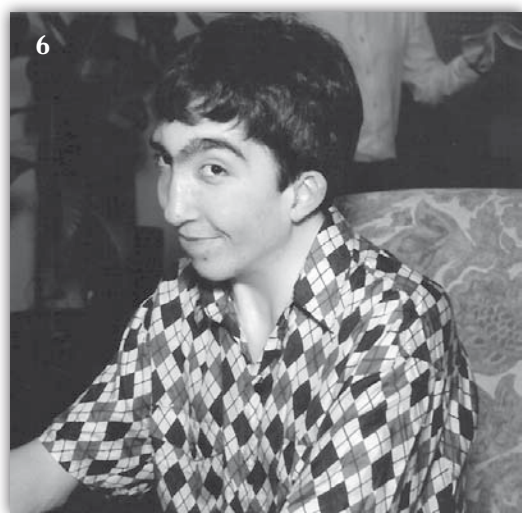
Дочь Дмитрия Борисовича и Ларисы Павловны — Мария Дмитриевна — в 1972 году окончила исторический факультет МГУ им. М.И. Ломоносова по специальности «историк, преподаватель истории и обществоведения на иностранном языке», много лет работала в издательстве «Советский композитор», потом преподавала в Академическом Музыкальном училище при Московской Консерватории им. П.И. Чайковского (ныне — Академический музыкальный колледж при МГК им. П.И. Чайковского). У Марии Дмитриевны два сына — Олег от первого брака и Дамир — от второго. Олег получил музыкальное образование, окончив в 2001 году Академическое Музыкальное училище при МГК им. П.И. Чайковского по специальности «фортепиано», в 2004 году окончил Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина по специальности «звукорежиссёр кино и телевидения».

У Олега есть дочь Полина (2002). Она проявляет очевидные способности к музыке, параллельно с общеобразовательной школой учится в музыкальной школе при Академическом музыкальном колледже при МГК им. П.И. Чайковского.

Дамир учится в РГСУ на факультете социальной работы, педагогики и ювенологии, закончил курсы сурдоперевода, имеет свидетельство о получении профессии сурдопереводчика.

Мы надеемся, что вам было интересно почитать «о предках и о потомках» нашей большой семьи. Всё, о чём мы сумели вам рассказать, мы собрали самостоятельно, не обращаясь к помощи профессионалов — работников архивов, сохранили у себя дома и, признаемся, очень этим гордимся. Конечно, материалов могло бы быть много больше, но каждый сохранённый или найденный документ, каждая фотография прошли через наши сердца, и это не красное слово.

И ещё — обратите внимание на то, как из поколения в поколение передаются склонности к тому или иному роду деятельности, — в нашем случае это точные науки, математика, и музыка. Многие мужчины наших семей были связаны с артиллерией, и, как говорится, каждый второй из нас — имеет склонность к преподаванию. В своих воспоминаниях Дмитрий Борисович писал: «Когда папа хотел поддразнить маму, принадлежавшую к мещанскому сословию и весьма гордившуюся пожалованным в своё время деду дворянством, он намекал на наше «кантонистское происхождение». Кто знает, может быть я должен искать своих предков среди безымянных сирот — воспитанников военных поселений XVIII века... Так или иначе, военная закваска в нашем роду была...». Я хочу уточнить, что кантонистами назывались дети-сироты нижних армейских чинов, которые зачислялись в специальные гарнизонные школы. В этих школах они обучались не только грамоте и письму. Самые способные обучались — вы не поверите — артиллерии и пению!.. Вот уж воистину — ничего случайного в этой жизни не бывает.



1 - Дмитрий Борисович Кабалевский с супругой Эдвардой Иосифовной и сыном Юрой, 1933.

2 - Юра Кабалевский.

3 - Лариса Павловна Кабалевская (в девичестве Чегодаева).

4 - Лариса Павловна Кабалевская с дочерью Марией, 1955.

5 - Мария и Юрий Кабалевские, 1970-е.

6 - Сын Марии Кабалевской - Дамир.

7 - Дочь Олега Кабалевского - Полина, 2008.

От редакции

В этом номере мы продолжаем публиковать воспоминания родных и близких Дмитрия Борисовича Кабалецкого о нём. На этот раз мы хотим предложить вниманию читателей небольшой очерк внучки композитора Екатерины Юрьевны Ветровой, старшей дочери Ю.Д. Кабалецкого.

Екатерина Ветрова, хотя и получила экономическое образование, с детства увлекалась творчеством: рисованием, лепкой, вязанием, писала стихи. В конце концов творческая половина её натуры всё-таки пере-силсила и сейчас она создаёт эксклюзивные связанные вручную вещи, публикуется в журналах как модельер. А в этом году под творческим псевдонимом РЮНА ВЕЛТРОВА вышла её первая книга – классический женский роман «Воспок-Зяляд». В конце июня выходит и вторая – детектив «Роза в лѣтнем хрусцале».

Я увидела Катю после многих лет перерыва на юбилее моего старшего брата. И не сразу поверила – эта взрослая, спокойно и уверенно держащаяся, сидящая рядом со своим отцом женщина, – та самая маленькая, ещё не умеющая ходить девочка, которая жила вместе со своей мамой некоторое время у нас на даче. Мне тогда было почти тринадцать (с ума сойти – как давно!), и Оля – так звали Катину маму – доверяла мне сидеть рядом с кроваткой и развлекать ребёнка, пока сама она играла на рояле в кабинете моего папы. Катю такое распределение обязанностей вполне устраивало и мы втроём неплохо провели время. Потом Катины родители расстались, но к нам – точнее, к моему папе – в гости её привозили не раз. Вот я и попросила Катю написать, что она помнит об этих приездах.

Мария Кабалецкая,
главный редактор журнала «Учитель музыки»

Ветрова Е.Ю.

Воспоминания о дедушке

Все мои воспоминания об общении с дедушкой Митей окрашены в радужные тона. Я всегда с огромным удовольствием ехала в гости в его большую, но очень уютную квартиру в Доме композиторов на улице Огарёва. С дедом было невероятно интересно. Он был человеком блестящей эрудиции и к тому же замечательным рассказчиком. Причём, как я теперь уже понимаю, с детьми он умел разговаривать на «детском» языке, так, что всё было и понятно, и увлекательно. Именно таким языком написана его книга «Про трёх китов и многое другое». Помню, в свои 13 лет я прочла её просто на одном дыхании.

В кабинете у дедушки Мити одну стену полностью, от пола до потолка, занимал книжный шкаф. Помимо книг там стояло множество сувениров, привезённых им из многочисленных поездок, либо подаренных ему кем-то. В большинстве случаев это были фигурки, куклы в национальных костюмах. Про каждую из них дед не просто говорил, откуда она, а придумывал целую историю. А учитывая, что коллекция эта постоянно пополнялась, то всё время появлялись и новые рассказы.



Дмитрий Борисович Кабалецкий
с внучкой Катей



Юрий Дмитриевич Кабалевский с первой женой Ольгой Михайловной и дочкой Катей



Беседа бабушки и внучки

Но, разумеется, самым привлекательным предметом в дедовом кабинете для меня был рояль. Он занимал основную часть комнаты и вечно был завален нотами, рукописями, набросками и ещё бог знает чем. Я была ребёнком, с детства окружённым музыкой. С одной стороны был дедушка-композитор, а с другой мама — искусствовед и прекрасный музыкант. У нас в доме часто собирались гости, мама садилась за пианино, и весь вечер звучали старинные русские романсы. Думаю, именно поэтому дедушка Митя чувствовал в моей маме родственную душу. Хотя и мой папа, математик по образованию, обладал прекрасным слухом и неплохо играл на фортепиано.

На рояле, стоявшем у деда в кабинете, я, приезжая в гости, каждый раз демонстрировала свои новые достижения. Следует сказать, что дедушка был суровым критиком и всегда указывал на мои недочёты в исполнении. Но это не обижало, а наоборот, стимулировало к новым свершениям. Хотя, честно говоря, в музыкальной школе я вовсе не была прилежной ученицей.

Пока я была ещё ребёнком, вторым чрезвычайно интересным для меня местом в этой огромной квартире была комната моей тётки Маши (в то время ещё совсем юной девицы). Меня влекло туда, как магнитом, потому что там были... куклы! Привезённые дедом из зарубежных поездок, они казались верхом совершенства. Мы

тогда ещё не знали имя «Барби», но, подозреваю, что это были именно такие куклы — с человеческими пропорциями, в умопомрачительных нарядах, в туфельках (!), с шикарными длинными волосами.

Чем старше я становилась, тем интереснее было общаться с дедом. Он, казалось, вовсе и не думал стареть. Мы говорили не только о музыке или разных странах. Когда я поступила в Математический техникум, у нас начались дискуссии по математике. А когда я стала учить второй язык — английский, и посетовала деду на трудности, он шутливо заметил: «Я выучил английский только когда окончательно забыл немецкий». Вообще дедушка Митя всегда очень радовался, когда я начинала заниматься чем-то новым, особенно если это было что-то творческое. Видимо он считал, что человек должен попробовать себя в разных ипостасях, чтобы найти истинное предназначение.



Катя Кабалевская

Голенищева Г.И.,

преподаватель по классу специального фортепиано
ДШИ «Орфей» г. Луховицы, Отличник народного
просвещения РФ, Ветеран труда

Роль коллективного музицирования в формировании юного пианиста



Из письма автора в редакцию:

«Окончив Воронежский государственный институт искусств как преподаватель специального фортепиано, я начала свою трудовую деятельность в г. Люберцы, была председателем фортепианной секции методического объединения, заведующей фортепианного отдела школы. В целях поддержания межшкольных связей и обмена опытом совмещала работу в Луховицкой ДМШ, а с 2007 г. стала работать там в Детской школе искусств.

С благодарностью вспоминаю своих прекрасных учителей, стоявших у истоков моего профессионального образования. В Луховицкой ДМШ – Ковлера Леонида Иосифовича, заслуженного работника культуры РФ, открывшего это школу. У него я училась и под его руководством работала затем в Малаховской ДМШ, которая в настоящее время носит имя этого замечательного музыканта, педагога, благороднейшего человека; Эйдус Розу Изяславовну (ученицу А.Б. Гольденвейзера), моего первого преподавателя, педагога высочайшего профессионализма. В Московском областном музыкальном училище № 1 – Амитона Юрия Александровича (ученика М. Гринберг), прекрасного, искреннего преподавателя, глубокого пианиста и Пархомовского Михаила Израилевича (класс камерного ансамбля), выдающегося скрипача, заслуженного деятеля искусств России. В институтские годы – Корсунь Нину Афанасьевну, доцента, тонкую пианистку и чуткого педагога; Зубравского Краснослава Фелициановича, профессора, пронзительного исполнителя и выдающегося педагога.

Я сберегла все наставления моих педагогов, наполняя свой педагогический багаж, развивая индивидуальность учеников, среди которых есть и музыканты, и композиторы, и преподаватели. Ученики моего класса показывают стабильно высокие результаты, участвуют в фестивалях-конкурсах.

Мне очень понравился конкурс отечественной музыки имени Д.Б. Кабалевского, в котором мы принимали участие уже в шестой раз, получив и лауреатство, и дипломы за лучшее исполнение пьес Д.Б. Кабалевского, П.И. Чайковского в номинации «Лучшая педагогическая работа».

Атмосфера конкурса способствует исполнительскому подъёму, когда дети слушают друг друга, с удовольствием посещают школьный музей и видят детей в качестве экскурсоводов, и, несмотря на такую дальнюю дорогу, мы уже сейчас настраиваемся на этот тёплый и интересный конкурс «Прекрасное пробуждает доброе!», благодарим его организаторов и желаем дальнейших успехов. Дмитрию Борисовичу Кабалевскому ратовал за воспитание творческой индивидуальности учеников. Встретившись на конкурсе с дочерью Д.Б. Кабалевского – М.Д. Кабалевской, главным редактором журнала «Учитель музыки», я решила написать о своём педагогическом опыте в этот журнал. Надеюсь, что он пригодится педагогам, занимающимся такой важной отраслью музыкального исполнительства и музыкального воспитания в целом, как ансамблевое музицирование».



Фортепианное трио ДШИ «Орфей» г. Луховицы
(слева направо): Камалова Виктория,
Лушина Валерия, Чаплыгина Дарья

Никогда не упускай возможности участвовать в совместной игре — дуэтах, трио и т.д. Это придаст твоей игре свободу, живость. почаще аккомпанируй певцам.

Р. Шуман

Ансамблевая игра на фортепиано — это вид совместного музицирования, которым занимались во все времена, при каждом удобном случае и на любом уровне владения инструментом, занимаются и поныне. В этом жанре сочиняли почти все выдающиеся мастера.

Генрих Нейгауз писал: «С самого первого занятия ученик вовлекается в активное музицирование. В ансамбле учитель-ученик, ученик-ученик устанавливается единение не только между ними обоими, но и что ещё более важно — гармоническое взаимодействие между учеником и композитором при посредстве педагога»¹.

Основной задачей класса фортепианного ансамбля в музыкальных школах является практическое применение и закрепление навыков и знаний, полученных в классе специального фортепиано, развитие музыкального вкуса, воспитание коллективной творческой и исполнительской дисциплины. Учащиеся знакомятся с лучшими образцами классической русской и современной музыки, расширяют свой кругозор, приобретают навыки совместного исполнения, необходимые им впоследствии для участия в самостоятельных коллективах. Одно из важнейших требований ансамблевой игры — учёт индивидуальных и возрастных особенностей каждого участника. Совместное исполнение требует одинаковой технической подготовки, интеллектуального уровня развития. Содержание изучаемых произведений должно соответствовать интересам учеников. От этого зависит активность и продуктивность работы. Чтобы стать частью целого, нужно вслушиваться в музыкальный процесс.

Немалый интерес представляет специальная методика первоначального периода обучения игре на фортепиано, разработанная М.Г. Соколовым, В. Агафонниковым, И. Лещинской, Л. Баренбоймом и другими. Главная цель этой методики — дать возможность детям, ещё не знакомым с нотной записью, сразу же ощутить свою сопричастность к

исполнению музыки, творчеству. А это достигается лишь ансамблевым музицированием совместно с педагогом, который берёт на себя основную нагрузку, предоставляя ученику наиболее доступный для него минимум — игру одной-двух нот, многократно повторяемых в заданном ритме. В дальнейшем задачи постепенно усложняются, происходит поиск звучания, развитие тембрового, гармонического, динамического слуха, чувства ритма — вот тогда ученик, играя в ансамбле, может почувствовать себя настоящим пианистом.

Занимаясь фортепианным ансамблем, я накопила большой репертуар, используемый на уроках, в концертно-конкурсных программах. Ансамбли исполняются в 4, 6, 8 рук, на одном, на двух фортепиано. В своём классе я провожу ансамблевые концерты-конкурсы, в которых участвуют все ученики, а составы участников ансамблей самые разнообразные, в том числе: ученик и преподаватель, ученик и его родитель, умеющий играть на каком-нибудь инструменте и т.д.

Нередки случаи, когда некоторые из учеников в классе ансамбля раскрывают себя полнее, на мой взгляд, интереснее, чем в классе по специальности. Одно из объяснений этого заключается в коллективной природе урока. Доброжелательность к ученикам и непринуждённость в общении создают атмосферу искренней увлечённости музицированием.



*Галина Ивановна с учениками:
Серяков Миша, Блинова Маша, Фурман Полина*

¹ Нейгауз Г. Предисловие к сб.: «Нашим маленьким пианистам», 3 изд. — М., 1966.

Это своеобразное преломление педагогики сотрудничества на почве музыкальной педагогики.

В классе ансамбля всегда есть свои энтузиасты, способные увлечь других. Они стремятся чаще репетировать, ищут возможности для выступлений, им свойственно творческое отношение к занятиям. Участники ансамбля с удовольствием общаются, поддерживают друг друга, дружат и родители ансамблистов.

Для эффективного проведения ансамблевых занятий педагог должен хорошо знать класс и не только его исполнительский уровень, но и особенности личностных отношений, сложившихся в коллективе. Таким образом, некоторые дополнительные затраты времени на подготовку полностью компенсируются большим выигрышем.

На мой взгляд, у каждого ребёнка есть способности и талант, просто кого-то из них не растормошили, недоучили, недостаточно развили. М. Волошин писал: «Ребёнок — непризнанный гений среди буднично серых людей». Темпы развития личности глубоко индивидуальны, и задача педагога не вывести всех на некий заданный уровень исполнения, а создать для личности каждого свой режим развития, пробудить в ученике инстинкт познания, совершенствования. Технология группового обучения предполагает сочетание индивидуального и коллективного. Использование группового обучения помогает ученикам в самоорганизации, учит помогать друг другу, слушать и слышать друг друга.

«Учить чувствовать — это самое трудное, что есть в воспитании», — говорил В. Сухомлинский. Этот психологический фактор играет важную роль и при совместной игре двух, трёх, четырёх учащихся.

Партнёрами выбираются по возможности дети одного возраста. Важным моментом при составлении ансамбля является сходство технического мастерства партнёров. Более слабый ученик может в значительной мере снизить темп и качество работы. Яркие индивидуальные исполнительские различия партнёров также могут явиться помехой для плодотворной работы и достижения желаемой цели. Во время подготовительной работы отбрасываются некоторые черты характера, такие как самолюбие, честолюбие и прочие проявления индивидуализма, т.е. собственное «я» уходит на второй план во имя создания целого. В ансамбле все равны, все партии равноценны.

Каждый из исполнителей должен внимательно и критически вслушиваться во всю многообразную «картину» ансамбля — слышать и всё целиком, и по

горизонтали, и по вертикали. Над каждым произведением необходима детальная работа. Но время от времени необходимо проигрывать сочинения целиком и в темпе.

Велико значение ритмической точности при игре в ансамбле. Существует ряд сочинений, где обе партии начинают звучать одновременно. В таком случае один из участников ансамбля, наиболее инициативный, волевой, ведущий, даёт чёткий и ясный знак вступления. Для этого требуются и дирижёрские качества, так что развивать их в себе полезно каждому участнику.

Не менее важно уметь заканчивать исполнение вместе. Дирижёрские качества и «чувство локтя» ансамблистов понадобятся и здесь. Есть ещё обязательные профессиональные моменты, как говорится «альфа» и «омега» в воспитании исполнителя, которые важны и в специальном классе, и в классе ансамбля. Например, пауза в нотном тексте, как известно, отнюдь не является моментом «молчания», как её иногда неправильно истолковывают ученики. Часто у автора после последнего аккорда в такте стоят паузы, и эти паузы обязательно должны «прозвучать». Чувствовать и «исполнять» паузу — это важное музыкантское качество и его надо прививать детям обязательно.

Также следует особое внимание уделить вопросу педализации. Распространённая ошибка: ученик снимает аккорд, продолжая при этом держать педаль и забывая, что существует акустическая разница между аккордом, который *держат руки*, и звучащим аккордом на педали *без рук*.

Интересно обращать внимание ансамблистов на то, что в оркестре функцию педали несёт выдержанный бас, а каждая партия несёт смысловую нагрузку. Когда ансамбль разрастается от 2-х до 3-4-х участников, то тщательное разучивание такой уже «партитуры» превращает игру в 4, 6, в 8 рук в нечто большее, чем простое музицирование. Ведь в этом исполнении могут звучать переложения оркестровых произведений, т.е. настоящих партитур. И тогда участники таких коллективов должны иметь оркестровое мышление, которого так не хватает солистам. В программе восьмиручного ансамбля-фортепианного оркестра — произведения, исполненные учениками в концертах и конкурсах: «Гавот» из «Классической симфонии» С. Прокофьева, «Танец мальчиков» из оперы «Шах-Сенем» Р. Глиэра, «В пещере горного короля» из сюиты «Пер Гюнт» Э. Грига, «Марш Черномора» М.И. Глинки, «Военный марш» из музыкальных иллюстраций к повести

А.С. Пушкина «Метель» Г. Свиридова («Марш» звучал в сопровождении ударных инструментов, что создавало оркестровый эффект и помогало ритмической устойчивости). По счастливой случайности в моём классе учились 4 девочки одного возраста. Так был создан фортепианный квартет, который выступал в афишных концертах под названием «5 лет в 8 рук» и гастролировал в разных городах области.

*Старания их увидел свет,
Поэтому и жизнь не кажется нам скучной.
Играет вот уже пять лет
Ансамбль наш восьмиручный.
Хоть были мы лениться здоровы,
И с нами Вы узнали много мук,
Но! Благодарны Вам четыре головы,
Ну и, конечно, восемь рук!*

*Э.А. Серякова,
бабушка одной из участниц ансамбля*



*Восьмиручный ансамбль (слева направо):
Лаврухина Анна, Дробнова Анастасия,
Серякова Лариса, Безгина Татьяна*

Один из составов — одни мальчики, которые проявили свои яркие способности, благодаря участию в квартете (причём, один из участников занимался только в классе общего фортепиано и с интересом играл партию второго инструмента).

Специального внимания заслуживает вопрос репертуара, ибо от правильно подобранной программы, соответствующей возможностям и интересам учащихся, зависит во многом и успех занятий, и профессиональное развитие юных пианистов. По мере овладения спецификой ансамблевой игры репертуар расширяется, включая всё более сложные произведения.

В свою «репертуарную копилку» я постоянно добавляю новые произведения, ценные в художественном отношении, разнообразные по складу и жанрам, по характеру и настроению.

Кроме восьмиручных ансамблей я постоянно включаю произведения в 6 рук. Из-за нехватки репертуара приходится самой делать переложения, не-

которые из них с успехом прозвучали в концертном варианте. Например, «Катенька весёлая» П.И. Чайковского, русская народная песня «Выхожу один я на дорогу» в обработке Е. Ковальковой, «Дороги» А. Новикова, «Военный марш» из музыкальных иллюстраций к повести А.С. Пушкина «Метель».

Постоянно в репертуаре «Колыбельная мишке» (в 6 рук) М.И. Ройтерштейна, к исполнению которой были получены авторские указания при личном знакомстве. Произведение исполнялось разными составами учеников моего класса, и каждый из них с удовольствием работал над ним. До сих пор вспоминаю об этом, как о самых ярких страницах детского творчества.

В различных конкурсах, на школьных вечерах ученики моего класса постоянно играют ансамбли в 4, 6, 8 рук. Исполнены 10 пьес из цикла В. Гаврилина «Зарисовки» («Часики», «Марш», «Подражание старинному», «Вальс», «Вальсик», «Гарантелла», «Весёлая прогулка», «Перезвоны», «Галоп», «Мушкетёры»), «Анданте» из струнного квартета П.И. Чайковского в переложении Мелкумовой Э.И. для скрипки, альты и фортепианного дуэта.

Запомнился новогодний вечер, когда ученики моего класса и класса моей коллеги — преподавателя ф-но Ловцкой Татьяны Андреевны — участвовали в костюмированном исполнении ансамблей. Звучала музыка А. Лепина из к/ф «Буратино» и К. Хачатуряна из балета «Чиполлино». В ансамбле-маскараде в костюмах выступали и учителя, и ученики. Репетиции, изготовление костюмов — всё это захватывает ребят. Правда, проведение таких репетиций к таким праздникам требует отдельного времени. Отдельного времени и усилий требует проведение интегрированных уроков, для которых создаются литературно-музыкальные композиции. Музыка и поэзия помогают создать артистическую атмосферу на концерте и достичь свободы, уверенности, исполнительского мастерства.

Хочется отметить метод хорового чтения стихов (А.С. Пушкина, С.А. Есенина), использующийся на этих уроках (тоже своеобразное ансамблевое исполнительство).

Ансамблевая работа, пропагандируя и популяризируя произведения мировой музыкальной литературы, помогая накапливать репертуарный опыт, развивает также и творческую инициативу учащихся в классе ансамбля, создаёт дополнительный стимул для детей с обычными музыкальными способностями, привлекая и воспитывая детскую слушательскую аудиторию.

Пусть же наши современники — взрослые и дети приобщаются к чистым радостям совместного музицирования, постигая чудесный мир музыки.

*Считается привычным ансамбли играть в четыре руки,
Но сколько бывает баталий, какие идут бои!
Мы играли, играли ансамбли и нам надоели они.
Галина Ивановна на выдумки неистощима всегда!
Дала с Сашей Кондрашиным ансамбль в шесть рук она.
Кругом царит удивление, в зале стоит испуг:
Как, дети играют ансамбль? Ансамбль в шесть рук?!
Мы еле-еле сидели за одним инструментом втроём,
Играли ансамбль, потели, друг друга толкали локтём,
На отчётном концерте сыграли, и решили: теперь отдохнём.*

Но не тут-то опять-то было:

В музыкальную школу в ВУГИ

Второй инструмент привезли!

*Опять удивление в зале царит, опять стоит испуг:
«Как, дети снова играют и теперь уже в 8 рук?!»
Товарищи, не удивляйтесь! Недалёк тот день, когда
В музыкальную школу поступит третий инструмент и тогда...
Опять будет царить удивление. Опять будет стоять испуг:
Как, дети играют ансамбль, ансамбль в ДВЕНАДЦАТЬ рук?!*

*Марина и Элина Зильберман,
ученицы музыкальной школы*

Приложение

1. Агафонников В. «Табакерка»¹, «Кузнечик».
2. Аренский А. «Журавель».
3. Бородин А. «Колокольный звон».
4. Григ Э. «Танец Анитры», «В пещере горного короля» (в 8 рук). «Юмореска», «Норвежский танец».
5. Госсек Ф. «Гавот» (переложение Э. Загурской).
6. Гречанинов А. «Серенада» (соч.99 №10).
7. Глизэ Р. «Танец мальчиков» из оперы «Шах-Сенем».
8. Гнесина Е. «Упражнения».
9. Диабели А. «Упражнения».
10. Дога Е. «Вальс» (из к/ф «Мой ласковый и нежный зверь»).
11. Караев К. «Танец» (из балета «Тропюю грома»).
12. Кабалевский Д. «Гавот» (из сюиты «Комедианты». Переложение В. Мурзина).
13. Ковалькова Е. «Русские народные песни».
14. Металлиди Ж. «Марш неумелых музыкантов».
15. Мендельсон Ф. «Песня без слов» (соч.67 №1).
16. Моцарт В. «Немецкие танцы».
17. Бетховен Л. «Контрдансы», «Немецкие танцы».
18. Блок А. «Московская полька» (для 2 ф-но).
19. Прокофьев С. «Марш» (из балета «Любовь к трём апельсинам»), «Гавот» (из «Классической симфонии»), «Полька» (из музыки к спектаклю «Евгений Онегин»).
20. Парцхаладзе М. «В цирке».
21. Свиридов Г. «Вальс», «Пастораль», «Военный марш» (в 8 рук) (из музыкальных иллюстраций к повести «Метель» А.С. Пушкина).
22. Савельев Б. «Карусельные лошадки».
23. Шостакович Д. «Звёздочки», «Охота» (из музыки к трагедии В. Шекспира «Гамлет»), «Прелюдия ля-бемоль мажор» (для 2 ф-но).
24. Чайковский П. «Вальс» (из балета «Спящая красавица»), «Вальс» (из оперы «Евгений Онегин»), «Колыбельная песня в бурю», «Танец пастушков» и «Галоп» (из балета «Щелкунчик»).
25. Хачатурян А. «Вальс» (из музыки к драме М.Ю. Лермонтова «Маскарад»), «Пляска пиратов» из балета «Спартак», «Танец грека-раба» (из балета «Спартак». Переложение А. Бакулова).
26. Хачатурян К. Цикл пьес из музыки к балету «Чиполлино».
27. Шуман Р. «Вальс» (соч.124 № 4).
28. Шуберт Ф. «Три лендлера», «Пряха» (переложение Э. Загурской).
29. Назарова-Метнер Т. «Звёздная ночь», «Марш» (для 2 ф-но)².
30. Пьесы В. Беляева, В. Пешняка³.

¹ Ноты этого произведения, а также другие ноты для ансамбля помещены в рубрике «Нотная библиотека».

² Авторские указания были даны лично композитором, когда ученики занимались в классе композиции.

³ Ансамбли исполнялись на детских конкурсах как обязательные произведения в г. Люберцы, г. Красково.

ТАБАКЕРКА

В. Агафонников

Сдержанно

Учитель

Ученик

ОДИНОКАЯ ГАРМОНЬ

вторая партия

В. Гаврилин

Moderato ♩ = 63

mp

simile

5

9 *poco ten. a tempo*

13 *poco ten. a tempo*

18 *mf*

4 2 3

первая партия

Moderato ♩ = 63

The musical score is written for piano and right hand in 4/4 time. It consists of five systems of staves. The first system includes the tempo marking 'Moderato ♩ = 63' and the instruction 'cantabile'. The second system begins with a measure rest of 8 measures. The third system includes dynamic markings 'poco ten.' and 'a tempo'. The fourth system includes a dynamic marking 'mf'. The score features various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 2, 1, 5, 4, 3, 2, 1, 4, 5, 1, 2, 1).

вторая партия

Measures 22-25. The score is in 4/4 time. The right hand plays a series of chords with accents, and the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes.

Measures 26-30. The score is in 4/4 time. The right hand continues with accented chords, and the left hand continues with eighth notes.

Measures 31-34. The score is in 4/4 time. The right hand continues with accented chords, and the left hand continues with eighth notes.

Measures 35-39. The score is in 4/4 time. The right hand continues with accented chords. The left hand continues with eighth notes. The tempo changes from *rit.* to *a tempo* at measure 37.

Measures 40-43. The score is in 4/4 time. The right hand continues with accented chords. The left hand continues with eighth notes. The dynamic marking *pp* is present at measure 41.

первая партия

ВАЛЬС

В. Агафонников

Грациозно

Ученик
Pupil

mf

Учитель
Teacher

mf

Con Ped.

First system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a melodic line with slurs and a steady accompaniment.

Second system of musical notation, consisting of four staves. It includes dynamic markings *mf* and *p*. Fingerings are indicated with numbers 3 and 4. The notation includes slurs and a crescendo hairpin.

Third system of musical notation, consisting of four staves. It includes fingerings 1 and 2. The notation includes slurs and a double bar line at the end of the system.

ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ МИШИ

Н. Римский-Корсаков

Тема
Allegretto

Primo

Secondo

mf

p

f marcato

First system of musical notation. It consists of a vocal line in a treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the end of the system.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts from the first system. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern.

Third system of musical notation. The piano part includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) in the middle of the system.

Fourth system of musical notation, the final system on the page. It includes dynamic markings of *rit.* (ritardando) above the vocal line and *pp* (pianissimo) in the piano part. The system concludes with a double bar line.

СИДЕЛ ВАНЯ

Русская народная песня

вторая партия

П. Чайковский

Andante

p

[*mf*]

[*meno rit.*]

2 1 2 4

3 1 4 2 1 4 1

ред. *

ред. *

ред. *

У ВОРОТ, ВОРОТ

Русская народная песня

вторая партия

П. Чайковский

Allegro moderato

p

mf

ред. *

ред. *

ред. simile

СИДЕЛ ВАНЯ

Русская народная песня

первая партия

П. Чайковский

Andante

p

[mf]

[poco rit.]

У ВОРОТ, ВОРОТ

Русская народная песня

первая партия

П. Чайковский

Allegro moderato

p

mf

ТРЕПАК

фрагмент Концертной сюиты из балета «Щелкунчик» в концертной
обработке для фортепиано М. Плетнёва

П. Чайковский

Molto vivace

The musical score is presented in five systems, each with a piano (right) and bass (left) staff. The tempo is marked 'Molto vivace'. The key signature is one sharp (F#). The score includes various dynamic markings: *f* (forte), *p* (piano), *sf* (sforzando), *mf* (mezzo-forte), and *sfz* (sforzando). The piece features a complex piano texture with many sixteenth and thirty-second notes, and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. There are several trills and triplets indicated in the score.

First system of musical notation, featuring treble and bass staves. Dynamics include *p*, *f*, and *pp*. An 8-measure repeat sign is present at the end of the system.

Second system of musical notation, featuring treble and bass staves. Dynamics include *pp*. The instruction *marcato il tema* is written below the bass staff. An 8-measure repeat sign is present at the end of the system.

Third system of musical notation, featuring treble and bass staves. This system contains a continuation of the bass line from the previous system.

Fourth system of musical notation, featuring treble and bass staves. Dynamics include *cresc.* and *f*. This system contains a continuation of the bass line from the previous system.

Fifth system of musical notation, featuring treble and bass staves. Dynamics include *ff*. An 8-measure repeat sign is present at the end of the system.

Sixth system of musical notation, featuring treble and bass staves. An 8-measure repeat sign is present at the end of the system.

8-
ff

8-
sf

8-
sf P cresc. al fine e

stringendo

8-
sff

Дорогая редакция!

Жовется, чтобы данная проблема

появилась на страницах Журнала...



Дело в том, что я всё чаще слышу от учителей музыки-профессионалов, что учителя начальных классов сами ведут уроки музыки и не хотят отдавать эти часы музыкантам. Как вы понимаете, это, конечно, не может способствовать качеству музыкального воспитания и образования школьников.

Интересно вспомнить, что 27 лет назад появился приказ Министерства Просвещения РСФСР № 197 от 15 июля 1985 года, который гласил: «В школах, имеющих учителей-специалистов по музыке, передать им уроки музыки в начальных классах»¹.

Приказ, конечно, давний... О нём администрация школ уже давно забыла, тем более административные кадры за это время поменялись глобально. О данной проблеме писали в «Учительской газете»². Вот что писала Ирина Димова, первый заместитель главного редактора «Учительской газеты», кандидат педагогических наук, заслуженный работник культуры РФ: «Учителя начальных классов, как правило, не владея музыкальным инструментом и современным методическим инструментарием, не могут осуществлять эту работу профессионально и грамотно. Однако, чтобы повысить уровень их зарплаты, во многих школах администрация отдаёт уроки искусства учителям без соответствующей квалификации. В результате крайне низкого уровня преподавания искусства в течение первых четырёх лет, когда закладывается фундамент художественной культуры, дальнейшие занятия оказываются малорезультативными»³.

Не пора ли обратиться в Министерство образования, и узнать, во-первых, был отменён этот приказ или нет? Если был отменён, то интересно, каким документом и что конкретно в нём пишется. А если не был отменён, значит, руководство школ действует, нарушая этот приказ и учителя вправе на него ссылаться как на существующий.

А во-вторых, хорошо было бы написать от имени учителей-музыкантов РФ письмо в вышестоящие инстанции о необходимости «реставрации» такого нужного и важного приказа.

С огромным уважением,

Столова Н.П.,

старший методист УМЦ гуманитарных дисциплин ЛОИРО,
лауреат Всероссийского конкурса педагогического
и методического мастерства «Учитель».

От редакции

В сумятице кадровых и административных перемен трудно уследить за вновь издаваемыми и отменяемыми приказами. Однако в соответствующих нормативных базах данных нам не удалось обнаружить приказ, который содержал бы стандартную в подобных случаях формулировку «во изменение приказа...» – в нашем случае – приказа № 197 от 15.07.1985 г. Поэтому, вероятно, этот приказ действует. Однако вопрос нуждается в более тщательной проверке и более широком поиске в нормативных базах. О результатах этих проверок и этих поисков мы сообщим вам в следующем номере нашего журнала.

¹ Сборник приказов № 31, ноябрь 1985 г. С. 12.

² «Учительская газета» № 6 от 16.02.2010 г., № 10 от 09.03.2010 г., № 20 от 18.05.2010 г.

³ «Учительская газета» № 20 от 18.05.2010 г.

От редакции

Мы представляем вниманию читателей работы учащихся Детской школы искусств им. Д.Б. Кабалевского в Ватулинках - статья Шайковой Татьяны, в которой рассказывается об Альфреде Шнитке, истории его семьи и творческом пути композитора, а также статья Яресько Алисы, посвящённая педагогической и просветительской деятельности Рейнгольда Глиэра.

Шайкова Т.,

ученица 7 класса ДШИ им. Д.Б. Кабалевского,

Преподаватель: Чигарина В.М.

Опередивший время

Мы благодарны искусству за то, что оно непрерывно рассказывает что-то о мире и о человеке, чего логически сформулировать невозможно.

А.Г. Шнитке

В музее Московского государственного высшего колледжа искусств имени Альфреда Гарриевича Шнитке, бывшем училище имени Октябрьской революции, воспитанником которого он был, хранится старая фотография. На ней изображён худощавый, несколько нескладный юноша со смущённой улыбкой, стоящий на специальной дирижёрской подставке в классе дирижирования, а рядом — его педагог по этому предмету, очень организованная, строгая и требовательная Софья Ивановна Кирпичникова. Не все биографы композитора упоминают об этом, но именно преподаватели этого учебного заведения и, в первую очередь, его директор Арам Николаевич Лачинов сделали всё возможное для того, чтобы талантливый студент с весьма неподходящей для того времени родословной сумел не только получить настоящее качественное профессиональное образование, но и поступить в святая святых отечественной музыкальной культуры — Московскую государственную консерваторию имени П.И. Чайковского.

Судьба Альфреда Гарриевича Шнитке с детства складывалась очень непросто. Он родился в 1934 году в смешанной еврейско-немецкой семье в г. Энгельсе (республика немцев Поволжья), который тогда назывался Покровск. Его отец, Гарри Викторович Шнитке, переселился в Россию из Франкфурта-на-Майне. Сначала жил с родителями в Москве, а в 1930 году переехал в Покровск, в так называемую республику немцев Поволжья, где вступил в коммунистическую партию и работал журналистом в советских немецких изданиях, печатался в газете «Большевик». Мать, Мария Иосифовна Фогель, происходила из



немецких колонистов, переселившихся в Россию в 1765 г. и осевших в деревне Каменка. Работала учительницей немецкого языка, а затем, уже в Москве стала сотрудником газеты «Neues Leben». В семье ещё были брат Виктор, ставший литератором, и сестра Ирина, избравшая педагогику.

Семья была очень дружной, интеллигентной. В доме всегда было много книг, которые стояли на стеллажах от пола до потолка, и книги эти были не только на русском, но и на иностранных языках и все члены семьи не только очень любили читать, но и постоянно обсуждали прочитанное. Кроме того дети с детства говорили на двух языках — русском и немецком, читали в подлиннике немецкую классику. Альфреду Шнитке было шесть с половиной лет, когда началась Великая Отечественная война. Даже в эти тяжёлые и трудные годы, когда враг появился на берегах Волги и в Сталинграде, на расстоянии нескольких сот километров от Покровска, шла кровопролитная битва, жизнь в городе текла своим чередом: работали производственные предприятия,

больницы, школы. И в 1942 году А.Г. Шнитке, как и другие его ровесники, пошёл учиться в среднюю школу № 25. Здание этой школы сохранилось до наших дней. Оно находится в Энгельсе на улице Степной.

В 1943 году отец Шнитке — Гарри Викторович — был призван на фронт, а сам Альфред с младшим братом Виктором были отправлены в Москву, где жили у деда и бабушки по отцовской линии — инженера Виктора Мироновича и редактора Теи Абрамовны Шнитке. Тея Абрамовна (урождённая Кац) работала редактором в Государственном издательстве иностранной литературы, занималась немецкой филологией и переводами на немецкий язык, в том числе была автором учебника «Грамматика немецкого языка».

В 1946 году вся семья собралась в Москве, а затем выехала в Вену, куда его отец был направлен в качестве переводчика и где в двенадцатилетнем возрасте А.Г. Шнитке впервые начал заниматься музыкой. Вернувшись в 1948 году на родину, семья сначала поселилась в Валентиновке, маленьком подмосковном дачном посёлке, который находится примерно в часе езды по Ярославской железной дороге от столицы, а затем, в 1949 году, переехала в город. В том же 1949 году, всего после трёх лет занятий музыкой, А.Г. Шнитке поступил на дирижёрско-хоровое отделение музыкального училища имени Октябрьской революции. Таким образом, тот путь к началам профессии, который сегодня занимает у большинства семь, а то и восемь лет предварительной подготовки, он проделал всего за три года. Блестяще окончив дирижёрско-хоровое отделение, он стал сначала студентом, а затем и аспирантом композиторского факультета МГК им. П.И. Чайковского по классу композитора Евгения Кирилловича Голубева.

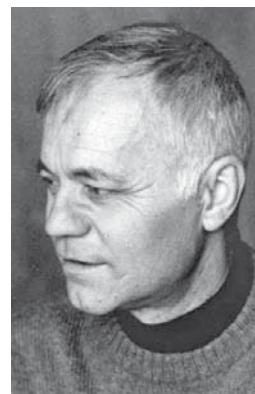


Спустя шесть лет, осенью 1959 года, будучи аспирантом консерватории, Альфред Шнитке вернулся в стены родного училища. Ему доверили преподавание теории и сольфеджио на первом курсе дирижёрско-хорового отделения, того самого, которое он когда-то окончил. Это был уже вполне сложившийся музыкант, автор известной к тому времени оратории «Нагасаки», написанной к окончанию консерватории в 1958 году. На тот момент педагогическая деятельность не очень привлекала А.Г. Шнитке, ему хотелось писать, музыка буквально переполняла его. И, промучившись один семестр с капризными воспитанниками в возрасте от 16 до 18 лет, которые пытались обратить на себя внимание молодого педагога (из двадцати пяти студентов-первокурсников юношей на курсе было всего шесть), он ушёл из училища для того, чтобы вплотную, ни на что не отвлекаясь, заняться тем, к чему так стремилась его душа — сочинением музыки. И уже в 1960 году, всего в 26 лет он был принят в Союз композиторов РСФСР.

Однако жизнь распорядилась иначе, и с осени 1961 года ему вновь пришлось вернуться к педагогической практике — преподаванию на теоретико-композиторском факультете консерватории преимущественно студентам-музыковедам инструментовки, чтения партитур, полифонии и композиции. В итоге А.Г. Шнитке занимался педагогической работой в течение одиннадцати лет, вплоть до 1972 года, параллельно с этим, продолжая активный творческий поиск, писал самую разную музыку, в том числе и по заказам для кинофильмов и театральных постановок. Среди них музыка к кинофильмам «Агония», «Комиссар», «Мёртвые души», спектаклю «Ревизская сказка» театра на Таганке.

В 1981 году, Альфред Шнитке, уже всемирно известный музыкант, приехал в г. Энгельс — город своего детства, вместе со своим братом Виктором, который к тому времени двуязычным писателем, работавшем на русском и немецком языках. Впечатления от этой поездки нашли своё отражение в проникновенных строчках Виктора Шнитке:

*Я видел город детства.
Освещённый уже нежарким,
предзакатным солнцем,
он был всё тот же:
низкий, деревянный, в глухих
заборах. Заросли паслёна
цвели в проулках. Тяжело
катились в пыли дорог скрипучие
подводы, и те же баржи,
чёрными бортами почти черная
воду, или*



Виктор Шнитке

*по Волге... Всё было так, но на скрещеньях улиц
вздымались в небо белые соборы, в дворы влива-
лась степь, дыша полынью, колодцы были полны,
и — живая — ты с нами шла домой.*

Так сложилось, что мировая известность пришла к Альфреду Гарриевичу Шнитке раньше, чем широкое признание в собственной стране. В 1979 году после постановки в Париже режиссёром Юрием Любимовым и дирижёром Геннадием Рождественским оперы П.И. Чайковского «Пиковая дама», музыку к антрактам для которой написал А. Шнитке, композитор оказался в опале. Его сочинения не рекомендовалось исполнять. Тем не менее, по настоянию творческой общественности, они всё-таки продолжали звучать в крупных концертных залах страны. Раскрывается и ещё одна грань таланта Шнитке — он пишет, статьи, выступает с докладами, даёт интервью, принимает деятельное участие в работе Московской секции Союза композиторов РСФСР.

1980-е годы стали для него годами подлинного профессионального триумфа — он становится членом-корреспондентом нескольких немецких академий искусств, Королевской Шведской Академии музыки, а в 1986 году получает престижную Государственную премию РСФСР им. Н.К. Крупской, звание Заслуженного деятеля искусств РСФСР. Однако его здоровье к этому времени очень пошатнулось. Начиная с 1985 года, он упорно борется с тяжёлым недугом, и в 1990 году вынужден вместе с женой, пианисткой, выпускницей Московской консерватории, Ириной Фёдоровной Катаевой-Шнитке и сыном Андреем уехать на лече-



Альфред Шнитке с супругой Ириной

ние в Германию. Поселившись в Гамбурге, Шнитке, принимает приглашение руководства местной консерватории и вновь возвращается к педагогической практике, однако последовавшие один за другим три инсульта привели к печальному концу, и 3 августа 1998 года композитора не стало. А.Г. Шнитке согласно его завещанию был похоронен в России, в Москве на Новодевичьем кладбище.

Творческое наследие Альфреда Гарриевича Шнитке широко, объёмно, разнопланово и разножанрово. Им написаны четыре оперы, три балета, девять симфоний, инструментальные концерты (два — для фортепиано, четыре — для скрипки, гобоя альт, арфы и струнных, два — для виолончели), оратория «Нагасаки», Реквием, хоровые концерты, музыка для кино и театра, сочинения для фортепиано и многое другое. И хотя в настоящее время Шнитке признан одним из крупнейших композиторов XX века, вошедшим в разряд классиков, его творчество ещё до конца не изучено, а многие страницы его музыки остаются не услышанными. Путь Альфреда Шнитке, опередившего своё время, как когда-то Модест Петрович Мусоргский, к всемирной известности был сложным, хотя ещё при жизни многие его называли гением. В его музыке слышится повествование о Человеке и Вселенной, о сознании и подсознании, о духовном и бездуховном, об извечной борьбе добра и зла. За чисто музыкальными категориями угадывается человек с романтически чутким, обострённым отношением к миру, человек как единая частица прошлого, настоящего и будущего. Человек и музыка оказываются для Шнитке героями одного ряда: музыка как бы становится в творениях композитора метафорой мира человека. Мне музыка А.Г. Шнитке открылась со знакомством с его Сюитой в старинном стиле — удивительно чистой, светлой, поэтической музыкой. Возможно, я ошибаюсь, но мне кажется, что если бы он использовал свой мелодический дар ещё и в песенном творчестве, то его имя стало бы значительно более популярным в широких массах.

Я искренне верю, что музыка Альфреда Гарриевича с каждым годом будет приобретать всё более широкую известность.

Литература

1. История отечественной музыки в биографиях её творцов. / Сост. и научн. ред. Л.А. Серебрякова. Челябинск, 2001.
2. Орлова Л. Очерки отечественной музыки. Москва, 2001.
3. Холопова В. Слушая Альфреда Шнитке. Москва, 2004.

Автор приносит благодарность музею МВМК им. А.Г. Шнитке за предоставленные материалы, а также преподавателям Асян Гюльнаре Абетикивне (ДМШ им. Андреева, г. Москва), Русиновой Анне Георгиевне (ДШИ г. Жуковский) — бывшим студентам Музыкального училища им. Октябрьской революции — за воспоминания о А.Г. Шнитке.

Яресько А.,
ученица 6 класса ДШИ им. Д.Б. Кабалевского,

Преподаватель: Чигарина В.М.

Есть люди такие на свете...

*Есть люди такие на свете,
Которых забыть нам нельзя,
Они и сквозь десятилетия
Приходят в наш дом как друзья.*

Таким другом стала для меня музыка Рейнгольда Морицевича Глиэра — воспитанника Московской консерватории, одного из любимейших учеников Сергея Ивановича Танеева. Впервые я познакомилась с его творчеством во время работы над одной из фортепианных миниатюр «Маленькая поэма». Затем услышала пьесы «Утро», «В полях», Вальс, Романс, «Арлекин» — по своей сути тоже маленькие поэмы; нашла в записи увертюру к балету «Медный всадник», известную как Гимн Великому городу, матросский танец «Яблочко» из балета «Красный мак», удивительный концерт для голоса с оркестром в исполнении Анны Нетребко. Вся эта музыка покорила меня своей удивительной чистотой и искренностью. Именно поэтому мне захотелось рассказать и другим о её авторе и о ней.

Елена Фабиановна Гнесина, в школе которой начинающий композитор и педагог Р.М. Глиэр делал свои первые шаги, как-то заметила, что родители очень удачно выбрали ему имя (Рейнгольд в переводе означает «золотое сердце»). Он действительно отличался высоким благородством чувств, удивительной добротой, умением сострадать и поддержать тех, кто в этом нуждается.

Рейнгольд Морицевич Глиэр происходит из особой среды — среды музыкальных мастеров, своего рода ремесленной элиты. Несколько поколений его предков, как по линии отца, так и по

линии матери, создавали инструменты, известные во многих странах Европы — Германии, Чехии, Франции, откуда, по преданию, и шёл род Глиэров (существует даже плато Глиэр во французских Альпах). Отец будущего композитора, Эрнст Мориц Глиэр (1834 — 1896), родом из саксонского города Клингенталя, поселился в Киеве в 60-е годы XIX в., где стал работать мастером по изготовлению валторн в мастерской музыкальных инструментов Викентия Корчака.



Там он познакомился с его дочерью Жозефиной Викентьевной, полькой по происхождению, после женитьбы на которой стал совладельцем мастерской. Мастерская Корчака была главным поставщиком духовых музыкальных инструментов для Киевского музыкального училища и его влиятельного патрона — местного отделения Императорского русского музыкального общества. В пору своего расцвета мастерская иногда даже фигурировала под названием «фа-

брика музыкальных инструментов». В этой семье 30 декабря 1874 г. (11 января 1875 по н.ст.) и родился сын Рейнгольд, которому при крещении дали ещё одно имя — Эрнест. Родители ориентировали всех сыновей (у Рейнгольда было ещё двое братьев — Карл и Мориц) на продолжение родовой профессиональной традиции, но Рейнгольд оказался особым ребёнком, с особенно тонкой, ранимой душевной организацией и неистовым влечением к игре на музыкальных инструментах,

а вскоре — и к сочинительству. Единственным человеком в семье Глиэров, который разделял его тайные мечты стать музыкантом, была его старшая сестра Цецилия (Цеся), сама хорошо игравшая на фортепиано и пристрастившая к этому брата. Как отмечал позже Глиэр в своих воспоминаниях, «тяжело было учиться, когда родные были против того, чтобы я сделался музыкантом, и когда не было ни учителей хороших, ни средств брать уроки даже у посредственных музыкантов».

По сути, Р.М. Глиэр принадлежал к той человеческой категории, которая по известному девизу Бетховена создавала себя сама. В нём жило стремление во всех проблемах разобраться самостоятельно, неутолимая жажда самореализации, самоутверждения, будь то искусство, общественная работа или семейная жизнь. «Чтобы стать хорошим, нужно стараться стать идеально хорошим», — написал Глиэр в зрелые годы. Будучи гимназистом (с 1885 г.) он сам ищет себе учителей музыки. Сначала это были престарелый скрипач-любитель и студент Киевского музыкального училища. В 14 лет появляются и первые композиторские пробы — небольшие пьески для фортепиано, скрипки и виолончели. В 1891 г. он поступает в Киевское музыкальное училище в класс скрипки Отакара Шевчика — знаменитого чешского скрипача, многие годы работавшего в Киеве. Преподавателем теории музыки был Евгений Августович Рыб, в прошлом ученик Николая Андреевича Римского-Корсакова. Увлечённость искусством, интерес к коллективному творчеству нашли своё отражение в организации студенческого струнного квартета, участники которого Иван Крыжановский и Леонид Николаев тоже стали известными музыкантами, а Николаев, к тому же, — одним из крупнейших в стране фортепианных педагогов. Узы дружбы связали Глиэра и с теоретиком Болеславом Яворским.



Родители Р. Глиэра



Рейнгольд в 5 лет

Московскую консерваторию, досрочно, не дожидаясь окончания училища. Студентом и консерватории он стал в 1894 г., занимаясь по классу скрипки сначала у Соколовского, а затем у Гржимали. Его наставником по гармонии был известнейший музыковед Г.Э. Конюс. Вскоре по инициативе Р.М. Глиэра вновь сложился струнный квартет, куда вошли и его земляки — киевлянин Илья Сац и житомирец Александр Сулержицкий. На вступительных экзаменах в консерваторию Глиэр не показывал собственных сочинений, но в 1895 г. он начал заниматься в классе С.И. Танеева (пока что только по полифонии), а в классе свободного сочинения у М.М. Ипполитова-Иванова, воспитанника Н.А. Римского-Корсакова. Таким образом, в Рейнгольде Глиэре соединились две ведущие композиторские школы тогдашней России —

Гастроли в Киеве великого Петра Чайковского, состоявшиеся 21-22 декабря 1891 года, определили будущее самого Глиэра — он выбрал для себя композиторскую стезю. «Первый раз в жизни я был свидетелем таких оаций, такого триумфа... Этот сложный комплекс впечатлений и оказался последним толчком, решившим мою судьбу».

Глиэр с головой окунулся в музыку, в сочинительство, посещал концерты и оперные спектакли. Было очень сложно не захлебнуться в обилии новых впечатлений. Однако он обладал особенностью, без которой бы не состоялся как личность: «Если хочешь глубокие чувства передать в искусстве, нужно иметь сильный ум. Чем сильнее ум, тем ярче можно передать то, что делается в душе». Он серьёзно и системно занимается самообразованием: читает классическую литературу, учит французский язык (немецким и польским он уже владел, благодаря родителям).

Потребность как можно скорее достичь поставленной цели, жить как бы «наперегонки с судьбой», подвигла молодого музыканта к поступлению в

«танеевская» и «корсаковская». В студенческие годы завязывается и дружба Глиэра ещё с двумя студентами танеевского класса — будущими классиками русской музыки С.В. Рахманиновым и А.Н. Скрябиным. Каждое лето Глиэр-студент проводил в Киеве, главным образом, на даче в Святошино, не мысля своего отдыха без вечерних лодочных прогулок по Днепру. О том, какую роль сыграла в его творческой судьбе Украина, как нельзя более красноречиво свидетельствовал он сам: «Ежегодные летние выезды семьи в деревню под Киевом, где, казалось, сам воздух звенел песнями, сдружили меня с богатейшим фольклором Украины, обогатили глубокими, незабываемыми впечатлениями. Это была стихийная сила народного искусства, которая непроизвольно овладевала моим сознанием, формировала мои музыкальные представления».

В годы студенчества из-под пера Р. Глиэра выходит и первое произведение, принесшее ему признание как композитору — Струнный секстет *c-moll*. В этой композиции отчётливо проступили главные черты, присущие всему последующему творчеству Глиэра: сочетание лирической проникновенности, задушевности и эпического размаха (финал Секстета написан в «богатырских» традициях русских композиторов); в стилистике — удивительная преданность позднему романтизму с его широкими переливами мелодий, цельности звуковой и композиционной ткани произведения. В 1900 г. Глиэр с золотой медалью окончил консерваторию. Его дипломной работой была одноактная оратория «Земля и небо» на стихи Дж. Байрона. Со студенческих лет композитор начал пробовать себя и на педагогическом поприще,



Глиэр в составе преподавателей училища Гнесиных

с 1901 г. преподавая гармонию в музыкальной школе сестёр Гнесиных. Важной вехой его педагогической практики стали и занятия с юным Сережей Прокофьевым, сыном управляющего имением Сонцовка (под Екатеринославом), где композитор проводил лето 1901 года.

В 1904 г. Рейнгольд Глиэр вступает в брак со своей ученицей Марией Робертовной Ренквист (шведкой по происхождению), подарившей ему пятерых детей. Брак оказался очень счастливым, и семья в его жизни всегда занимала особое место.



Мария Ренквист

«Золотое десятилетие» творческого взлёта Глиэра-композитора начинается после окончания консерватории. Одно за другим приходят известия об исполнении его произведений как на родине, так и за рубежом (включая США). Произведения композитора везде охотно издают («Юргенсон печатает всё, что бы я ни написал»), они звучат на престижных «Беляевских пятницах» и «Рубинштейновских обедах». Глиэру присуждают целых три Глинкинских премии — в 1903, 1912 и 1914 годах, присуждавшихся тогда за лучшие новые произведения русской музыки. А премьеры его третьей симфонии «Илья Муромец», состоявшаяся в 1912 г. в Большом зале Московской консерватории, стала одной из музыкальных сенсаций того времени. «Я страстно спешу, так как боюсь, что скоро начнётся (кончится?) весна моей жизни, а я буду говорить в своей музыке вовсе не то, что делается в душе», — писал в то время Глиэр.

Не обрывались и связи с Киевом, где в 1903 году решил «тряхнуть стариной» былой квартет во главе со специально приехавшим Глиэром. Невзирая на явное неудовольствие руководства киевского отделения РМО, без согласования с которым был организован концерт, успех был немалый. О нём сохранился восторженный отзыв киевского музыкального критика В. Чечотта в одной из киевских газет. В июле 1909 г. родной город стал свидетелем

рождения Глиэра и как дирижёра: на эстраде Городского сада под его руководством прозвучала его 1-я симфония. А в 1912 году, прибыв на гастроли в Одессу, Глиэр увидел в витринах магазинов собственные портреты! В 1913 г. в Киеве открывается первая на Украине консерватория, и Глиэр с удовольствием принимает предложение стать её профессором, а через год — директором. За шесть лет директорства Глиэр такой энергией развернул организаторскую деятельность, что даже сегодня, при нынешних технических и информационных возможностях удивительно, как ему удалось столько успеть, да ещё в таких сложных условиях. Время директорства Глиэра пришлось на самый сложный период в истории страны — две войны, две революции, калейдоскоп смены властей, всеобщие нищета и голод. Стоило ему принять директорский пост, как было объявлено о вовлечении России в войну и всеобщей мобилизации мужского населения, но учебный год начался вовремя и набор состоялся. В августе 1915 г. был получен приказ об эвакуации Киевской консерватории в Ростов-на-Дону, но учебный процесс не прекращался. В 1918 г. происходит разрушительный штурм Киева войсками генерала Муравьёва: «В наш дом каменный попало несколько снарядов, и три квартиры на 4-м и 3-м этажах все выворочены, причём одна женщина убита... В консерватории в семи классах окна совершенно выбиты, а в зал попал снаряд и совершенно разрушил стенку», — пишет Глиэр. Но консерватория не останавливает свою деятельность. По инициативе Рейнгольда Морицевича был сформирован Художественный совет, управлявший, фактически, консерваторской научно-методической деятельностью; была разработана собственная программа обучения, опирающаяся на лучшие достижения петербургской и московской консерваторий; введены новые дисциплины (в частности, создан оркестровый класс и класс камерного ансамбля, расширен класс сольного пения). Глиэр был убеждён в том, что специфика Украины прежде всего «певческая», следовательно, киевская консерватория призвана стать «фабрикой» оперных голосов. При нём была открыта оперная студия, создан студенческий симфонический оркестр (возглавляемый самим Глиэром). Благодаря обаянию и энергии директора, профессорско-преподавательский состав консерватории пополнился музыкантами всероссийской и

мировой известности — пианистами Г.Г. Нейгаузом и Ф.М. Blumenфельдом, скрипачем М.Г. Эрденом, виолончелистом С.М. Козолуповым, музыковедом Б.Л. Яворским, пианистом Юзефом Турчиньски (уроженцем Житомира) и скрипачом Павлом Коханьски. Глиэр вёл переговоры и с получившим к тому времени широкую известность польским композитором Каролем Шимановским, но, к немалому огорчению Глиэра, сотрудничать им так и не пришлось.

В 1916 г. Глиэр учредил в Киевской консерватории стипендию имени Скрябина для поддержки лучших студентов композиторского класса. С этой целью был объявлен общественный сбор пожертвований, дан благотворительный авторский концерт в Москве (с участием С. Кусевицкого и А. Неждановой).

«Безо всякого преувеличения можно сказать, что разносторонняя и неутомимая деятельность Глиэра в консерватории сыграла громадную роль в музыкальной жизни страны. Он завоевал огромный авторитет как композитор, дирижёр, педагог и общественный деятель, как талантливый, чуткий музыкант, советами которого впоследствии пользовались многие», — писал Борис Лятошинский.

Кроме консерватории он организовывал концерты по линии РМО, членом Дирекции которого стал сразу. Сам композитор, невзирая ни на какие обстоятельства, регулярно принимал участие в ежевоскресных камерных утренниках в Большом зале Купеческого собрания (ныне Колонный зал имени Н.В. Лысенко). Среди гастролёров, выступивших в Киеве, были и С. Рахманинов, и А. Глазунов, и С. Прокофьев, и А. Гречанинов, дирижёры С. Кусевицкий и Э. Купер, скрипачи Л. Ауэр и Я. Хейфец... Тема Украины продолжает звучать в сочинениях Глиэра и впоследствии, после его переезда в 1920 году в Москву, где он преподавал в Московской консерватории и других музыкальных учебных заведениях. В связи со 125-летием Т.Г. Шевченко он создаёт симфоническую поэму «Завещание» по мотивам одноимённого стихотворения.

Украинские мелодии, наряду с мелодиями других народов страны, звучат и в Торжественной увертюре, и в Концерте для арфы с оркестром, посвящённом Ксении Эрдели, и в музыке к балету «Тарас Бульба» (1949-1950).

Значительную роль Р.М. Глиэр сыграл и в становлении композиторской школы Азербайджана и Узбекистана. Написанные им в период работы в этих республиках оперы «Лейла и Меджнун», «Шахсенем», «Гюльсара» прочно вошли в репертуар национальных театров.

Рейнгольд Морицевич Глиэр оставил после себя обширное творческое наследие, значительную часть которого составляют фортепианные миниатюры, обращённые к детям и юношеству, струнные квартеты, оперная и симфоническая музыка.

Очень важной составляющей его творчества стали и его балеты «Красный мак», написанный в 1927 году и посвящённый теме, которую можно выразить словами коммунистического манифеста «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», и «Медный всадник» — лирическое повествование по одноименной поэме А.С. Пушкина. В постановке «Красного мака» деятельное участие принимала знаменитая Екатерина Гельцер, ставшая первой исполнительницей партии главной героини, танцовщицы Тао Хоа. Премьера «Красного мака» состоялась на сцене Большого театра 14 июня 1927 года. Газеты отмечали высокое мастерство исполнительницы роли героини Екатерины Гельцер, создавшей яркий, выразительный образ. Однако рецензенты критиковали II акт, а некоторые — и весь балет за использование «буржуазных танцев». Тем не менее, на протяжении последующих двух сезонов состоялось более 200 спектаклей, которые шли с неизменным успехом. В 1929 году балет был поставлен на сцене Ленинградского (Мариинского) театра оперы и балета

в несколько измененной редакции (9 картин) Ф. Лопухова и его хореографии с участием балетмейстеров В. Пономарева и Л. Леонтьева. Глиэр во многом переработал партитуру. «Мною... написан ряд танцев и сцен, отсутствующих в московской редакции», — писал композитор. Новая редакция стала более драматически насыщенной и контрастной.

В плане драматургии композитор практически не использовал достижения Чайковского и Глазунова. Балет построен, в основном, как дивертисмент, который в I и III актах сочетается с пантомимой. Спектакль предстал как красочное зрелище, насыщенное различными танцами (Глиэром использованы китайские интонации, а хореографом — движения, свойственные пластике китайского искусства). Незадолго до смерти Глиэр осуществил ещё одну, состоящую из 12 картин, редакцию балета, получившего название «Красный цветок».

Черновые наброски музыки «Медного всадника» относятся к концу 30-х годов, когда либретто ещё не существовало. В 1941 году П. Аболимов, для которого это стало первым таким опытом, написал сценарий. 18 июня сценарная основа была представлена труппе ленинградского Кировского (Мариинского) театра. Работа была одобрена, но началась Великая Отечественная война, и все планы, как театра, так и композитора, резко изменились. Осенью 1944 года Глиэр вернулся к «Медному всаднику» и сочинил практически все темы балета, но продолжить сочинение ему не удалось: подробного либретто все ещё не было. Аболимов проделал колоссальную работу. В отличие от пушкинской поэмы, в которой существуют только два героя — Евгений и Параша, а сюжет сводится к краткой истории любви бедного чиновника и его страданий, в балете множество различных персонажей, которых автор либретто нашел в других пушкинских произведениях: «Домике в Коломне», «Арапе Петра Великого», «Родословной моего героя». Только в 1946 году композитор



Сцена из балета Р. Глиэра «Красный мак»

в 1946 году композитор

получил от Аболимова окончательный вариант либретто, а от руководства Кировского театра — официальный заказ на музыку. Ещё около года пришлось ждать, пока балетмейстер Р. Захаров (1907 — 1984), ранее блестяще дебютировавший в «Бахчисарайском фонтане», детально разработал хореографический план. В «Медном всаднике» он использовал широкий круг танцевальных форм от жанровых танцев до драматических монологов и симфонизированных сольно-ансамблевых сцен. В начале осени 1947 года, получив подробный композиционный план, в котором было изложено не только описание действия, но и длительность и характер музыки, Глиэр вернулся к старым эскизам и принялся за сочинение. Постановка балета планировалась к отмечаемому по всей стране 150-летию со дня рождения Пушкина в 1949 году.



Р. Глиэр с артистами балета «Медный всадник»

Премьера состоялась 14 марта 1949 года в Ленинграде, в театре оперы и балета им. Кирова, а 27 июня — в московском Большом театре. Первоначально сцены Петровского времени перемежались с тем, что произошло сто лет спустя. Это разбивало действие, нарушая его цельность, но уже в московском спектакле постановщики объединили всё, относящееся к основанию Петербурга, в пролог. В последующие годы балет был поставлен во многих городах страны и за рубежом, а тема увертюры, известная как Гимн Великому городу — стала гимном Ленинграда-Петербурга.

Большая часть жизни Р.М. Глиэра связана с Москвой. Сначала студенческие годы в скромных меблированных номерах, а после женитьбы молодая семья поселилась на петровских линиях в сохранившемся до сих пор крохотном имении

матери жены Марии Николаевны Ренквист. На 15 сотках располагался ансамбль из трёх домов, выстроенных в виде буквы «П». Внутренний двор представлял собой фруктовый сад с лужайкой и фонтаном, в глубине двора прятались хозяйственные постройки и колодезь. Он очень любил этот дом, где родились его дети и внуки, где рождалась его музыка, где часто бывали блестящие мастера отечественной культуры и Мстислав Ростропович в их числе. Он постоянно бывал там даже тогда, когда получил квартиру в доме композиторов на улице Чайнова. Его внучка Санта Викторовна Новосельская, руководитель хора французской песни и гид-переводчик, вспоминает каким гостеприимным, радушным был этот дом при жизни дедушки и бабушки, какие трогательно тёплые отношения связывали Р.М. Глиэра с женой и со всеми членами их большой и очень дружной семьи.

Рейнгольд Глиэр был человеком искусства, живущим во имя искусства. Он, как и многие интеллигенты его времени, был убеждён в том, что достаточно только дать обществу необходимый запас знаний и культуры, привить чувство красоты и добра, как оно непременно преобразится. Осуществлению этой идеи он и посвятил свою большую, достойную жизнь, наполненную трудом, служением людям, событиями и свершениями.

Скончался он 23 июня 1956 года в Москве, в возрасте неполных 82 лет. В Киеве имя Рейнгольда Морицевича Глиэра носит музыкальное училище, в стенах которого началась его блистательная творческая биография, в Москве — музыкальная школа № 8 на Якиманке, в Калининграде — ведущая детская музыкальная школа, гордость города и области.



Киевское государственное высшее музыкальное училище имени Р. М. Глиэра

А на госэкзамене весна поёт!



13 июня 2012 года в Московском областном базовом музыкальном колледже им. А.Н. Скрябина (МО, г. Электросталь) действительно пела весна (вернее, уже лето) — студенты оперного класса колледжа сдавали выпускной экзамен. Полем для творчества и самовыражения молодым исполнителям послужила оперетта «Весна поёт» Д.Б. Кабалевского (либретто Ц. Солодаря). Настроение и характер музыки — её наполненность весенней свежестью, поэзией и обаянием молодости — передались всем участникам экзамена, где прозвучали дуэты, каскадные куплеты, арии, хоровые партии, а также были исполнены хореографические номера.





КАЛЕНДОСКОП

4 апреля

90 ЛЕТ НАЗАД РОДИЛСЯ



ЭЛМЕР БЕРНСТАЙН (1922 – 2004)

американский композитор, писавший музыку для кино («Охотники за привидениями», «Убить пересмешника», «Великолепная семёрка» и др.), композитор-песенник и дирижёр.

«Одно дело писать музыку, которая усиливает фильм, подчёркивает его... или добавляет ему драматической силы. Совершенно другое — писать музыку, которая украшает фильм. Именно это и делает Элмер Бернстайн, и это для меня — его самый большой дар».

режиссёр Мартин Скорсезе

8 апреля

320 ЛЕТ НАЗАД РОДИЛСЯ



ДЖУЗЕППЕ ТАРТИНИ (1692 – 1770)

итальянский скрипач и композитор, автор знаменитых «Дьявольских трелей» («Trille du diable»).

Он внёс существенный вклад в дальнейшее развитие искусства игры на скрипке: усовершенствовал конструкцию смычка, удлинив его, и выработал основные приёмы ведения смычка, признанные всеми современными ему скрипачами Италии, Франции и вошедшие во всеобщее употребление. Его игру отличала чистота интонации, прекрасная техника левой руки, а необыкновенное звучание его скрипки стало считаться эталонным.

«Он одним из первых познал и учил силе смычка, а его знание грифа видно из тысячи прекрасных пассажей, которые только он один и мог создать», — писал один из его современников.

8 апреля

110 ЛЕТ НАЗАД РОДИЛАСЬ



МАРИЯ ПЕТРОВНА МАКСАКОВА (1902 – 1974)

русская оперная и эстрадная певица, народная артистка СССР (1971).

Невозможно назвать такую mezzo-сопрановую партию в операх, шедших на сцене Большого театра, в которой не блистала бы Максакова. Незабываемыми остались для тысяч людей её Кармен, Любаша, Марина Мнишек, Марфа, Ганна, Весна, Лель в операх русских классиков, её Далила, Азучена, Ортруда, Шарлотта в «Вертере», наконец Орфей в опере Глюка, поставленной с её участием Государственным ансамблем оперы под руководством И.С. Козловского. *«От пения устасть нельзя!»* — говорила сама Мария Петровна Максакова.

«Музыкальная чуткость Максаковой проявляется во всём, в том числе и в её любви к концертной деятельности, к камерной литературе. Трудно определить, какая именно сторона творческой деятельности Максаковой — оперная сцена или концертная эстрада — завоевала ей такую широкую популярность...»

Сергей Лемешев

14 апреля

55 ЛЕТ НАЗАД РОДИЛСЯ

**МИХАИЛ ВАСИЛЬЕВИЧ ПЛЕТНЁВ (1957)**

российский пианист, дирижёр и композитор, народный артист РСФСР, основатель и художественный руководитель Российского Национального оркестра (РНО).

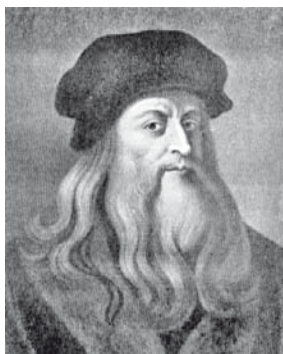
«Я не оставляю рояль, мне просто нужен инструмент большей мощности», — сказал Михаил Плетнёв, создавая РНО.

«Творчество Плетнёва — всеобщее наше достояние. Его повсеместно растущая слава — свидетельство признания его музыкального гения, отражённая волна наших чувств, а не закулисные решения правящих бал. Оттого и слава эта имеет благородный оттенок».

Е. Антонова (газета «Завтра»)

15 апреля

560 ЛЕТ НАЗАД РОДИЛСЯ

**ЛЕОНАРДО ДИ СЕР ПЬЕРО ДА ВИНЧИ (1452 – 1519)**

великий итальянский художник (живописец, скульптор, архитектор) и учёный (анатом, естествоиспытатель), изобретатель, писатель, один из крупнейших представителей искусства Высокого Возрождения, яркий пример «универсального человека» (homo universalis). Существует свидетельство, что он был также и прекрасным исполнителем на лире.

«Железо ржавеет, не находя себе применения, стоячая вода гниёт или на холоде замерзает, а ум человека, не находя себе применения, чахнет».

Леонардо да Винчи

17 апреля

115 ЛЕТ НАЗАД РОДИЛСЯ

**ХАРАЛЬД СЕВЕРУД (1897 – 1992)**

норвежский композитор, один из виднейших скандинавских симфонистов XX века.

Его творчество стало ярким и важным звеном в единой линии развития норвежской музыки. Северуд прошёл непростой путь становления индивидуального стиля: от романтизма — через атональную музыку — к использованию расширенной тональности с большой ролью полифонии, а также к вариантному и остинатному принципам развития. В симфонических жанрах Харальд Северуд, автор девяти симфоний, продолжает традиции Юхана Свенсена — основоположника норвежской ветви симфонизма. С Григом его сближает тесная связь с народной музыкой.

«Когда композитор, будучи норвежцем, пишет от всего сердца, то и музыка его должна быть норвежской. Я никогда не прилагал усилий к тому, чтобы быть норвежцем. <...> Я никогда не испытывал потребности подражать особенностям нашей народной музыки, но я стремился проникнуться её духом, как норвежский композитор, который нуждается в хорошей норвежской пище, чтобы быть здоровым и бодрым».

Харальд Северуд

18 апреля

130 ЛЕТ НАЗАД РОДИЛСЯ

**ЛЕОПОЛЬД СТОКОВСКИЙ (1882 – 1977)**

американский дирижёр, руководитель Филадельфийского симфонического оркестра (1912-36) и др. крупнейших оркестров США, пропагандист современной музыки.

Визитной карточкой Филадельфийского оркестра под его управлением стало особое «Филадельфийское звучание», сформировавшееся благодаря тому, что он предоставил музыкантам струнной группы оркестра свободу в вопросах ведения смычков, а состав духовых инструментов удвоил. Ему также принадлежит идея новой раскладки музыкантов оркестра: с размещением всех скрипок (как первых, так и вторых) слева от дирижёра, а виолончелей — справа. Такая раскладка используется сейчас в большинстве оркестров мира. Многие восхищались его поразительной виртуозностью, другие порицали за свободное отношение к авторскому тексту и считали его интерпретации экстравагантными и искажающими замысел сочинения. «Господа, прошу вас сыграть то, что я нарисую концом своей палочки», — говорил Стоковский своим музыкантам.

23 апреля

155 ЛЕТ НАЗАД РОДИЛСЯ

**РУДЖЕРО ЛЕОНКАВАЛЛО (1857 – 1919)**

итальянский композитор, один из основоположников оперного веризма.

Его имя вошло в историю итальянского музыкального театра как имя создателя оперного шедевра «Паяцы» и талантливого представителя нового художественного направления — веризма. Любопытно, что в основу сюжета оперы «Паяцы» легла реальная трагическая история, с детства глубоко запавшая в душу будущего композитора. Кроме сочинений оперного жанра (более 20 опер, в том числе «Богема» и «Заза») перу итальянского композитора Леонкавалло принадлежат симфонические произведения, фортепианные пьесы, романсы, песни. Но только «Паяцы» до сих пор продолжают с успехом идти на оперных сценах всего мира.

«Музыкальная драма должна художественно отображать только жизненную правду».

Руджеро Леонкавалло

25 апреля

105 ЛЕТ НАЗАД РОДИЛСЯ

**ВАСИЛИЙ ПАВЛОВИЧ СОЛОВЬЁВ-СЕДОЙ (1907 – 1979)**

советский композитор, народный артист СССР.

Поэт Александр Чуркин, на стихи которого Соловьёв-Седой написал не одну песню, оказался в конце 1930-х годов свидетелем такого диалога Утёсова с Дунаевским: «Пожалуй, ты единственный, — говорил Утёсов, — кто может сочинять такую мелодию, что люди запоют её прямо по дороге с концерта. — Нет, почему же?» — возразил Дунаевский. — На ленинградском музыкальном небосклоне восходит новая звезда — молодой Соловьёв-Седой. Не хочу быть пророком, но уверен: ему суждено большое плавание...»

Теперь трудно представить себе нашу жизнь без его песенного творчества. Песни Соловьёва-Седого всегда вместе с Россией, тесно связаны с её судьбой и судьбами простых людей. Им написано более 400 песен, среди них «На солнечной поляночке», «Подмосковные вечера», «Если бы парни всей земли», «В путь», «Соловьи», «Друзья однополчане». Им создано несколько песенных циклов, балетов, опер и музыкальных комедий, музыка к 24 драматическим пьесам и более чем к 50 популярнейшим фильмам: «Небесный тихоход», «Первая перчатка», «Максим Перепелица», «Любовь Яровая» и др. Уникальной была чувствительность Соловьёва-Седого к русскому поэтическому слову. Если текст был не музыкален, не имел свободного музыкального дыхания, он его решительно отвергал.

«...Есть такие песни, что сами поются. Это песни Соловьёва-Седого».

композитор А. Новиков

3 мая

100 ЛЕТ НАЗАД РОДИЛСЯ

**Вирджил ФОКС (1912 – 1980)**

американский органист, вундеркинд.

Фокс в возрасте 10 лет начал играть на органе во время церковной службы. Среди его наставников был Марсель Дюпре. Игра Вирджила Фокса — типичный (и лучший) образец старинной американской романтической школы. На первый план выходили индивидуальное прочтение и захватывающее исполнение. Наибольшую известность принесли Фоксу концертные туры 1970-75 гг., проводившиеся под названием «Heavy Organ» (буквально «тяжёлый орган», с аллюзией на новейшее музыкальное течение «Heavy metal»). Используя перевозной электро-орган, Фокс выступал с академическим репертуаром в концертных залах, предназначенных для поп- и рок-музыки. Исполнительский стиль Фокса был нацелен на всемерную популяризацию классической музыки в аудиториях, далёких от неё. Память о Вирджиле Фоксе остаётся живой: его записи 1950-60-х гг. перевыпущены на CD. Фокс говорил: «Играть Баха, как сказал сам Казальс, нужно таким же образом, как если бы вы играли Шопена!»

13 мая

170 ЛЕТ НАЗАД РОДИЛСЯ

**Артур Сеймур САЛЛИВАН (1842 – 1900)**

британский композитор, получивший известность благодаря своим комическим операм, написанным в соавторстве с У.С. Гилбертом.

В 1871 г. Салливан добавил к уже достаточно большому списку своих опусов ещё два сочинения, обеспечивших автору бессмертие — музыку к гимну «Вперед, Христово воинство» («Onward, Christian Soldiers»), который полюбили и запели миллионы людей во всём мире. В сотрудничестве с одарённым сатириком и драматургом Гилбертом (1836 — 1911), он произвёл фурор в англоязычном мире комической оперой «Феспис». Впереди были ещё 14 опер, появившиеся в содружестве Гилберт — Салливан. В 1881 г. был построен особый театр «Савой» для постановки их произведений (отсюда и название «савойские оперы»). Его музыка звучала в каждой английской семье, он был желанным гостем и в королевском доме, и среди лондонских уличных вольнычников. Его песни — к примеру, «Утраченную гармонию» — напевали повсеместно. В 1883 году королева Виктория возвела Салливана в рыцарское достоинство.

17 мая

195 ЛЕТ НАЗАД РОДИЛСЯ

**Константин Петрович ВИЛЬБОА (1817 – 1882)**

русский композитор, автор популярных в своё время песен и бытовых романсов, в том числе дуэта «Моряки» («Нелюдимо наше море», сл. Н.М. Языкова), «Думка» (сл. Т.Г. Шевченко), «На воздушном океане» (сл. М.Ю. Лермонтова).

Был знаком с М.И. Глинкой, А.С. Даргомыжским, его перу принадлежат клавираусцуги двух опер Глинки и переложение его «Камаринской» для фортепиано в 4 руки.

Константин Петрович — регент, дирижёр полкового оркестра, организатор бесплатной музыкальной школы для детей всех сословий, педагог, лектор, дирижёр оперного театра и частного оркестра. Этот немалый список, характеризующий многогранную натуру Вильбоа, будет не полным, если не упомянуть о фольклорной экспедиции по Волге, в которой он побывал вместе с А.Н. Островским и В.П. Энгельгардтом. О любви и профессиональном интересе к народной музыке свидетельствуют обработки народных песен «Русские народные песни», «Русские романсы и народные песни», переложение песен для различных инструментов «150 русских народных песен» и др.

23 мая

175 ЛЕТ НАЗАД РОДИЛСЯ

ЮЗЕФ ВЕНЯВСКИЙ (1837 – 1912)

польский пианист, композитор и дирижёр (брат знаменитого скрипача и композитора Генрика Венявского).

Венявский был последовательным пропагандистом польской музыкальной культуры и как пианист, и как композитор. Он исполнял большие шопеновские программы (в том числе все его этюды и концерты), а в своих сочинениях сочетал шопеновскую традицию с гармоническими и композиционными новшествами своего времени. Помимо множества фортепианных этюдов, вальсов, полонезов, мазурок, его перу принадлежат симфония, Романтическая сюита, фортепианный концерт, инструментальные сонаты, другие камерные произведения. Интересен тот факт, что пианист и композитор пытался усовершенствовать фортепиано: сконструировал инструмент с двухрядной клавиатурой, который демонстрировался на Парижской выставке, и сам играл на этом инструменте в концертах.

17 июня

130 ЛЕТ НАЗАД РОДИЛСЯ

Игорь Фёдорович СТРАВИНСКИЙ (1882 – 1971)

русский композитор, дирижёр и пианист, один из крупнейших представителей мировой музыкальной культуры XX века.

Создатель трёх стилей, гражданин трёх стран — Стравинский был живым воплощением современной музыки, он придал модерну облик, доступный широкому восприятию и пониманию. Его творчество отражает практически все ведущие направления и стили своей эпохи: яркое преломление русского фольклора в ранних сочинениях, «музыкальные конструкции» неоклассического периода, атональность и додекафония, окрашенная мистикой позднего творчества. Но его авторский почерк всегда оставался ярко индивидуальным, а музыкальные средства составили неповторимый музыкальный язык и метод мышления.

«Я не пожертвую тем, что люблю и к чему стремлюсь, чтобы удовлетворить требованиям людей, которые в слепоте своей даже не отдадут себе отчёта, что призывают меня идти вспять. Я не живу ни в прошлом, ни в будущем. Я — в настоящем. Я не знаю, что будет завтра. Для меня существует только истина сегодняшнего дня. Этой истине я призван служить и служу ей с полным сознанием».

Игорь Стравинский («Хроника моей жизни»)

22 июня

135 ЛЕТ НАЗАД РОДИЛСЯ

Болеслав Леопольдович ЯВОРСКИЙ (1877 – 1942)

русский и советский музыковед и пианист, композитор, доктор искусствоведения.

Яворский внёс существенный вклад в разработку теории лада (расширил трактовку ладовой функциональности, соотношения устойчивости и неустойчивости), заложил основы учения об интонации, обосновал и ввёл ряд музыкальных терминов, утвердившихся в музыковедении. Занимался исследованием взаимодействия слова и музыки, историей исполнительских стилей. Его педагогика была новаторской по целям и формам — он стремился к развитию у учащихся творческого мышления. Являлся одним из организаторов Народной консерватории в Москве (1906). Профессор Киевской (с 1916) и Московской консерваторий (с 1938). Автор трудов по теории музыки, истории исполнительских стилей. В 1920-е гг., будучи председателем Музыкального отдела Наркомпроса РСФСР, вплотную занимался проблемами реорганизации музыкального образования в стране.

Многогранной деятельности Болеслава Яворского свойственна органичная взаимосвязь научных изысканий и педагогической и организационной работы. Многие его научные труды до сих пор не опубликованы и хранятся в архиве музыкального музея им. М.И. Глинки.

Журнал
«Учитель музыки»
2012 | № 2 (17)

Основан в 2007 году
Выходит 4 раза в год

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор

КАБАЛЕВСКАЯ М.Д.

Редактор

УСАЧЁВА В.О.

Музыкальный редактор

ЧИГАРИНА В.М.

Технический редактор

МАНУКИНА Н.М.

Дизайн обложки

ГРАКОВСКАЯ А.П.

Компьютерная вёрстка
и подготовка оригинал-макета

КАБАЛЕВСКИЙ О.Д.

МАНУКИНА Т.М.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

РЯБОВ В.В.

ректор Московского городского педагогического университета,
доктор исторических наук, профессор, академик РАЕН

ШКОЛЯР Л.В.

директор Института художественного образования РАО, доктор
педагогических наук, профессор, академик РАО

ЦЫПИН Г.М.

доктор педагогических наук, профессор

КОБЛЯКОВ А.А.

композитор, член Союза композиторов России, декан
композиторского отделения Московской государственной
консерватории им. П.И. Чайковского

ЩЕРБАКОВ В.Ф.

пианист, композитор, доцент Государственного музыкально-
педагогического института им. М.М. Ипполитова-Иванова

ЧЕБОТАРЁВ С.А.

композитор, член Союза композиторов России

АЛЕКСЕЕВА Л.А.

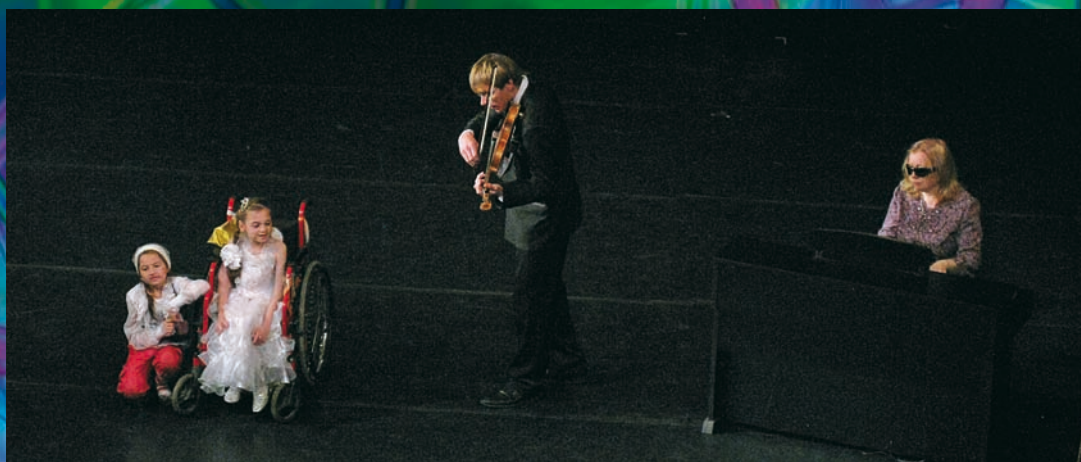
кандидат педагогических наук, старший научный сотрудник
Института художественного образования РАО

Свидетельство о регистрации печатного средства массовой информации
ПИ ФС77-27178 от 16.02.2007
Подписано в печать 22.06.2012. Изд. № 17. Тираж 250 экз.

Оригинал-макет подготовлен
в Музыкальном культурно-образовательном центре им. Д.Б. Кабалевского
129226, Москва, 2-й Сельскохозяйственный проезд, 4

Адрес для корреспонденции:
119034, Москва, ул. Пречистенка, д. 34/18, кв. 40, Кабалевской М.Д.
E-mail: markab50@gmail.com

Тираж отпечатан в Цифровой типографии «BeArt Print»
Москва, Б. Сухареvский пер., д. 19, стр. 1
www.beartprint.ru

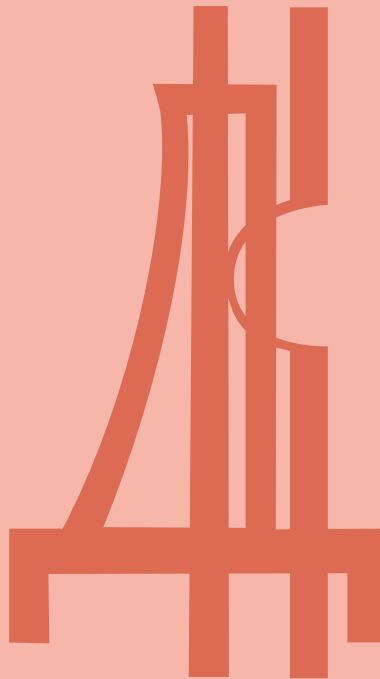












Одной из первых и основных инициатив, предпринятых Центром им. Д.Б. Кабалевского, стало издание журнала “Учитель музыки”. Теперь на наш журнал можно подписаться по объединённом каталогу Роспечати “Пресса России” (зелёного цвета).

Подписной индекс для индивидуальных подписчиков – **39773**.

markab50@gmail.com