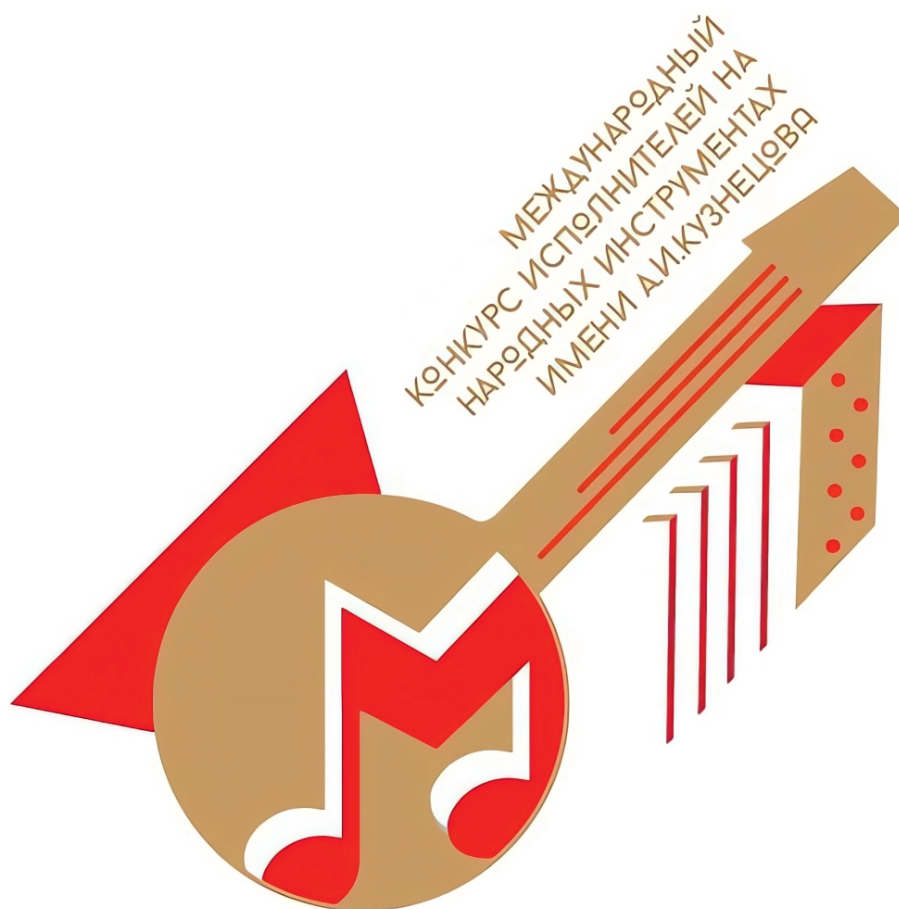


СПБ ГБПОУ «Санкт-Петербургское музыкальное училище
им. М. П. Мусоргского»

Благотворительный фонд поддержки развития
детского и юношеского исполнительского искусства
и художественного образования «ЛИРА»

ИСТОРИЯ НАРОДНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Выпуск 1



2025

Санкт-Петербургское музыкальное училище
им. М. П. Мусоргского

Благотворительный фонд поддержки развития детского и юношеского
исполнительского искусства и художественного образования «ЛИРА»

ИСТОРИЯ НАРОДНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Выпуск 1

Сборник творческих работ
участников номинации «История народного исполнительства»
Международного конкурса исполнителей на народных инструментах
имени А. И. Кузнецова

Электронное текстовое издание

Санкт-Петербург
Научные технологии
2025

© СПБ ГБПОУ «Санкт-Петербургское музыкальное
училище им. М. П. Мусоргского», 2025

ISBN 978-5-907946-28-6

УДК 78:78.071(082)
ББК 85.31я43
И90

Рецензенты:

Андрей Михайлович Демидов, кандидат искусствоведения,
лауреат Всероссийского и международных конкурсов,
преподаватель Санкт-Петербургского музыкального училища им. М. П. Мусоргского;

Константин Владимирович Ильгин, кандидат искусствоведения, доцент,
профессор кафедры народного инструментального искусства СПбГИК
и кафедры музыкально-инструментальной подготовки ИМТиХ РГПУ им. А. И. Герцена,
доцент кафедры струнных народных инструментов СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова,
преподаватель Санкт-Петербургского музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова

Автор вступительной статьи:

Михаил Иосифович Имханицкий, доктор искусствоведения,
профессор Российской академии музыки им. Гнесиных

Составитель и ответственный редактор:

Ирина Алексеевна Демидова, кандидат искусствоведения,
преподаватель Санкт-Петербургского музыкального училища им. М. П. Мусоргского

И90 История народного исполнительства. Выпуск 1 [Электронный ресурс]: сборник творческих работ участников номинации «История народного исполнительства» Международного конкурса исполнителей на народных инструментах имени А. И. Кузнецова / сост., отв. ред. И. А. Демидова. – СПб.: Наукоемкие технологии, 2025. – 135 с. – URL: <http://publishing.intelgr.com/archive/Istoriya-narodnogo-ispolnitelstva.pdf>.

ISBN 978-5-907946-28-6

В настоящем издании представлены творческие работы участников номинации «История народного исполнительства», которая проводится в рамках Международного конкурса исполнителей на народных инструментах им. А. И. Кузнецова. Статьи, размещенные в данном сборнике, раскрывают страницы жизни и деятельности выдающихся петербургских (ленинградских) музыкантов, внесших значительный вклад в историю и развитие народного исполнительства.

Публикация будет интересна как широкому кругу читателей, так и специалистам, изучающим историю исполнительства на народных инструментах.

УДК 78:78.071(082)
ББК 85.31я43

ISBN 978-5-907946-28-6

© СПб ГБПОУ «Санкт-Петербургское музыкальное училище им. М. П. Мусоргского», 2025

Научное издание

История народного исполнительства

Выпуск 1

Сборник творческих работ
участников номинации «История народного исполнительства»
Международного конкурса исполнителей на народных инструментах
имени А. И. Кузнецова

Электронное текстовое издание

Подписано к использованию 31.01.2025.

Объем издания – 4,0 Мб.

Издательство «Наукоемкие технологии»

ООО «Корпорация «Интел Групп»

<https://publishing.intelgr.com>

E-mail: publishing@intelgr.com

Тел.: +7 (812) 945-50-63

Интернет-магазин издательства

<https://shop.intelgr.com/>

ISBN 978-5-907946-28-6



9 785907 946286 >

Содержание

От составителей.....	5
<i>Имханицкий М. И.</i> Предисловие.....	6
<i>Вологжанинов Даниил В. А.</i> Максимов. Портрет Учителя в диалогах.....	16
<i>Алексеев Александр</i> Завирюха Валентин Иванович. Жизненный и творческий путь	28
<i>Федин Вадим</i> Эволюция органно-фортепианной клавиатуры аккордеона. Система Николая Кравцова.....	33
<i>Якимук Софья</i> Роль Бориса Сергеевича Трояновского в формировании балалаечной исполнительской традиции.....	38
<i>Игнатенко Руслан</i> Деятельность Павла Ивановича Нечепоренко. Ленинградский период.....	44
<i>Кузнецова Софья</i> Вклад Александра Борисовича Шалова в развитие балалаечного исполнительства	55
<i>Федоренко Евгений</i> Традиции Ленинградской школы игры на балалайке в творчестве Александра Борисовича Шалова.....	62
<i>Солдаткина Екатерина</i> Исполнительские и педагогические традиции ленинградской балалаечной школы в творческой деятельности Н. А. Шубина	70
<i>Михеев Тимофей</i> Традиции ленинградской-петербургской балалаечной школы на примере творческого пути Владимира Александровича Опехтина...	88
<i>Никифорова Полина</i> Ядвига Ковалевская: яркий след в истории гитарного искусства	103
<i>Захарян Артем Е. Ф.</i> Ларионов – один из ярких представителей петербургской гитарной школы последней трети XX – нач. XXI вв.....	111
<i>Харрасова Камилла</i> «Как на матушке на Неве-реке»: «книжные песни» в научно-педагогической деятельности Елены Евгеньевны Васильевой	116
<i>Жариков Михаил В. Г.</i> Еремин, композитор и педагог. К 90-летию со дня рождения (1934–2005)	123
<i>Волкова Анна</i> Творческий портрет Н. М. Селицкого – дирижера оркестра народных инструментов г. Колпино	131

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

История Санкт-Петербургского конкурса исполнителей на народных инструментах им. А. И. Кузнецова начинается с 2010 года, в нем принимают участие юные музыканты – баянисты, аккордеонисты, балалаечники, домристы, гусли, гитаристы и исполнители народных песен.

За многолетнюю историю популярность Конкурса многократно возросла. В последние годы в нем участвует около трехсот юных музыкантов из различных городов России и Республики Беларусь. И это неслучайно, поскольку это состязание соответствует всем требованиям проведения серьезных профессиональных музыкальных конкурсов, является крупнейшим из проводимых на территории Северо-Запада России.

Организаторами мероприятия ежегодно внедряются интересные нововведения для активизации творческого потенциала участников, проводятся мастер-классы, лекции-концерты, творческие встречи с выдающимися деятелями культуры. Два года назад была открыта новая номинация – «История народного исполнительства», цель которой – привлечение молодых исследователей, чьи работы станут ценным вкладом в изучение творческой и педагогической деятельности выдающихся петербургских (ленинградских) музыкантов-народников.

В настоящее издание вошли статьи участников номинации «История народного исполнительства» 2023 и 2024 годов. Большинство из них является подающими надежды яркими музыкантами-исполнителями, и для многих это первый исследовательский опыт, который, на наш взгляд, поможет более вдумчиво и глубоко погрузиться в художественное пространство исполняемых произведений, а также существенно повлияет на развитие традиций игры на народных инструментах.

Мы благодарим за финансовую помощь в подготовке издания и поддержку Международного конкурса исполнителей на народных инструментах им. А. И. Кузнецова строительную компанию ООО «СК-ПРАЙД», ООО «ЭЙ ЭЙ ДЖИ ХОЛДИНГ» и лично Завьялова Александра Михайловича.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемый вашему вниманию сборник необычен: он состоит из статей учащихся музыкальных школ и студентов музыкальных училищ. Как правило, на факультетах и отделениях народных инструментов обучающихся учат лишь игре на своем инструменте по специальности, отчасти дирижированию, намного менее активно даются знания в области ансамблевого искусства, инструментовки, чтения партитур, мало изучается и история народного пения. Вопросам же осмысления сущности той области музыки, в которой обучающимся в будущем предстоит трудиться, ее истории должного внимания вплоть до настоящего времени практически не уделяется.

Инициатива в новом творческом начинании, причем во всей России, несомненно, принадлежит Отделу народных инструментов Санкт-Петербургского музыкального училища им. М. П. Мусоргского. Именно здесь впервые среди учащихся и студентов стал регулярно проводиться конкурс не только в области игры на том или ином инструменте или народного пения, но и по созданию научных работ, посвященных своей специальности.

В настоящий сборник вошли материалы Конкурса исследовательских работ в номинации «История народного исполнительства» в рамках Международного творческого состязания исполнителей на народных инструментах им. А. И. Кузнецова. И хотя для большинства авторов это лишь одна из первых «проб пера», во многих статьях ощутимо большое увлечение предметом своего исследования, видна оригинальность высказываемых идей, истинно музыковедческий, а порой и по-настоящему глубоко профессиональный взгляд на существо рассматриваемых вопросов. Все это представляется мне очень важным для становления новой сферы музыкального творчества – исполнительского музыкознания в сфере академического исполнительства на народных инструментах и столь же важной области изучения фольклорно-музыкального творчества.

Первое, чем сразу импонируют статьи сборника, – разнообразием тематики и жанров. Так, открывающая настоящее издание статья учащегося по классу баяна Детской школы искусств им. В. А. Гаврилина *Даниила Вологжанинова* выявляет большое увлечение многообразной деятельностью В. А. Максимова. Его педагог по специальности, ученица В. А. Максимова Ирина Сергеевна Данилова, познакомившая Даниила с многочисленными рукописями Мастера, его композиторскими и научными изысканиями, часто рассказывая об их авторе, смогла заинтересовать его теми высокими художественными результатами, которые достигнуты этим замечательным музыкантом и о которых столь увлеченно пишет автор статьи.

Так, внимание к личности музыканта обостряется благодаря ряду интервью – с его вдовой Г. В. Максимовой, рассказывавшей о суровом раннем детстве мальчика в блокадном Ленинграде; не менее интересно и интервью с воспитанником В. А. Максимова, преподавателем баяна в ДМШ № 38, студентом Санкт-Петербургской консерватории по классу симфонического дирижирования Василием Елехиным, прочно усвоившем творческое кредо педагога: «Труд, упорство, целеустремленность, закалка характера – их Владислав Александрович воспитывал в каждом из нас». Если к тому же учесть информацию о вдохновенной работе Мастера едва ли не над каждой интонацией, фразой, то становится очевидным, почему в следующем интервью с его педагогом по теоретическим дисциплинам, затем коллегой по конкурсной работе Е. В. Марудой подчеркивается интенсивный творческий рост всех его учеников.

Импонирует в статье и информация о музыкаловедческих качествах В. А. Максимова с «очень структурированным мышлением, способностью к обобщениям, умению на основе накопленного научного знания и педагогического опыта генерировать свои собственные идеи». Содержательно здесь и интервью с преподавателем класса ДШИ им. В. А. Гаврилина домристойкой Т. И. Прониной, подчеркивающей умение Максимова увлечь учащихся, мотивировать на активную творческую деятельность, а порой даже ненавязчиво воспитывать самих родителей этих учащихся. Но все же главное Д. Вологжанинову справедливо видится в том, что музыкант «убеждал собственным примером», и уже «от его искрящегося таланта загорались маленькие звездочки». И свидетельство его творческих достижений – многие упоминаемые в статье его воспитанники, ныне профессора ведущих вузов страны, известные в стране деятели искусства. Убедительно в статье раскрыты и особенности плодотворной организаторской работы В. А. Максимова – как заведующего отделом в ДМШ им. В. А. Гаврилина, его деятельность в качестве председателя городского методического бюро, различных исполнительских конкурсов, где постоянно совершенствовались программные требования, нацеленные на разрастание масштаба и престижа таких конкурсных состязаний.

Из статьи учащегося ДМШ № 41 Санкт-Петербурга *Александра Алексева* о жизненном и творческом пути Валентина Ивановича Завириухи, до настоящего времени практически обделенного вниманием исследователей, становится рельефным процесс творческого становления талантливой баяниста – его учебе в Средней специальной музыкальной школе при Ленинградской консерватории у М. М. Ермолова, затем в самой консерватории у П. И. Говорушко, последующей активной ансамблевой деятельности – с 1990 по 1997 год как солиста русского народного оркестра «Метелица», а затем в течение 12 лет в знаменитом петербургском ансамбле «Стиль Пяти», о выступлениях с выдающимися солистами.

В статье убедительно раскрыты вопросы влияния на творческое становление В. И. Завирюхи таких выдающихся композиторов-баянистов, как В. Д. Зубицкий и В. П. Власов, что позволило создать в его игре, как пишет автор статьи, «ощущение оркестрового звучания баяна». Убедительно рассматриваются здесь и особенности плодотворной педагогической деятельности баяниста в Санкт-Петербургской консерватории, параллельно с преподавательской работой в ДМШ № 41 города.

Заслуживает внимания статья учащегося Детской школы искусств № 34 Санкт-Петербурга *Вадима Федина* «Эволюция органно-фортепианной клавиатуры аккордеона. Система Николая Кравцова». Здесь справедливо подчеркивается, что на привычном аккордеоне как академическом инструменте, в силу значительно меньшего, чем на баяне, выбора музыкальных сочинений, главным достижением творческой жизни Н. А. Кравцова можно считать создание новой конструкции. Она получила наименование «аккордеон системы Кравцова» (кстати, добавлю, что совсем недавно достоинства этой системы были убедительно обоснованы автором в успешно защищенной им в Петербургской консерватории докторской диссертации, где мне довелось рецензировать ее в качестве официального оппонента). То, что на такой клавиатуре многое становится гораздо доступнее, чем при игре на обычном аккордеоне, убедительно усматривается В. Фединым в заметном упрощении легатной игры пассажей, двойных нот благодаря более близкому расстоянию размещения клавиш. Увеличение же инструментального диапазона позволяет намного расширить репертуар, включая в него, баянные произведения без искажений фактуры.

Аргументы автора статьи о необходимости более широкого внедрения в практику инструмента новой системы подтверждаются и его достаточно широким распространением с 1990-х годов не только в России, но и зарубежных странах – при сохранении фортепианного принципа клавиатурного устройства, появляется возможность исполнять практически весь репертуар, ранее полноценно воспроизводимый лишь на современном концертном баяне, – именно этим и доказывается жизнеспособность нового аккордеона. Достоинство статьи В. Федина видится также в выявлении им плодотворной более чем полувековой преподавательской деятельности Н. А. Кравцова в Санкт-Петербургском Университете культуры – не только подготовке выдающихся исполнителей и педагогов таких стран, как Китай, Латвия, Канада, Эстония, но также и видных ученых, в частности, докторов и кандидатов наук.

Представляет интерес статья учащейся Санкт-Петербургской детской школы искусств им. М. А. Балакирева *Софьи Якимук* «Роль Бориса Сергеевича Трояновского в формировании балалаечной исполнительской традиции». Отрадно ее стремление раскрыть стиль исполнительской манеры выдающегося

балалаечника, характерных черт его исполнения – словом, того, что он сумел «показать балалайку во всей красе», при этом «очень ускорив развитие инструмента как сольного концертного».

Статья студента Санкт-Петербургского музыкального училища им. М. П. Мусоргского *Руслана Игнатенко* «Деятельность Павла Ивановича Нечепоренко. Ленинградский период» характерна скрупулезным изучением творчества выдающегося балалаечника, причем не только по его активной пропаганде концертного балалаечного искусства, но и изучением мало известных широкому кругу читателей сторон его деятельности. Они связаны с особенностями учебы на дирижерско-хоровом факультете Ленинградской консерватории, с конструированием и изготовлением в содружестве с музыкальным мастером А. И. Кузнецовым детских балалаек, с преподавательской работой в музучилище им. М. П. Мусоргского. Ведь именно в этом знаменитом петербургском учебном заведении, как справедливо отмечается в статье, «Павел Иванович воспитал многих известных музыкантов», и среди них – «не только балалаечники, но и домристы».

В статье учащейся Вологодской ДШИ № 5 *Софьи Кузнецовой* «Вклад Александра Борисовича Шалова в развитие балалаечного исполнительства» несомненным достоинством становится то, что здесь убедительно раскрыта роль замечательного музыканта, уроженца Вологодской области, не только как прекрасного исполнителя, композитора, но и педагога – ведь всю вторую половину жизни, как отмечает автор статьи, с 1960 года до самой кончины в 2001 году очень активной была и его работа в Ленинградской консерватории, совмещенная с преподаванием в музыкальных училищах имени М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, а также в Институте культуры. Во всех этих учебных заведениях, как справедливо отмечает С. Кузнецова, им воспитано множество лауреатов Всероссийских и международных конкурсов, педагогов музыкальных вузов, училищ и школ.

Отрадно, что большое внимание уделяется здесь также активной методической работе мастера, выдвижению ярких творческих идей в книге «Основы игры на балалайке» (1970), «Обозначение балалаечных штрихов» (1975), «Совершенствование игры на балалайке» (1985). И все же, как справедливо подчеркивается автором статьи, особенно значительный вклад музыканта проявился в том, что «сегодня невозможно представить исполнителя на балалайке, в репертуаре которого не было бы сочинений, обработок или переложений А. Б. Шалова», а в наши дни к этому еще добавилась их публикация в замечательном четырехтомнике его обработок и сочинений, о которых весьма подробно говорится С. Кузнецовой.

Показательно, что далее следует статья о том же музыканте, но раскрывающая иную его творческую грань – «Традиции Ленинградской школы игры на

балалайке в творчестве Александра Борисовича Шалова». В этой работе учащегося Санкт-Петербургской ДШИ им. М. А. Балакирева *Евгения Федоренко*, акцент делается на более тщательном изучении одной из важнейших сторон композиторского творчества музыканта – его пьес и обработок русских народных песен для начинающих балалаечников, и прежде всего, сюите «Аленкины игрушки». Здесь особенно импонирует концентрация внимания автора статьи на последовательности освоения начинающими основных балалаечных способов игры, создание диаграммы по использованию композитором различных исполнительских приемов, их различных сочетаний, подчиненных тому или иному художественному замыслу композитора.

Статья студентки Санкт-Петербургского музыкального училища им. М. П. Мусоргского *Екатерины Солдаткиной* «Исполнительские и педагогические традиции ленинградской балалаечной школы в творческой деятельности Н. А. Шубина» привлекает своей обстоятельностью, большим интересом к анализу творческой деятельности этого талантливого музыканта. Достаточно хотя бы упомянуть, что он более двух десятилетий посвятил работе в Оркестре им. В. В. Андреева в качестве солиста и концертмейстера балалаечной группы, длительное время концертировал с Ансамблем русских народных инструментов под руководством Э. А. Шейнкмана. Но особенно скрупулезно рассматривается в статье преподавательская работа Н. А. Шубина в музыкальном училище им. М. П. Мусоргского, в котором, как отмечает автор, «работа над звуком была одной из главных составляющих шубинской школы», и «тембровые характеристики инструмента никогда не оставались “за кадром”». Именно поэтому, подчеркивается далее, среди воспитанников музыканта «многие стали лауреатами Всероссийских и международных конкурсов, почти все остались в профессии и продолжают традиции академического исполнительства на народных инструментах».

Импонирует в этой статье также внимание, уделяемое таким приоритетным направлениям педагогической системы Шубина, как развитие внутреннего слуха, метроритмическая организация двигательного аппарата, совершенствование метроритмических навыков обучающегося и главное – расширение музыкального кругозора, в частности, за счет неустанного поиска нового репертуара. Заслуживает внимания также идея Е. Солдаткиной о том, что уникальность творческих подходов к обучающимся коренилась в работе Н. А. Шубина как с балалаечниками, так и с домристами: «Отличительными чертами, связанными с присутствием в классе двух инструментов, стали взаимообогащение звуковой палитры инструментов, оригинальные аппликатурные решения, улучшение координационных способностей балалаечников, расширение репертуара». Текст статьи сопровождается большим количеством иллюстративного

материала – множеством представленных документов о деятельности выдающегося музыканта.

В работе учащегося Санкт-Петербургской детской школы искусств № 33 *Тимофея Михеева* «Традиции ленинградской-петербургской балалаечной школы на примере творческого пути Владимира Александровича Опехтина» собран ряд интересных интервью. Это беседы с его педагогом по музыкальной школе Т. В. Фунт, неустанно прививавшей своему ученику стремление к ансамблевому музицированию, что впоследствии позволило ему активно и ярко проявить себя в игре с разнообразными народно-инструментальными ансамблями, с преподавателем Опехтина по Мурманскому колледжу искусств В. И. Бедняком, переложения и обработки народных песен которого этот музыкант широко использовал впоследствии в своей концертной и педагогической работе.

Хотелось бы чуть подробнее остановиться на интервью с Т. Михеева его преподавателем В. А. Опехтина по Санкт-Петербургской консерватории А. М. Демидовым, который отмечает умение Владимира увлечь своих воспитанников отечественной музыкой, постоянно вести деятельность по организации и проведению разнообразных конкурсов, фестивалей. Поэтому неслучайно и в самой статье Т. Михеева, и в интервью с В. М. Демидовым акцентируется внимание читателя на том, что именно В. А. Опехтин во многом стал продолжателем его педагогических и исполнительских традиций – именно творческий тандем этих двух замечательных музыкантов сыграл особенно большую роль в существенном расширении номинаций Конкурса имени А. И. Кузнецова: в настоящее время – это международное музыкальное состязание, превратившееся «в одно из главных музыкальных культурных состязаний Северо-Западного региона России».

Представляют немалый интерес и статьи сборника о гитарном исполнительстве. Это, прежде всего, работа студентки Краснодарского музыкального колледжа им. Н. А. Римского-Корсакова *Полины Никифоровой* «Ядвига Ковалевская: яркий след в истории гитарного искусства». Здесь увлеченно и с большим художественным мастерством рассказывается о творческой деятельности Ядвиги Ричардовны Ковалевской, воспитаннице основоположника выдающегося ленинградского исполнителя-гитариста и педагога Петра Ивановича Исакова, в свое время обучавшего игре на гитаре даже детей Николая II, аккомпанировавшего Ф. И. Шаляпину и Л. В. Собинову. Данная статья особенно импонирует увлеченностью ее автора творческим наследием этой замечательной гитаристки, всемерно и неустанно добивавшейся открытия класса классической шестиструнной гитары.

Как справедливо отмечается в работе, после проведения А. Сеговия в 1936 году гитарных мастер-классов в Ленинградском музыкальном техни-

куме (нынешнем музыкальном училище им. М. П. Мусоргского) с прослушиванием студентов-гитаристов «появилось новое понимание гитары и возможностей техники игры, расширился репертуар, качественно обновился подход к обучению». Однако лишь более чем через два десятилетия в силу бытовавших в то время предубеждений о шестиструнной гитаре как исключительно «западном инструменте» только с 1957 года Я. Р. Ковалевской удалось открыть класс преподавания этой разновидности гитары – с 1957 по 1961 год в Ленинградской музыкальной школе для взрослых имени Н. А. Римского-Корсакова, а затем – в музучилище имени М. П. Мусоргского. За последующее сорокалетие преподавания в нем этой гитаристке удалось, как подчеркивает П. Никифорова, воспитать большую плеяду выдающихся гитаристов, ныне удостоенных самых высоких почетных званий и наград. Причем, что примечательно, ее студентами становились ученики из самых разных, даже самых отдаленных уголков Советского Союза.

Импонирует в статье и всемерное акцентирование внимания ее автора на том, что уникальность педагогики Ковалевской проявлялась именно в неустанном выявлении и совершенствовании творческих способностей каждого студента, стремлении к максимальному раскрытию его индивидуальности, в частности, проявляющейся в стиле и манере исполнения, в выявлении собственного отношения к музыкальной интерпретации. Но не меньшее значение при этом, естественно, автором статьи уделяется и тому, что в изучаемой педагогике очень существенным было и всемерное совершенствование необходимых технических навыков – особенно аккордовой и арпеджиобразной, пассажной техники, свободе исполнительских движений, причем при неустанном подведении самого ученика к осознанию собственных недочетов и нахождению путей их устранения. Вместе с тем П. Никифоровой убедительно выявляется вклад гитаристки в развитие инструмента также и в ее многочисленных общественных обязанностях – главного эксперта на фабрике музыкальных инструментов имени А. В. Луначарского, в постоянных консультациях известных гитарных мастеров-изготовителей, составлении многих сборников гитарного репертуара. Поэтому неслучайно в статье подчеркивается: «Ее учеников и преемников в сфере преподавания можно встретить в разных странах мира. Все они связаны тонкой нитью духовного отношения к искусству».

Не меньший интерес представляет также статья другого гитариста – студента Санкт-Петербургского музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова *Артема Захаряна* «Е. Ф. Ларионов – один из ярких представителей петербургской гитарной школы последней трети XX – нач. XXI вв.», посвященная воспитаннику Я. Р. Ковалевской, Евгению Федоровичу Ларионову, одному из ведущих педагогов класса гитары в Петербургском музыкальном училище

им. М. П. Мусоргского. Здесь этот музыкант проработал около полувека, наряду с преподаванием в Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, в ССМШ при том же вузе, а также в музыкальной школе его же имени. О его педагогических достижениях может свидетельствовать хотя бы то, что его учеником и выпускником здесь стал Константин Владимирович Ильгин, ныне кандидат искусствоведения, доцент, преподающий как в СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, так и в ряде других учебных заведений. Вместе с тем в статье увлекательно рассказывается и о других сторонах творческой деятельности этого замечательного музыканта – как солиста, ансамблиста и концертмейстера Ленинградской областной филармонии и Ленконцерта.

Единственной статьей, посвященной народно-песенному исполнительству, стала работа учащейся Санкт-Петербургской детской школы искусств № 34 *Камиллы Харрасовой* «“Как на матушке на Неве-реке”: “книжные песни” в научно-педагогической деятельности Елены Евгеньевны Васильевой». Здесь рассказывается о Елене Евгеньевне Васильевой – доценте кафедры русского народного песенного искусства Санкт-Петербургского государственного института культуры. Именно ей – кандидату искусствоведения, члену Союза композиторов, одной из замечательных фольклористок, как справедливо подчеркивается в статье, – удалось создать основополагающий курс «Русский музыкальный фольклор», а также усовершенствовать внушительный цикл этномузыкаловедческих дисциплин, составляющий основу преподавания народно-песенного искусства.

К. Харрасова сумела достаточно скрупулезно осветить многообразную деятельность известной фольклористки: проведению ею практических занятий по расшифровке фольклорных записей, руководству исследовательской деятельностью студентов, организации разнообразных научных конференций, участию в создании единственного в стране учебника «Народное музыкальное творчество» (СПб., 2014), а также в издании большого количества статей, пособий по этой тематике. Особого внимания заслуживает рассматриваемая в статье неустанная работа Е. Е. Васильевой по созданию из студентов и выпускников кафедры замечательного ансамбля «Псалмопевцы» (регент Татьяна Молчанова) – своего рода практической лаборатории, в которой нашли концертное воплощение многие неизвестные ранее рукописные сочинения, в частности, знаменный распев, канты, песни, псалмы, а также «книжные песни» из рукописного сборника середины XVII века. Существенное внимание уделяется здесь также освещению деятельности Е. Е. Васильевой по организации Петербургского вертепного театра, неустанной работе по освоению студентами разнообразных жанров русской музыки давно ушедших столетий.

Импонирует также статья учащегося Санкт-Петербургской детской школы искусств Красносельского района *Михаила Жарикова* «В. Г. Еремин, композитор и педагог. К 90-летию со дня рождения», увлекательно рассказывающая об этом музыканте, воспитаннике композиторского отделения Музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова по классу Г. И. Уствольской и Ленинградской консерватории, по классу композиции В. Н. Салманова. В статье впечатляет то, что этот музыкант, с детства играющий на домре, балалайке, баяне, впоследствии стал создавать для них много разнообразной музыки. В своей последующей педагогической работе – как преподаватель курсов инструментовки и особенно класса ансамбля в музыкальном училище имени М. П. Мусоргского композитор все настойчивее стал обращаться к малоизвестным русским романсам, а также создавать собственные вокальные произведения на стихи известных отечественных поэтов XX века. С организацией В. Г. Ереминым в этом учебном заведении квартета из домр малой и альтовой, балалайки примы и гитары, появились самобытные тембры, давшие организованному коллективу наименование «Русский камерный ансамбль» и ставшие базой для создания композитором музыкальных иллюстраций «Сказка о рыбаке и рыбке», множества аранжированных композитором романсовых произведений русской музыкальной классики. Именно этому ансамблю, как отмечается в статье, довелось стать первым среди исполнителей на русских народных инструментах участником фестиваля «Музыкальная весна в Санкт-Петербурге».

Автор статьи справедливо отмечает, что сочинения В. Г. Еремина, нередко исполняющиеся в концертах, по радио и телевидению, определили тесное творческое сотрудничество с известными дирижерами ленинградских русских народных оркестров – В. П. Поповым и И. М. Тониным. Именно благодаря этому столь впечатляющим явилось само многообразие творческого наследия композитора – создания девяти домровых концертов, двух сонат, пяти концертов для баяна и двух – для балалайки. Как подчеркивает М. Жариков, В. Г. Еремин создал немало произведений разного уровня сложности для готово-выборного баяна, например, концерт-триптих для аккордеона, ряд произведений для гуслей звончатых. Между тем, разнообразное творчество этого композитора, несомненно, заслуживает большей известности в музыкальном мире, на чем акцентируется внимание в статье. И исполнение его Третьей симфонии для русского народного оркестра Государственным концертным оркестром под управлением В. П. Попова все же мне представляется явно недостаточным для популяризации творчества этого талантливой композитора.

И наконец, завершает представленный сборник статья студентки Санкт-Петербургского музыкального училища им. М. П. Мусоргского *Анны Волковой*

«Творческий портрет Н. М. Селицкого – дирижера оркестра народных инструментов г. Колпино». Важность этой статьи заключена, по моему мнению, прежде всего в том, что сведений об этом выдающемся музыканте имеется очень мало. Тем не менее, получив музыкальное образование в Ленинградской государственной консерватории у А. В. Гаука, уже на третьем курсе учебы в консерватории, в 1932 году, Н. М. Селицкий становится руководителем оркестра народных инструментов Ижорского завода города Колпино, причем ему удается, как это отмечается в статье, существенно преобразовать этот коллектив, почти в два раза увеличить количество оркестрантов – с 30 до 55 человек, обогатить исполнительский репертуар новыми произведениями, причем такими развернутыми, как «Вальс-фантазия» М. И. Глинки, «Неоконченная симфония» Ф. Шуберта, увертюры из опер «Травиата», «Кармен» и рядом других.

Но особенно важна информация в статье о том, что наиболее значимой и известной для широкого круга музыкантов становится творческая работа музыканта как дирижера Оркестра народных инструментов Ленинградского радиокомитета, а позднее – Государственного оркестра народных инструментов имени В. В. Андреева (с 1933 г. второй дирижер, а с 1943 – художественный руководитель). В военные годы он – дирижер Оркестра Ленинградского радиокомитета, а после Великой Отечественной войны до 1948 года остается на посту художественного руководителя Оркестра им. В. В. Андреева.

Достоинством статьи является также отмечаемая ее автором большая работа музыканта с 1959 года как заведующего кафедрой народных инструментов и оркестрового дирижирования в Ленинградском государственном библиотечном институте им. Н. К. Крупской (ныне – Санкт-Петербургский государственный институт культуры), о чем может свидетельствовать уже такое имя его воспитанника, как В. И. Акулович, ныне известный петербургский музыкант, создатель ансамбля «Скоморохи», один из ведущих педагогов СПбГИК.

Статья, как и весь предлагаемый вашему вниманию сборник, предоставляет, таким образом, ранее малоизвестные сведения об истории исполнительства в Санкт-Петербурге, многих видных деятелях его народно-инструментального искусства и народно-вокального искусства, он может служить важным подспорьем в курсе истории исполнительства, народного творчества, как в сольном, так и в ансамблево-оркестровом и вокальном жанрах.

*Имханицкий М. И.
Доктор искусствоведения, профессор РАМ им. Гнесиных,
заслуженный деятель искусств РФ*

В. А. МАКСИМОВ. ПОРТРЕТ УЧИТЕЛЯ В ДИАЛОГАХ

Я учусь в Детской школе искусств имени Валерия Александровича Гаврилина по классу баяна. Как я заинтересовался и написал творческую работу о Владиславе Александровиче Максимове? Что ж, история началась давно.

Баян... этот инструмент с блестящими кнопочками заворожил меня еще в детском саду. Мне было интересно, каким волшебным образом появляется звук. Я поступил в музыкальную школу, начал учиться играть на баяне. Очень скоро семья переехала в Петербург, и я стал учеником Детской школы искусств им. В. А. Гаврилина. Во время ожидания урока специальности я всегда видел на двери одного из классов мемориальную доску, посвященную Владиславу Александровичу, и, начиная с этого момента, мне стало интересно узнать: кто же он такой – загадочный человек, имя которого я каждый раз читаю?

В пятом классе я начал заниматься в оркестровом классе. Оркестр очень увлек меня. Я впервые оказался «внутри» этого мощного звучания рядом с друзьями, сидевшими за соседними пультами. Моим учителем стала Ирина Сергеевна Данилова. Я спросил у нее, знает ли она что-нибудь о Владиславе Александровиче. Оказалось, что она была его ученицей! Ирина Сергеевна рассказала о своем учителе, показала мне рукописи, обработки для народного оркестра, сделанные Владиславом Александровичем. Я узнал, что Владислав Александрович Максимов – удивительный человек, выдающийся музыкант, педагог, до последних дней своей жизни он работал в ДШИ им. В. А. Гаврилина. Он всегда был добр к детям, к своим ученикам. Он помогал им освоить инструмент, обучал их, наставлял на верный путь и пытался в каждом из них зажечь искру.

У Максимова была своя методика обучения, он много раз был членом жюри различных конкурсов. У Владислава Александровича огромный опыт педагогической работы – 50 лет! За годы своего преподавания он воспитал много юных дарований, известных музыкантов, блестящих исполнителей. Ирина Сергеевна рассказала, как она стала руководителем оркестра народных инструментов. Оказывается, заканчивая свою педагогическую деятельность, В. А. Максимов передал ей право руководства своего любимого детища, и она согласилась продолжить его дело.

Мое дальнейшее знакомство с жизнью и работой Владислава Александровича продолжилось благодаря моему педагогу по сольфеджио Елене Валентиновне Маруда. Елена Валентиновна работала с Владиславом Александровичем

вместе долгие годы и отзывалась о нем с большой теплотой. Даже мимолетные фразы о Максимове были пронизаны уважением и вдохновением. Я ловил каждое слово, мне было интересно слушать воспоминания моих учителей о Мастере. Тогда я поставил себе цель – узнать о неизвестном мне педагоге и наставнике больше!

Этот случай мне представился в этом году. Осенью в нашей школе началась подготовка к замечательному концерту – вечеру памяти Владислава Александровича. Елена Валентиновна пригласила меня в класс и предложила написать о нем творческую работу! Я не верил своей удаче!

Мы продолжали готовиться к концерту. Оркестр репетировал, а я пытался найти сведения о Максимове. Интернет: там вообще ничего! В единственной книге, которую я обнаружил в библиотеке, нашел короткое упоминание о Максимове как о педагоге выдающихся музыкантов А. И. Дмитриева [1, с. 48] и А. И. Кузнецова [1, с. 70].

Но я понимал, что в моей школе работают люди, которые хорошо знали Владислава Александровича, наверняка они мне помогут. Так и случилось. Из бесед с преподавателями, родными и учениками возник жанр этой творческой работы: эссе в форме диалогов. Биографический раздел «Только факты» собирался из разных источников, находящихся в архиве ДШИ им. В. А. Гаврилина.

Благодарю всех, кто согласился побеседовать и поделиться своими воспоминаниями, подчас очень личного характера: Г. В. Максимова, Д. В. Максимова, В. А. Елехина, Т. И. Пронину, И. С. Данилову, О. В. Васильеву. Благодарю Г. В. Максимова за предоставленные фотоматериалы из семейного архива. Выражаю благодарность администрации ДШИ им. В. А. Гаврилина, С. М. Гансбург и С. А. Матвеевой за предоставленные аудио- и видеоматериалы из архива школы.

ДИАЛОГ ПЕРВЫЙ

Галина Васильевна Максимова, вдова Владислава Александровича

– Галина Васильевна, расскажите о детстве Владислава Александровича. Он ведь родился в Ленинграде?

– Не совсем. Вот такая была история. Родители Славы жили в Ленинграде. Но случилось так, что папу отправили в командировку в г. Полярный. Мама, конечно, поехала вместе с ним. Там и родился сын. Вскоре семья вернулась в Ленинград. Славе еще не исполнилось четырех, когда началась война. Блокада, тяжелейшие испытания, выпавшие на долю ленинградцев, об этом Владислав Александрович знал очень хорошо. Все видел, все пережил: и холод, и страшный

голод, ползал под стол за крошечками хлеба, а крошек-то и не было... О трудностях мало рассказывал. Был очень немногословен. Но удивительно другое: мечтать о баяне начал с четырех лет. А ведь это было тяжелое военное время! Думаю, что гармонь и баян были связаны у маленького мальчика с образами сильных и смелых воинов, защитников, верой в нашу Победу. И эта любовь к баяну была на всю жизнь, так же как и понимание того, что служба в армии – это дело чести настоящего мужчины. Сам служил, так и сыновей воспитал, и своих учеников воспитывал в этой убежденности.

ДИАЛОГ ВТОРОЙ

Василий Елехин, выпускник 2011 г.

*Лауреат V (XVIII) Международного конкурса исполнителей
на народных инструментах им. В. В. Андреева.*

*В настоящее время – преподаватель по классу баяна
ДМШ № 38 и студент Санкт-Петербургской консерватории
по классу симфонического дирижирования*

– *Василий, помните ли Вы свои детские впечатления, как познакомились с Владиславом Александровичем?*

– Я пришел поступать в музыкальную школу и мечтал о баяне. Но что-то не заладилось, наверное, не совсем хорошо показался на экзамене. И меня взяли на аккордеон. Но очень скоро Владислав Александрович сам предложил перейти на баян, сказал, что у этого инструмента значительно больше возможностей. Я был счастлив! В четвертом классе я уже играл до-минорную прелюдию и фугу из первого тома ХТК Баха.

Владислав Александрович много показывал на инструменте, рассказывал мне о своей книге, об Асафьеве, о Браудо, об артикуляции... Конечно, я был еще слишком мал, многое не понимал. Но эмоциональные впечатления от этих уроков очень сильные, на всю жизнь. Он подарил мне свою книгу с дарственной надписью.

Владислав Александрович часто повторял, что игра на баяне – это ремесло. А я недоумевал: почему ремесло, какое ремесло? Но очень скоро я понял, что ремесленник – это человек, который достигает вершин мастерства упорным трудом. Эту мысль Учитель старался привить всем нам. Только труд, и еще раз труд, помноженный на многократный труд, будет залогом успеха в любом деле. Конечно, это помогло мне не только в игре на баяне, но и сформировало меня как человека. Труд, упорство, целеустремленность, закалка характера – их Владислав Александрович воспитывал в каждом из нас.

Еще хочу рассказать тебе интересную историю. Я увлекся композицией. Владислав Александрович не одобрял. Высказывался прямо и резко отрицательно. Считал пустой тратой времени. Я расстраивался, даже обижался. Но очень скоро понял: он имел свое мнение, не одобрял, но и не запрещал! А ведь мог запретить, надавить своим авторитетом, и я бы его послушал! Мог, но не делал этого, уважал мое решение и мой выбор. Вот ведь какой человек был! Очень чуткий педагог. Много ли сейчас найдется таких, способных уважать мнение и собственный выбор ребенка...

– *Василий, расскажите об оркестре, каким вы помните Максимова-дирижера?*

– Оркестр – это особая история. Это любовь на всю жизнь. Дирижирование для меня сейчас стало осознанным делом, и Максимов здесь не последний, кто повлиял на мой выбор. Конечно, когда он выходил к нам на репетиции, – сильный, мощный, как сейчас принято говорить, с харизмой, – мы, зеленые несмысленыши, едва ли могли оценить, какого масштаба личность перед нами. Это понимаешь только сейчас. Помню, стоит он и вдохновенно работает над фразой, над интонацией, а половина из нас не по тем нотам играет, а он как будто и не замечает вовсе! Но проходит две, три репетиции, и все звучит, все чисто, все выразительно. Как он это делал? Загадка...

Еще расскажу забавное. Была у Максимова такая воспитательная «фишка». Если уж кто-то особо отличался обилием фальши, Учитель очень серьезно просил его встать, поклониться. И мы все начинали ему аплодировать как выдающемуся солисту. Он сам улыбался, артистично раскланивался, понимал, что это шутка. Но больше выступать в такой роли очень не хотелось. Это было поучительно. Самым большим наказанием для нас было понимание того, что могут исключить из оркестра! И мы все старались. Каждый в меру сил, все как один. А это и есть коллектив, это и есть оркестр.

ДИАЛОГ ТРЕТИЙ

Елена Валентиновна Маруда,

старший преподаватель теоретического отдела ДШИ им. В. А. Гаврилина

– Владислав Александрович пришел в школу, имея за плечами колоссальный опыт преподавания в высшем и среднем звене музыкального образования. Консерватория – училище – школа – для него этот путь никогда не был ступеньками вниз, а напротив, шагами к новому и очень важному. Потому что он, как никто другой, понимал важность начального музыкального образования в деле становления петербургской баянной исполнительской школы, и именно его усилиями детская исполнительская школа игры на народных инструментах обрела

иной, принципиально новый уровень. Сегодня в ДШИ им. В. А. Гаврилина работают его ученики, и те, кто начинал вместе с ним. И выросло уже не одно поколение юных музыкантов, для которых Максимов – это человек-легенда.

– *Елена Валентиновна, расскажите, какими были его ученики?*

– Мы много общались с Владиславом Александровичем, обсуждали, как водится, проблемы учеников. Каждый из нас был занят своим делом, и я никогда не бывала на уроках у Максимова. Но я наблюдала за его учениками, многие из них учились у меня в классе по сольфеджио. Я видела их личностный рост, их профессиональное становление. Были ли они особенными? И да, и нет! Нет в том смысле, что это были самые обычные дети, часто со средними данными, многие из них приходили в школу, даже не понимая, на каком инструменте они хотят учиться. Но, попадая в класс к Владиславу Александровичу, они очень скоро становились особенными, они становились «птенцами максимовского гнезда». Их отличала мотивированность, осознанное желание учиться, трудолюбие и дисциплина. И сейчас, окончив школу, многие из них продолжают чувствовать свою принадлежность к максимовскому братству.

Расскажу тебе забавный случай. Много лет назад на одном из приемных экзаменов я наблюдала такую картину. Заходит в класс маленькая девочка (Мариночка Самуилова). В классе полно народу – приемная комиссия. Она окинула всех зорким взглядом. Сразу оценила, кто здесь самый главный человек. Быстро подошла к нему и прыгнула на колени. Ну, конечно, это был Максимов! И хотя Владислав Александрович не брал тогда к себе в класс дошкольников, ей не смог отказать. Это была «любовь с первого взгляда»! По-отечески он опекал не только ее, но каждого своего ученика. Обязательно знакомился с родителями, даже бывал в курсе семейных проблем, помогал советом, к нему прислушивались, доверяли.

– *Елена Валентиновна, скажите, почему теоретическая номинация на конкурсе им. А. И. Кузнецова носит имя В. А. Максимова? Разве он был теоретиком? И о какой книге говорил Василий Елехин?*

– Да, Владислав Александрович был выдающимся ученым. Я работала с ним бок о бок долгие годы и даже не подозревала, какой мощный мыслитель находится рядом со мной. Это я поняла, когда познакомилась с его книгой «Психомоторная теория артикуляции на баяне» [2]. К моему глубочайшему сожалению, это случилось, когда Владислава Александровича уже не было в живых... Скромнейший человек, он никогда не афишировал свою научную деятельность, а просто работал! Владислав Александрович обладал невероятно структурированным мышлением, способностью к обобщениям, умению на основе накопленного научного знания и педагогического опыта генерировать свои собственные идеи, словом, всего того, что отличает подлинного исследователя. Книга эта

написана более двадцати лет назад. Это был методологический прорыв, осмелюсь предположить, что в свое время эта работа не была оценена в полной мере. Она и сейчас очень современна и актуальна.

– *О чем эта книга?*

– Очень хотелось бы объяснить тебе понятно. Был такой выдающийся ученый, основоположник отечественной музыковедческой науки Б. Асафьев, создатель интонационной теории анализа музыкального содержания. Ему принадлежит красивое и емкое высказывание: «Музыка – искусство интонируемого смысла», а музыкальная форма понимается им как процесс интонирования. Другой выдающийся ученый, И. Браудо, разрабатывал теорию артикуляции. Ты можешь сказать, что такое артикуляция?

– *Да. Это штрихи. Стаккато. Легато...*

– Отчасти ты прав. Это штрихи-приемы и способы их исполнения на инструментах. В более широком смысле – это способ произношения. И Владислав Александрович формирует такой методологический подход, в котором артикуляция есть способ реализации интонации. «Это звенья одной цепи не только связаны между собой, но и, больше того, обусловлены друг другом: артикуляция (произношение) – форма бытия интонации. Интонация – содержание, атрибут артикуляции» [2, с. 9]. Артикуляция понимается в триединстве: «как процесс интонирования, как система приемов и как знаковая система» [2, с. 32].

– *А что значит «психомоторная теория»?*

– Подумай, кто обладает психикой и моторикой? Конечно, человек. Ученик, шире – исполнитель, чье сознание и физические возможности непрерывно развиваются, меняются. Поэтому артикуляция понимается как «динамический во времени процесс» [2, с. 12]. Работа Максимова – это первое комплексное исследование артикуляции как живого источника инструментального исполнительства.

ДИАЛОГ ЧЕТВЕРТЫЙ

Татьяна Ивановна Пронина,

заслуженный работник культуры РФ,

преподаватель ДШИ им. В. А. Гаврилина по классу домры

– Владислав Александрович работал в школе с самого первого дня. По сути, он создавал школу, создавал отдел, создавал оркестр, все с нуля. Ведь одно дело – Консерватория, где ты имеешь дело со сложившимися музыкантами. Они понимают тебя с полуслова и нацелены на профессию. И совсем иное дело – дети, которых нужно заинтересовать, увлечь, мотивировать. А очень часто и воспитать родителей. Другие слова нужно найти, другой подход и другую методику.

Перефразирую известную фразу и скажу, что он работал «с детьми как со взрослыми, но только лучше». Он был строг, требователен, но всегда честен и наполнен добротой. Ведь дети, особенно маленькие, всегда чувствуют фальшь и неискренность. «Кто сам не горит – зажечь не может!» А Максимов горел. Для него баян был делом жизни, и этого было достаточно. Он убеждал собственным примером. Именно поэтому от его искрящегося таланта «загорались» маленькие звездочки. И если в начале пути не у всех детей выбор инструмента был осознанным, то к окончанию школы практически все (редко кто нет) хотели продолжить музыкальное образование.

– *Татьяна Ивановна, я часто слышал от Вас, что Максимов – это системный человек. Что это значит? В чем проявлялась эта система Максимова?*

– Он понимал, что качество и профессионализм зависят от системного подхода. И он так организовал работу отдела, что мы до сих пор ее сохраняем. Вот пример. Им разработана система экзаменов и зачетов. Первая четверть – технический зачет: гаммы и термины. Вторая четверть – академический зачет: исполнение трех пьес. Третья четверть – технический зачет: этюды и чтение с листа. Четвертая четверть – переводной экзамен. Как он говорил, «поставить точку в мае». В первом полугодии все играют по классам: первый класс, второй и т. д. Так был виден срез и общий уровень. Во втором полугодии все играют по преподавателям: класс преподавателя одного, другого. Так была видна направленность работы педагога. Как проходило обсуждение выступления ученика? Допустим, идет прослушивание три домры и три гитары. Сначала высказываются специалисты, потом все остальные преподаватели, потом он и в конце – педагог ученика. Оценивались ритм, эмоциональность, звук и техника. Бывало, сижу рядом, смотрю через плечо в его листок, что он там пишет. Буква, плюс, плюс. Буква, плюс, минус. Буква, минус, плюс... До сих пор жалею, что не спросила, что это значит. Но мгновенно и точно по этим записям мог сказать, кто, что и как. В этом очень сказался опыт жюри конкурсов.

Он очень увлекался талантливыми детьми. У меня в классе учились блестящие девочки: Катя Щербакова, Марина Алексеева, Маша Мальцева, Маша Марова. Он подходит к ним и спрашивает: «Что хотите сыграть: “Ночь светла” или “Я встретил вас”? Они выбрали “Ночь светла”». Вмиг написал для них обработку!

– *Татьяна Ивановна, Вы упомянули о конкурсе. Расскажите об этом подробнее.*

– Конкурс юных исполнителей на народных инструментах имени В. В. Андреева возник как телевизионный и к концу семидесятых годов себя исчерпал. В начале восьмидесятых Максимов, будучи председателем городского методического бюро, со свойственными ему энергией и энтузиазмом взялся за дело.

С 1992 года он – бессменный председатель оргкомитета. Под его руководством практически был разработан новый формат. Каждый последующий конкурс приносил усовершенствование программных требований, разрастание масштаба, престижа, расширение географии и количества участников. Максимов внедрил двухтуровую обязательную программу. В соревновательную часть были включены ансамбли и оркестры, проводились выставки мастеров и мастер-классы ведущих специалистов. Он добивался, чтобы в жюри входили 5–7 представителей из разных регионов. Вот приведу пример оценивания участников. Была внедрена 25-балльная система оценок. Каждый член жюри выставял свой балл. Они складывались, и выставялся средний балл. Если оценка разнилась со средним в три балла, то она выбывала из зачета! Невозможно было кому-то подыграть или кого-то опустить! Только объективность и принципиальность – такой был Максимов во всем.

...Мы возвращаемся домой после концерта. Папа молчалив и сдержан, но я чувствую и понимаю, он мной гордится. Мама восторженно щебечет и не устает повторять: «Данечка, ну как такое возможно! Вы такие маленькие и так играете! Такой оркестр!» А я мысленно возвращаюсь к выступлению, снова переживаю минуты душевного подъема, вспоминаю шквал аплодисментов, взволнованное лицо Ирины Сергеевны и ее слова: «Это наше выступление мы посвящаем любимому Учителю!» И еще невозможно забыть слова Нины Матвеевны (Сахаровой – хормейстер, дирижер, ЗКР РФ), которая так сказала о Владиславе Александровиче: «Славу я знаю очень давно. Мы вместе поднимали эту школу, вместе руководили коллективами, и проблемы у нас были общими. Как-то раз я у него спросила: “Кем бы ты был, если бы не музыка?” А он спокойно так ответил: “Я многое умею: печи класть, машины чинить, сады растить...” Вот таким был Максимов, он мог все!»

Список использованных источников

1. Басурманов А. П. Справочник баяниста. – М.: Сов. композитор, 1987.
2. Максимов В. А. Баян. Основы исполнительства и педагогики. Психомоторная теория артикуляции на баяне. Пособие для учащихся и педагогов муз. школ, училищ, вузов. – СПб.: Композитор•Санкт-Петербург, 2003.

Только факты

Родился Владислав Александрович в 1937 году в г. Полярном Мурманской обл.

1953–1955 гг. – солист оркестра баянистов Выборгского дворца культуры г. Ленинграда. Много выступал в составе дуэта баянистов А. Пятильский –

В. Максимов (сохранилась пластинка 26254 – 5, А. Шалаев – «Волжские напевы» и «На горе-то калина»).

В 1959 г. окончил Ленинградское музыкальное училище им. М. П. Мусоргского (класс баяна П. И. Говорушко).

1959–1962 гг. – солист, руководитель и дирижер оркестра Ансамбля песни и пляски Северной группы войск (Польша).

1962–1967 гг. – студент Ленинградской Государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова по классу баяна (преп. П. И. Говорушко).

1956, 1963, 1964 гг. – гастрольные поездки в качестве солиста-баяниста по Сибири.

С 1964 г. – преподаватель по классу баяна и педагогической практики в музыкальном училище им. М. П. Мусоргского.

1967–1973 гг. – преподаватель кафедры народных инструментов Ленинградской консерватории. Среди его учеников – лауреаты Международных конкурсов, заслуженные артисты России А. Кузнецов, В. Молчанов, профессор Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова заслуженный артист России А. Дмитриев, кандидат искусствоведения – В. Новожилов (г. Москва), главный дирижер Красноярского оперного театра А. Чепурной и много других известных в городе и стране музыкантов и преподавателей.

1973–1979 гг. – преподаватель кафедры народных инструментов и концертмейстер кафедры народного пения Ленинградского института культуры им. Н. К. Крупской.

С 1979 г. – преподаватель класса баяна, руководитель отдела русских народных инструментов Детской музыкальной школы № 29 Ждановского района (ныне – Детская школа искусств им. В. А. Гаврилина), руководитель и дирижер лауреата международного и городских фестивалей-конкурсов школьного оркестра русских народных инструментов, преподаватель музыкального училища им. М. П. Мусоргского.

С 1979 по 2004 г. – председатель Методического бюро народных инструментов УМЦ Комитета по культуре правительства СПб, председатель Оргкомитета и член жюри Международного конкурса юных исполнителей на народных инструментах им. В. В. Андреева.

С 1986 г. – инициатор проведения городских фестивалей «Русских народных оркестров, ансамблей и солистов».

2001, 2003 гг. – инициатор проведения концертов из произведений преподавателей-композиторов музыкальных школ и музыкальных училищ Санкт-Петербурга.

2002 г., март – член жюри Международного конкурса им. А. И. Кузнецова, г. Уренгой.

С 1973 г. проводил курсы повышения квалификации: г. Витебск (1973), г. Калининград (1982), Ленинград и Ленобласть (1981, 1982, 1983, 1986), г. Вологда (1984), г. Череповец (1985), г. Псков (1985), г. Нальчик (1986), г. Великий Новгород (2004).

Участник Всесоюзного семинара преподавателей по проблемам методики обучения на готово-выборном баяне в музыкальной школе (г. Пенза, 1989 г.).

1996 г. – читал цикл лекций на курсах повышения квалификации преподавателей Ленинградских музыкальных школ и музыкальных училищ по теме: «Психомоторная теория артикуляции на баяне».

1999 г. – на Всероссийском смотре методических работ учебная программа «Индивидуальная специализация (репертуар ДМШ)» для студентов 3–4-х курсов (специальности «Баян, аккордеон»), по которой В. А. Максимов много лет преподавал эту дисциплину в музыкальном училище им. М. П. Мусоргского, была удостоена диплома I степени.

Ветеран труда Максимов В. А. за многолетнюю трудовую деятельность имел многочисленные награды и звания: благодарности и грамоты от Комитета по культуре Санкт-Петербурга за долгие годы работы в системе, благодарность министра культуры СССР «За отличную подготовку студентов Ленинградской государственной консерватории к международному конкурсу» (1973 г.), Медаль СССР «За трудовую доблесть» (1986 г.), почетное звание «Заслуженный работник культуры РФ» (1992 г.), юбилейная медаль № 277434 «В память 300-летия Санкт-Петербурга» (2004 г.), награжден почетным знаком «Жителю блокадного Ленинграда», медалями «50» и «60 лет Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.», «В честь 60-летия полного освобождения Ленинграда от фашистской блокады», «За гуманизацию школы Санкт-Петербурга» (2007 г.).

Максимов В. А. написал свыше 30 научных работ по проблемам артикуляции и методике обучения на готово-выборном баяне. Им выполнено свыше 40 инструментовок, обработок и сочинений для различных составов оркестров.

Нотные сборники и другие публикации

Из репертуара Международного конкурса юных исполнителей имени В. В. Андреева. Баян-аккордеон / сост. Л. Комарова и Е. Михайлова, под ред. В. Максимова. Вып. 1. – СПб.: Грифон, 1994.

Русская полифония для готово-выборного баяна / сост. В. А. Максимов. – СПб.: Лань, 2000.

Ефимов М. Нетрудные полифонические пьесы для готово-выборного баяна / ред.-сост. В. А. Максимов. – СПб.: Композитор, 2005.

Максимов В. Баян. Основы исполнительства и педагогики. Психомоторная теория артикуляции на баяне. Пособие для учащихся и педагогов муз. школ, училищ, вузов. – СПб.: Композитор•Санкт-Петербург, 2003.

Переложения для баяна:

М. Глинка – М. Балакирев «Жаворонок»; А. Алябьев «Соловей»: 2 русских романса // Старинные романсы / сост. П. Говорушко. – Л.: Музыка, 1988.

Г. Венявский «Скерцо-тарантелла» и румынский народный танец в обработке В. Максимова «Лекуричи» // Virtuозные произведения для баяна / сост. Б. Беньяминов. – Л.: Музыка, 1972.

Список рукописей В. А. Максимова, хранящихся в архиве ДШИ им. В. А. Гаврилина

Аренский А. Фантазия на темы Рябинина. Переложение для фортепиано с оркестром русских народных инструментов. Инструментовка В. А. Максимова. Рукопись.

Биберган В. Галоп. Переложение для оркестра русских народных инструментов В. Максимова. Рукопись.

Биберган В. Ария и полька-буфф. Из музыки к к/ф «Один и без оружия». Переложение для оркестра русских народных инструментов В. Максимова. Рукопись.

Верди Дж. Вступление к опере «Травиата». Переложение для оркестра русских народных инструментов В. Максимова. Рукопись.

Гаврилин В. Частушка. Переложение для оркестра русских народных инструментов В. Максимова. Рукопись.

Глинка М. Ноктюрн «Разлука». Переложение для оркестра русских народных инструментов В. Максимова. Рукопись.

Дунаевский И. Летите, голуби; Березка. Переложение для хора с оркестром русских народных инструментов. Инструментовка В. Максимова. Рукопись.

Керн Дж. Дым. Переложение для оркестра русских народных инструментов В. Максимова. Рукопись.

Максимов В. Маленькая фантазия о Великой войне. Для оркестра русских народных инструментов. Рукопись.

Николаев Г. Хоровод за околицей. Партитура для оркестра русских народных инструментов. Инструментовка В. Максимова.

Пахмутова А. Мелодия. Переложение для оркестра русских народных инструментов В. Максимова. Рукопись.

Петров А. Увертюра к к/ф «Укрощение огня». Переложение для оркестра русских народных инструментов В. Максимова. Рукопись.

Свиридов Г. Время, вперед. Переложение для оркестра русских народных инструментов В. Максимова. Рукопись.

Свиридов Г. Старинный романс. Из музыки к к/ф «Метель». Переложение для оркестра русских народных инструментов В. Максимова. Рукопись.

Свиридов Г. Тройка. Из музыки к к/ф «Метель». Переложение для оркестра русских народных инструментов В. Максимова. Рукопись.

Свиридов Г. Вальс. Из музыки к к/ф «Метель». Переложение для оркестра русских народных инструментов В. Максимова. Рукопись.

Шаинский В. Песенка про кузнечика. Переложение для оркестра русских народных инструментов В. Максимова. Рукопись.

Шварц И. Белые ночи в Ленинграде. Из музыки к к/ф «Музыка белых ночей». Переложение для оркестра русских народных инструментов с фортепиано, инструментовка В. А. Максимова. Рукопись.

ЗАВИРЮХА ВАЛЕНТИН ИВАНОВИЧ. ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Валентин Иванович Завириуха – один из самых ярких баянистов своего поколения. Артистизм, манера игры и выдающееся владение инструментом выделяют этого исполнителя даже на фоне своих современников, среди которых есть выдающиеся виртуозы. Тем не менее, по нашему мнению, творчество В. И. Завириухи недостаточно освещено в печати. С этой целью, а также ввиду личных обстоятельств, о которых будет сказано ниже, была предпринята попытка создания портрета музыканта, чтобы запечатлеть особенности его творческой и жизненной биографии и охарактеризовать тот путь в искусстве, который проделал наш герой.

Родился В. И. Завириуха 16 октября 1965 года в селе Коса, расположенном недалеко от Овидиополя Одесской области Украинской ССР.

Творческая династия рода Завириух началась с дедушки Валентина Ивановича по отцовской линии. Именно он первым в семье взял в руки баян. По воспоминаниям баяниста [2], во время Великой Отечественной войны его дед Михаил попал в плен (из которого позже бежал), где впервые и услышал звуки гармоники. После войны, несмотря на тяжелые и голодные времена, у него проявилась сильнейшая тяга к музыке. Это иногда приводило к курьезным случаям. Заработав совместными усилиями небольшую сумму, семья отправила дедушку на базар за обувью, но вместо обуви тот приобрел баян. Учился играть на нем он самостоятельно, по вечерам после работы. Разучив две песни: «Синий платочек» и «Ты одессит, Мишка», новоиспеченный музыкант стал ходить по окрестным селам и исполнять свой нехитрый репертуар на различных праздниках [4].

Отец нашего героя, Иван Михайлович, пошел дальше по стопам своего родителя и окончил музыкальное училище по классу баяна. Впоследствии он стал профессиональным баянистом, а позже и директором местной музыкальной школы. Согласно воспоминаниям музыканта [2], отец прекрасно владел технической стороной дела и мог, не разыгрываясь, сыграть знаменитый «Полет шмеля» в сколь угодно быстром темпе.

Обучением своего сына Иван Михайлович занялся, когда тому было шесть лет. Уже в семь тот дал свой первый сольный концерт продолжительностью в 45 минут. Сначала Завириуха учился в Овидиопольской музыкальной школе, но потом отец перевел его в музыкальную школу, где работал сам. В двенадцать лет

юный баянист поступил в ССМШ при Ленинградской консерватории, где его преподавателем стал М. М. Ермолов. После ее окончания в 1983 году он поступил в Ленинградскую консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова в класс профессора Петра Ивановича Говорушко [1, с. 113]. Под руководством опытного наставника Завирюха оттачивал свое техническое мастерство и умение грамотно и глубоко проникать в композиторский замысел. Эти две черты неотъемлемы для любого профессионального музыканта, и Валентин Иванович Завирюха вполне овладел сложной исполнительской наукой.

Творческая биография В. И. Завирюхи включает в себя не только сольное исполнительство, но и ансамблевое и оркестровое музицирование. С 1990 по 1997 гг. он был солистом оркестра русских народных инструментов «Метелица». Но наибольшего расцвета его исполнительская деятельность достигла, когда он был участником ансамбля «Стиль Пяти» (с 1995 по 2007). Этот коллектив, концертирующий и по сей день, помимо В. Завирюхи, включает в себя замечательных музыкантов: Н. Шкробко (домра), Е. Стецюк (синтезатор), И. Ершова (гусли, домра альт), С. Рукша (балалайка-контрабас). Ансамбль неоднократно выезжал с концертами и мастер-классами за границу. В частности, визитами «Стиля Пяти» были отмечены Германия, Норвегия, Швеция, Польша, Япония и многие другие страны. Коллектив был частым гостем на различных фестивалях, например, «Дворцы Санкт-Петербурга», «Музыкальная весна» и т. д. И, конечно же, ансамбль был неоднократно отмечен наградами на престижных музыкальных состязаниях, таких как IV Всероссийский конкурс, проходивший в г. Твери [3].

Особая страница деятельности «Стиля Пяти» была связана с выдающимся вокалистом Д. Хворостовским. В составе ансамбля при участии Московского камерного оркестра под управлением Константина Орбеляна, вместе с народным артистом РФ Дмитрием Хворостовским и заслуженным артистом РФ Василием Герелло, В. Завирюха гастролировал в России и зарубежных странах. Тур под названием «Великая Победа» с программой «Песни военных лет» был приурочен к 60-летию Победы. Именно благодаря этому проекту некоторые советские военные песни впервые были исполнены за рубежом (США, Англия, Франция и Турция).

Репертуар коллектива отмечен разнообразием и может быть охарактеризован как ориентированный на самую широкую публику. В 2000 г., во время гастролей в США, ансамблем были исполнены следующие произведения:

- Шалов А. Валенки;
- Семенов В. Калина красная;
- Алескерев Ю. Фантазия на кубанские народные песни «Варенички»;
- Цыганков А. Вариации на цыганскую н. п. «Мардяндя»;

- Зубицкий В. Карпатская сюита (финал);
- Чайковский П. Танец феи Драже;
- Баснер В. – Шалов А. Белой акации гроздь душистые...;
- Стравинский С. Прелюдия. Танго;
- В. Фролов. Блюз;
- Стецюк Е. Стиль Пяти. Пьеса в стиле кантри;
- Власов В. Бассо-остинато.

Исполнение музыки известного украинского композитора Виктора Петровича Власова для Завирюхи – это отдельная страница его творческой биографии. Будучи очень близкой по образному и интонационному строю духу исполнителя, сочинения этого автора постоянно встречаются в концертных программах баяниста. Другим явным увлечением для В. И. Завирюхи стало творчество другого украинского композитора – В. Д. Зубицкого. Конечно, можно проследить и биографический след в подобных увлечениях (ведь оба композитора тесно связаны с первой родиной баяниста – Украиной), но важнее отметить интонационную точность, отсутствие надуманности и фальши, которые прослеживаются в исполнениях Завирюхой музыки названных авторов.

Исполнения В. И. Завирюхи всегда отмечены техничностью, виртуозностью. В его репертуаре всегда находится место обработкам народных мелодий и танцев, произведений советской эстрады, классики. Он способен тонко прочувствовать различные музыкальные стили и проникаться исполняемыми произведениями. Непосредственно наблюдая за его игрой, можно сказать, что он мастерски использует приемы и возможности своего инструмента, создает ощущение оркестрового звучания баяна. Первое знакомство с его творчеством у автора этих строк состоялось в 2015 году, на XV фестивале международной недели консерваторий в городе Санкт-Петербурге. В. И. Завирюха выступал в концертном зале Смольного собора вместе со своим учеником, Д. С. Кольцовым. Они исполнили произведение Виктора Гридина «Рассыпуха», которое произвело сильное впечатление, и с тех пор у меня появился интерес к творчеству этого музыканта.

Важно отметить и то обстоятельство, что В. И. Завирюха не только блестящий исполнитель, но и замечательный педагог. Его путь как наставника для молодых музыкантов начался еще в середине 90-х годов прошлого столетия. Окончив консерваторию в 1994 году, он становится ассистентом кафедры баяна и аккордеона, а в 1996 году – преподавателем по классу баяна и аккордеона Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Среди его выпускников – лауреаты международных конкурсов Н. Потапенко, А. Новиков, А. Кузнецов, Д. Кольцов, Ф. Львов [1, с. 113]. Своим студентам консерватории В. И. Завирюха дает достаточную свободу в выборе репертуара. В своей работе он уделяет большое внимание не только технической составляющей, но и пониманию

особенностей каждого произведения, культуре владения звучанием инструмента, уместным интонированием.

Долгое время он параллельно с основной работой в консерватории преподает в СПб ГБУ ДО «Детская музыкальная школа № 41», учеником которой является и автор данной статьи. Начало работы в указанном заведении сам Завирюха характеризует как «весьма внезапное» [2]. Он был приглашен на замену сначала одному педагогу, потом другому. А по прошествии некоторого времени директор школы (на тот момент данный пост занимал Г. Я. Николаев) предложил работать на постоянной основе. Как отмечает сам музыкант, «общение с детьми очень сближает с ними, очень приятно смотреть, как они взрослеют» [2]. Преподавая в школе, Завирюха уделяет большее внимание технике игры, обучая юных музыкантов основам постановки, беглости и грамотного интонирования.

В заключение хочется отметить тот вклад, который внес Валентин Иванович Завирюха в развитие музыкальной культуры города. Под его началом из стен Санкт-Петербургской консерватории и ДМШ № 41 выходят настоящие мастера и будущие профессионалы своего дела. В. И. Завирюха привнес в холодный северный Петербург теплоту южного темперамента и своеобразную музыкальную харизму, редко встречающуюся в столь концентрированном виде среди коренных петербуржцев. Слушая его талантливую, полную одухотворенной мысли игру, сразу чувствуешь эмоциональный отклик, необычайное воодушевление, которое полностью захватывает и заставляет вновь и вновь поражаться силе могучего искусства – Музыки.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Записи и исполнительские премьеры

1986–2007 гг., Санкт-Петербургское радио:

Зубицкий В. Карпатская сюита в 4 частях;

Черников В. Импровизация на тему Б. Мокроусова «Одинокая гармонь»;

Власов В. Давай посвингуем (преьера 2000 г.). Старый «мерседес». Бассо-остинато. Праздник на Молдаванке. Шаги;

Пьяцолла А. – Фейжоо М. Пожалуйста;

Новиков В. Вальс на тему М. Блантера «В городском саду»;

Алескеров Ю. Фантазия на кубанские народные песни «Варенички» (преьера 1989 г.);

Гридин В. Парафраз на тему р. н. п. «Утушка луговая»;

Брамс И. – Яшкевич И. Венгерский танец № 5;

Рахманинов С. – Яшкевич И. Итальянская полька;

Вебер К. М. Концертштюк;

Бах И.-С. Фантазия и fuga ля минор;
Скарлатти Д. Сонаты ми минор, ре минор; Токката ре минор;
Моцарт В. А. Деревенская симфония-шутка в 4 частях (в составе ансамбля «Стиль Пяти»).

1990 г., радио «Маяк»:

Рахманинов С. – Яшкевич И. Итальянская полька.

2003 – 2008 гг., телевидение:

Концерт в Кремлевском дворце «Песни нашей памяти» (с Д. Хворостовским, камерным оркестром России, в составе ансамбля «Стиль Пяти»). Телеканал «Россия»;

Гридин В. Парафраз на тему р. н. п. «Утушка луговая». ТВ СПб.;

Шнитке А. Ревизская сказка (Детство Чичикова. Чиновники. Шинель).

С М. Сафарьянц, скрипка. ТВ СПб.

Фондовые записи. Фонотека СПбГК:

Мессиан О. Медитация № 9 «Бог среди нас». Из цикла «Рождество Христово» (1999);

Лядов А. Новинка (2000);

Зубрицкий В. Концерт для баяна с оркестром «Посвящение Пьяццолле» 1-я часть (2005).

Список использованных источников

1. 50 лет факультету народных инструментов Санкт-Петербургской Государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Исторический обзор / Редактор-составитель Шаров О. М. – СПб.: Издательский дом «Олимп», 2010.

2. Личная беседа В. И. Завирюхи с автором статьи.

3. Завирюха Валентин Иванович. URL: <https://www.conservatory.ru/people/zaviryukha-valentin-ivanovich> (дата обращения: 10.02.2024).

4. Онлайн-концерт к 75-летию Великой Победы. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=g20K6f1Ry3k&t=2318s> (дата обращения 10.02.2024).

ЭВОЛЮЦИЯ ОРГАННО-ФОРТЕПИАННОЙ КЛАВИАТУРЫ АККОРДЕОНА. СИСТЕМА НИКОЛАЯ КРАВЦОВА

Во второй половине XX века сформировалась проблема, которая заключалась в ограниченных возможностях правой клавиатуры аккордеона, что сильно отражалось на выборе репертуара. Тогда как выбор музыкальных сочинений перед исполнителями на баяне достаточно велик. Эта проблема возникла после перехода аккордеона из сферы любительского музицирования в профессиональную.

Искусство исполнительства на так называемых гармониках в России начинается с первой половины XIX века. Выделяют две разновидности аккордеона: с кнопочной системой клавиш – баян и клавишной – аккордеон. Иностранное происхождение аккордеона обусловило его позднее распространение в России. В 30-х годах XX века аккордеон получает распространение в сферах любительского и профессионального исполнительства, и только во второй половине XX века этот инструмент привлек внимание отечественных исследователей.

В послевоенное время в некоторых высших образовательных учреждениях СССР зарождается обучение исполнительскому мастерству на аккордеоне в роли дополнительного инструмента, а не профильного. А с 80-х годов XX века формируется специализация «аккордеонист», но ведущими преподавателями игры на аккордеоне были баянисты [5, с. 27].

В 90-е годы XX столетия происходит активное развитие методической литературы и репертуарных сборников для аккордеона. Формируются три уровня исполнительства на аккордеоне:

- 1) любительское музицирование;
- 2) эстрадное исполнительство;
- 3) академическое искусство игры на аккордеоне, которое кардинальным образом отличается от первых двух уровней.

Со временем конструкция аккордеона претерпевала изменения, но разрыв в возможностях баяна и аккордеона оставался непреодолимым. Кроме того, конкурсы не подразумевали деления на кнопочный и клавишный инструмент. В рамках одной категории соревновались и те и другие. Очевидно, что возможности аккордеона, не учитывая его тембровые характеристики, уступали баяну в виртуозности, охвате диапазона, мелкой технике.

Е. В. Показанник считает, что репертуар для аккордеона и баяна до сих пор не предполагает четкого разграничения на произведения, большую роль играет фактор сложности самого сочинения по многослойности фактуры, количеству голосов, специфике артикуляции, которая уже определяет выбор инструмента [4, с. 27]. В результате сложившейся ситуации многие аккордеонисты стали переучиваться для исполнения произведений на баяне. А это значительная потеря времени. А самое главное, нет гарантий, что кнопочной клавиатурой баяна аккордеонист овладеет так же хорошо, как и баянисты, которые занимаются на ней с раннего детства.

Таким образом, различие в технических возможностях аккордеона и баяна стимулировали трансформацию устройства аккордеона. Исполнители на данном инструменте стали предъявлять конструкторам более новые требования, исходя из естественного желания осваивать новые высоты музыкального искусства, а именно, сочинения современных и классических композиторов.

Первым усовершенствовал органно-фортепианную клавиатуру аккордеона Эдуард Борисенко путем добавления еще одной клавиатуры. Это изобретение получило название «дублирующий мануал», но оно не получило должного распространения.

Последним изобретателем, не просто изменившим устройство органно-фортепианной клавиатуры, а сделавшим ее жизне- и конкурентоспособной, стал Николай Александрович Кравцов.

Николай Александрович Кравцов является одним из тех, кто своей деятельностью дает импульс к развитию сфер культуры и науки. Николай Александрович – поистине ученый-музыкант и изобретатель. Его педагогическая, музыковедческая и изобретательская деятельность отмечены теми или иными достижениями в области искусства.

Николай Кравцов родился во Владивостоке, окончил Таллинскую консерваторию по классам аккордеона, дирижирования оркестром духовых инструментов, отделения музыковедения. Многоуровневый подход в обучении, объясняет нам его широкий кругозор, впоследствии раскрывшийся в области музыкальной педагогики и конструирования.

В 1968 году Николай Кравцов переехал в Ленинград, где стал преподавать игру на аккордеоне в музыкальном училище имени М. П. Мусоргского, а затем, с 1973 года, в Санкт-Петербургском государственном институте культуры и искусства. За годы своего преподавания в СПбГУКИ он воспитал выдающихся музыкантов, среди которых такие имена, как Ю. П. Смирнов – профессор, лауреат международных конкурсов, А. А. Марков – профессор, доктор педагогических наук, А. А. Сукало – профессор, доктор педагогических наук. Также ряд деяте-

лей искусства из Китая, Латвии, Канады, Эстонии, участники известных ансамблей «Коллаж» и «Эссе-квинтет». Он подготовил к защите кандидатские диссертации аспирантов О. В. Бычкова, Цзо Цзяня (Китай), А. С. Альгина.

Путь к совершенствованию аккордеона занял у Николая Александровича более 30 лет, в результате чего родилось явление под названием «система Кравцова» или «аккордеон Кравцова».

Николай Кравцов в своей книге «Аккордеон XXI века» пишет: «Трансформация устройства аккордеона, направленная на выход его в среду, более востребованную слушателем, спасает его от печати инструмента для избранных» [1, с. 124]. Эта причина способствовала конструированию нового устройства органно-фортепианной клавиатуры аккордеона.

Принцип устройства аккордеона Кравцова заключается в идее увеличения возможностей клавиатуры обычного аккордеона путем сужения его клавиш и за счет этого расширения диапазона. Таким образом, правая клавиатура аккордеона Кравцова представляет собой:

- два ряда клавиш тонов;
- ряд черных клавиш полутонов;
- дополнительный ряд тонов.

Изменение устройства клавиатуры затронуло такие ее параметры, как:

- форма клавиш, со сглаженными углами. Это обусловлено тем, что при отсутствии педали на аккордеоне, исполнитель достигает непрерывности звучания путем скольжения пальцев по белым, диатоническим клавишам. Это особенно необходимо при соединении голосов полифонической фактуры. Но этот прием актуален только в тональностях с малым количеством знаков, так как более количество затрагивает черные клавиши, которые находятся на другом уровне. В клавиатуре Кравцова такой проблемы нет, так как клавиши всех рядов находятся на одном уровне.

- расположение клавиш. Николай Кравцов убрал расстояние между черными клавишами, расположив полутоновые белые в следующем ряду, рядом с нужными черными клавишами. Полутоновые клавиши между белыми клавишами – си–до, ми–фа – располагаются вертикально (*Рис. 1*).

Художественно-выразительные возможности системы Николая Кравцова:

- кривые клавиши помогают исполнителю изменить позицию пальцев (аппликатуру), так как палец можно поставить на верхнюю ее часть, среднюю и нижнюю;

- белые дублирующие клавиши си – до, ми – фа упрощают исполнение аккордов, так как сохраняют топографию структуры аккорда (*Рис. 2, 3*).

- упрощается игра пассажей двойными нотами на легато за счет близкого размещения клавиш;

- зеркальное (идентичное) расположение правой и левой клавиатур;
- увеличение диапазона клавиш, что позволяет выбрать любое сочинение из репертуара для баяна;
- новая форма клавиш позволяет играть глissандо не в семь звуков, а в десять.

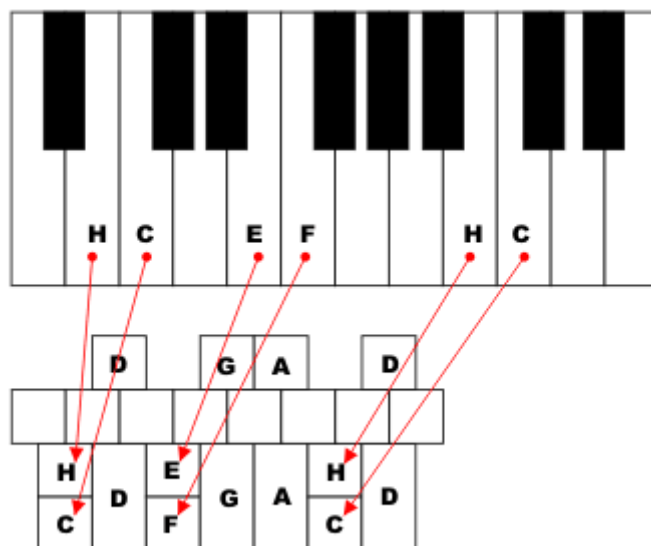


Рисунок 1.



Рисунок 2.

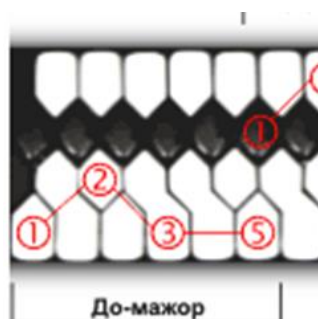


Рисунок 3.

Созданный Кравцовым новый вид правой клавиатуры для аккордеона обусловил создание и новой системы обучения игры на ней. Методика обучения игре на аккордеоне Кравцова состоит из двух этапов освоения новой клавиатуры:

- первый этап заключается в освоении навыков игры (сходство позиций традиционной и усовершенствованной клавиатур, универсальные аппликатуры для мажорных и минорных аккордов, изучение хроматической аппликатуры, выучивание 2–3 сочинений, исполнявшихся ранее на традиционной клавиатуре, освоение навыков чтения с листа в новых условиях);
- второй этап освоения наступает после того, как исполнитель первый раз выступит на концерте с новым инструментом. Следующая сложность, с которой

столкнется аккордеонист, будет заключаться в решении художественных и технических задач на инструменте с широко разнесенными друг от друга голосами. Исполнители на баяне с такими сложностями уже знакомы, а для аккордеонистов это является значительной проблемой, решив которую, откроются большие исполнительские возможности.

В 90-е годы XX века аккордеон Кравцова получает распространение и признание. Начинаются его испытания в высших учебных заведениях: Нижнего Новгорода – профессор В. И. Голубичный, Ю. Е. Гуревич, Г. В. Мамайков; Санкт-Петербурга – О. В. Бычков; Арзамаса – Е. С. Суслов; Резекне, Латвия – Зане Лудборжа.

Изобретение Николая Александровича Кравцова позволило сохранить органно-фортепианный принцип устройства клавиатуры аккордеона, соединить его с художественными возможностями баяна, что обусловило его жизнеспособность и популярность.

Список использованных источников

1. Кравцов Н. А. Аккордеон XXI века. – СПб.: МСТ, 2004. – 124 с.
2. Кравцов Н. А. Классификация систем хроматических клавиатур клавишных музыкальных инструментов // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой, 2020. – № 4 (69). – С. 96–110.
3. Мирек А. М. Гармоника – прошлое и настоящее. – М.: Интерпакс, 1994. – 534 с.
4. Показанник Е. В. Эволюция пиано-аккордеона: функционирование, конструкция, репертуар: автореф. дис. – Ростов-на-Дону, 1999. – 27 с.
5. Спешилова О. И. Особенности развития аккордеонного искусства в России: автореф. дис. – Ростов-на-Дону, 1999. – 27 с.

РОЛЬ БОРИСА СЕРГЕЕВИЧА ТРОЯНОВСКОГО В ФОРМИРОВАНИИ БАЛАЛАЕЧНОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАДИЦИИ

«Как Андреев подарил русскому народу его национальный оркестр, так Трояновский – национальный сольный инструмент. В этом его заслуга, что он сделал это первый», – так отзывалась о муже Нина Станиславовна Раунер [1, с. 17].

Борис Сергеевич Трояновский родился 15 апреля 1883 года в селе Ругодево в Псковской области. В раннем детстве брал уроки игры на пятиладовой балалайке у односельчан. В 1893–1895 годах учился в Псковском реальном училище, в 1903-м окончил Великолуцкое реальное училище (примеч. автора: реальное училище – среднее или неполное среднее учебное заведение, в котором изучали точные и естественные науки).

17 декабря 1904 года Трояновский выступает на концерте в Большом зале Николаевского училища, на котором присутствовал Василий Васильевич Андреев. Он был так поражен виртуозностью исполнения, что произнес знаменательную фразу: «Есть вещи в природе, которые второй раз не повторяются» [2, с. 269] – и пригласил Трояновского работать в Великорусский оркестр в качестве солиста. Борис Сергеевич стал первым солистом Великорусского оркестра, а также выступал и сольно. Оркестранты были восхищены игрой Бориса Сергеевича и перенимали некоторые приемы игры, такие как двойное и одинарное пиццикато: «Нашему удивлению не было конца: это была полная революция в сольной игре на балалайке», – писал один из оркестрантов Андреева А. Дыхов [1, с. 122]. А критики отзывались так: «Балалайка положительно конкурирует со всеми инструментами, ее слушают с гораздо большим интересом, чем пианино» [2, с. 269]. В 1909 году Лев Николаевич Толстой приглашает Трояновского в Ясную Поляну. Вскоре в Петербургской газете появляется впечатление писателя: «Я буквально слышал нежный женский голос. Когда слушаешь балалайку издали, получается полная иллюзия пения. Удары пальцев по струнам, которые слышны здесь вблизи, на расстоянии совершенно исчезают, и издали слышится только один чистый певучий звук» [3, с. 177]. На подаренной фотографии с этой встречи находится надпись: «Борису Сергеевичу Трояновскому как выражение благодарности за большое, давно не испытанное удовольствие, доставленное мне его самобытно-талантливой игрой».

Андреев оказал большое влияние на творческий рост Трояновского: по авторитетным свидетельствам, «ноты он выучил только тогда, когда поступил в оркестр Андреева, и только потому, что это заставил его сделать Андреев» [1, с. 2].

В 1911 году Борис Сергеевич уходит из оркестра, а в 1912-м начинает гастролить по России. В 1914–1915 гг. гастролит в Швеции, Дании и Румынии. «Он имел семь орденов за свою исполнительскую деятельность. Орден немецкий, румынский, французский и английский. В общем, он везде, где выступал, получал награды. Его слушали знаменитости и всегда давали самую лучшую оценку». [1, с. 136].

После революции 1917 года вместе с Петром и Сергеем Алексеевыми создает оркестр русских народных инструментов в Москве, который в 1921 году получает статус Государственного.

В 1920-е годы Трояновский начинает гастролить по всем городам СССР. В 1936 году он знакомится в Ленконцерте с Павлом Ивановичем Нечепоренко, с которым он будет тесно сотрудничать до конца своих дней: «Мы спорили, обсуждая какой-нибудь прием игры или выразительный момент произведения, обменивались музыкальными впечатлениями, играли вместе. Я был свидетелем рождения его великолепных обработок русских народных песен, помогал ему их записывать» [4, с. 13].

Во время Великой Отечественной войны Борис Сергеевич не эвакуируется из Ленинграда и выступает на концертах до ноября 1941, а зиму 1941–1942 годов переживает в больницах. После он выступает на радио вплоть до 1946 года. 5 июня 1943 года в Ленинграде Трояновский исполнил свою сюиту на русские народные песни в сопровождении симфонического оркестра под управлением К. Элиасберга. Награжден медалью «За оборону Ленинграда».

Последнее выступление Бориса Сергеевича было в Москве в 1948 году, который был посвящен памяти В. В. Андреева.

Умер Борис Сергеевич Трояновский 12 июня 1951 г. Похоронен на «Литераторских мостках» Волковского кладбища в Петербурге.

За свою жизнь Трояновский талантливо делал обработки народных песен. Такие обработки, как «Светит месяц», «Из-под дуба, из-под вяза», «Уральская плясовая», «У ворот, ворот» и многие другие входили в репертуар Бориса Сергеевича и вместе с ним объехали полсвета, вызывая изумление и восторг слушателей везде, где побывал исполнитель. С настоящим мастерством Борис Сергеевич сделал переложения таких известных вещей, как «Пляска смерти» Сен-Санса, фантазия на темы оперы «Кармен».

Хотелось бы подробнее рассмотреть вопрос вклада Трояновского в сольное исполнительство на балалайке и влияния созданного им репертуара и приемов игры на развитие сольного исполнительства.

Поговорим о репертуаре Бориса Сергеевича.

Свои концерты Трояновский обычно разделял на три отделения «чтобы показать балалайку в трех разных планах» [1, с. 72]:

1. В первом исполнялись его переложения для балалайки классической и старинной (преимущественно танцевальной) музыки XVII–XVIII веков.

2. Второе отделение состояло из более современных переложений произведений русских и иностранных композиторов, достаточно виртуозных.

3. Третье же отделение показывало балалайку в ее «родной стихии» – автор исполнял свои переложения народных песен.

Согласно монографии «Жизнь и творчество Б. С. Трояновского», составленной К. Юноки-Оиэ и А. В. Афанасьевым, в композиторском творчестве Бориса Сергеевича Трояновского можно выделить три основных направления:

- произведения для балалайки с фортепиано;
- произведения для балалайки с симфоническим оркестром;
- обработки русских народных песен для голоса с сопровождением балалайки и фортепиано.

Можно посмотреть на репертуар, созданный Трояновским, и под несколько иным углом, выделив в нем:

- обработки народных песен;
- переложения произведений русских и зарубежных композиторов (написанных для других инструментов);
- собственные сочинения Бориса Сергеевича.

Такое разделение поможет нам провести параллель с современным исполнительством. В настоящее время учащиеся в начальных, средних и высших учебных заведениях в обязательном порядке осваивают по специальности не только написанные специально для балалайки произведения, но и переложения произведений для других, в том числе так называемых классических инструментов: скрипок, флейт, фортепиано... а также, конечно, обработки народных пьес (имеющих как непосредственно фольклорные корни, так и созданных на материале более поздних городских романсов). Трояновский сразу понимал важность такой «политики»: балалайку нужно было показать, как широкий по исполнительским возможностям инструмент, на котором можно играть любой жанр, что должно было привлечь внимание разных категории слушателей и, соответственно, служить популяризации инструмента.

Главным отличием между нашим пониманием репертуара и пониманием репертуара Трояновского является то, что сейчас мы погружаемся в философию жанра и пытаемся соответствовать ему, а Трояновский же не был «балалаечником от скрипки» и «не тянул из балалайки жилы, чтобы заставить ее звучать “под

скрипку»» [1, с. 73], наоборот – он заставляет балалайку рассказать «Кармен» на родном языке, который понятен каждому.

Стремясь расширить исполнительские возможности инструмента и раздвинуть границы репертуара, Борис Сергеевич столкнулся с тем, что все это теснейшим образом связано с приемами игры, и, к счастью для всех нас, быстро решил и этот вопрос.

В том же «вступительном слове к своему концерту» Борис Сергеевич упоминал о проблеме, с которой столкнулся Андреев, хорошо владевший только «народными приемами игры», коих оказалось всего два: бряцание и пиццикато большим пальцем. Василий Васильевич повел балалайку дальше по несколько иному пути – пути оркестрового инструмента. А Трояновский стал думать, как решить вопрос «сольной карьеры» любимого инструмента. Из воспоминаний Бернарда Борисовича Грановского, музыковеда-исследователя, составителя сборника «В. В. Андреев»: «Я слышал две его пластинки. Это, если говорить об исполнении на балалайке, гениально. Дело не в том, что быстрее всех, не в придуманных новых пассажах, а в том, что он играл, как играли в народе. Взяв это за основу, он, силой своего таланта, достигал вершин, и тогда уже звучала музыка в исполнении виртуоза» [1, с. 149].

Борис Сергеевич нашел два варианта: во-первых, придумал свои приемы, а во-вторых, применил на балалайке подходящие приемы игры, позаимствованные у других инструментов.

Двойное пиццикато дало возможность играть в быстром темпе за счет чередования ударов вверх и вниз. *Вибрато* придает звучанию особый колорит за счет изменения высоты звука. Очень колоритно звучит *пиццикато левой рукой*. Срывы придают произведению виртуозность и дают возможность правой руке сделать перерыв в игре. *Арпеджиато*, вероятно, перенятое у арфы, придает звучанию размеренности и лиричности.

Новые приемы игры дали возможность не только разнообразить непосредственно балалаечный колорит, но и позволили исполнять произведения из фортепианной и скрипичной литературы, а также добавить звучности инструменту и выступать в сопровождении симфонического оркестра!

Еще один важный момент – это роль самой творческой личности Бориса Сергеевича Трояновского. Инструмент – это лишь инструмент, в руках мастера он начинает играть невероятными красками! А маэстро как раз был настоящим виртуозом, что тоже, несомненно, приковывало слушателей и оставляло о нем самые яркие впечатления. О возможностях Бориса Сергеевича как исполнителя можно судить даже по его произведениям (обратимся сейчас в основном к народным обработкам как к наиболее исполняемым и понятным): в них преобладает виртуозность. Это не только пассажи короткими длительностями, но и яркие

фрагменты с вариациями бряцанием, где очень быстро чередуются мелодические ноты («Камаринская», «Уральская плясовая», «Ах ты, вечер», «Ах ты, береза»). Из воспоминаний Александра Борисовича Шалова: «Лучше него никто не сделал обработок русских песен. Он – талантливый самородок... это действительно уникальные обработки, лучше их пока до сих пор нет. На них все учатся. Они богаты и по своему содержанию, и по штриховому разнообразию, и по тематизму» [1, с. 138].

Стоит подчеркнуть то, что задачам, стоявшим перед Трояновским, а именно – заинтересовать публику инструментом, показать балалайку во всей красе, «шикуя» большим количеством разных приемов, очень хорошо позволяла форма вариаций, где каждый новый раздел отличался от предыдущего, не наскучивая слушателю. Иногда в обработках можно усмотреть и черты формы рондо, где «рефрен» чередуется с вариациями, в которых использованы другие приемы. На форме вариаций построены практически все его обработки народных пьес. Вспомним для примера обработку народного наигрыша «Ах ты, береза» или «Светит месяц», «Уральская плясовая»...

Нелишним будет упомянуть и о том, что очень многие произведения Бориса Сергеевича Трояновского с большой любовью исполняются и в наше время. А это – яркое доказательство того, что они грамотно, ярко и интересно написаны, ведь иначе их просто никто не захочет играть. Все мы проходили через «Кумушек», «Светит месяц», «Березу», «Волынку»... – современный репертуар без этих уже «хрестоматийных» пьес совершенно немыслим.

Резюмируя все написанное выше, можно с уверенностью сказать, что влияние творчества Бориса Сергеевича Трояновского на формирование исполнительской балалаечной традиции переоценить трудно. Несмотря на то, что он практически стоял у истоков, мыслил он достаточно современно и прогрессивно, своей деятельностью очень ускорив развитие инструмента как сольного концертного. И, вполне возможно, расширив исполнительские возможности сольной балалайки, он оказал серьезное влияние и на оркестр в целом. Ведь если какое-то явление, появившись, не развивается и не идет в ногу со временем, рано или поздно оно окажется частью истории или даже забудется вовсе. А очень многое, на заре исполнительства заложенное Трояновским, остается актуальным для нас и по сей день. Недаром же говорят, что инструмент становится «сольным» тогда, когда находится яркий и талантливый исполнитель, который этот инструмент «выводит» в качественно новую категорию.

Список использованных источников

1. Жизнь и творчество Б. С. Трояновского // К. Юноки-Оиэ и А. В. Афанасьев. – М.: Пробел-2000, 2002. – 160 с.
2. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2018. – 639 с.
3. Максимов Е. И. Российские музыканты-самородки: Факты, документы, воспоминания / Е. И. Максимов. – М.: Сов. композитор, 1987. – 199 с.
4. Панин В. Павел Нечепоренко. Исполнитель, педагог, дирижер. М.: Музыка, 1986. – 79 с.

Игнатенко Руслан
Санкт-Петербургское музыкальное училище им. М. П. Мусоргского
Преподаватель – Желинский Евгений Вячеславович

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПАВЛА ИВАНОВИЧА НЕЧЕПОРЕНКО. ЛЕНИНГРАДСКИЙ ПЕРИОД

Павел Иванович Нечепоренко родился 31 августа 1916 года в Чигирине (ныне Черкасская область, Украина). Первые уроки игры на балалайке получил от отца – Ивана Игнатьевича Нечепоренко, который был моряком и увлекался игрой на гармошке. Творческая жизнь юного Павла Нечепоренко началась с 6 лет, когда отец купил ему балалайку, а сестрам и брату – мандолину и две гитары. Они вчетвером посещали музыкальный кружок. Музицирование проходило еще и дома, в семейном ансамбле. В 1926 году отец перестал плавать и решил осесть в Керчи [2]. Там Павел Иванович ходит в музыкальный кружок, его первым педагогом становится А. А. Николенко, который уже в то время обучал его нотной грамоте. Там же Нечепоренко играет в самодеятельном оркестре, организует собственный ансамбль и ведет первую концертную деятельность.

С 1932 года учится в Школе морского ученичества (г. Керчь), по ее окончании в 1934 году получает профессию машиниста паровых машин. Несмотря на сопротивление родителей, в 1934 году переезжает в Ленинград и в 1935 году поступает в Музыкальный техникум (ныне Санкт-Петербургское музыкальное училище им. М. П. Мусоргского).

Павел Нечепоренко поступает в класс Владимира Иосифовича Домбровского – композитора и балалаечника. Помимо Павла Ивановича, В. И. Домбровский также воспитал и другого выдающегося музыканта – Михаила Федотовича Рожкова. В своих воспоминаниях Михаил Федотович рассказывал: «...Нечепоренко – очень талантливый человек. Злой, настырный. Его в Керчи Николенко обучал и дал ему немало. Он уже там играл “Чардаш”, уже имел большой репертуар. Я до сих пор удивляюсь, почему нас всех приняли на подготовительное отделение, когда он уже был такой созревший мастер» [3, с. 19].

Рожков делится тем, что именно благодаря Павлу Ивановичу он стал играть на балалайке, ведь изначально он был в подготовительном классе четырехструнной домры у Ильина, однако спустя 3–4 месяца Михаил Федотович решает перевестись на балалайку в класс Домбровского. «Услышал я однажды в одном из классов, как играет на балалайке Паша Нечепоренко. Это было так для меня, мальчишки, удивительно, что я замер, буквально зачарованный звучанием его инструмента. На следующий день я уже был у заведующего нашим отделением Александра Александровича Холодилина» [3, с. 17]. Рожков попросил перевести

его на балалайку и за несколько месяцев до конца года смог освоить годовую программу. По воспоминаниям Рожкова, Домбровский всегда относился к ученикам с чуткостью и был очень человечным, также учил своих учеников преодолевать препятствия через упорство и труд. Сам Нечепоренко говорил об уроках с ним: «Владимир Иосифович играл плохонько на балалаечке. Чему он меня учил? “Павлуша, не идите по легчайшим путям. Выбирайте себе самый сложный путь. Там что-то не получается. Должно получиться”. Вот этому он меня научил» [3, с. 19].

Михаил Федотович также рассказывает: «Нечепоренко организовал в училище квинтет, и этот коллектив занял первое место на конкурсе внутри музыкального училища. Он тщательно готовил этот ансамбль, все отшлифовал. Мы так играли “Анданте кантабиле” Чайковского, что все обалдели. Пять балалаек: первая и вторая прима, секунда, альт и бас. В некоторых местах даже играли не пальцами, а медиатором» [3, с. 20].

В Ленинграде же и начинается жизнь П. И. Нечепоренко как артиста – после окончания первого курса он поехал в свою первую концертную поездку по Сибири в составе бригады Ленконцерта. Гастроли прошли успешно, и в 1936 году он стал артистом Ленгосэстрады, из-за чего приходилось совмещать учебу и концертную деятельность.

Находясь в составе Ленконцерта в 1936 году, Павел Иванович знакомится с уже известным на тот момент Борисом Сергеевичем Трояновским. Однако, по некоторым сведениям, их знакомство могло состояться и ранее: в 1928 году Трояновский приезжал в Керчь, где уже тогда юный Нечепоренко играл «Вальс» Дюрана, «Выйду ль, я на реченьку» и другие пьесы, освоив достаточно сложный исполнительский прием «двойное пиццикато» [9, с. 200].

За годы учебы в Ленинграде Павел Нечепоренко часто ходил к Борису Сергеевичу Трояновскому в гости, где они общались, рассуждали, обменивались музыкальными впечатлениями, там же Павел Иванович помогал Трояновскому с обработками и нотной записью русских народных песен. Нечепоренко вспоминает: «Трояновский скептически относился к расстановке в нотном тексте штрихов и приемов игры, считая, что это ни к чему, лишнее, так как каждый балалаечник все равно будет играть по-своему» [13, с. 13].

Также Нечепоренко рассказывает интересный эпизод, имеющий непосредственное отношение к становлению приема игры «одинарное пиццикато»: «Однажды, придя к Борису Сергеевичу, я рассказал ему о своем намерении сыграть “Полет шмеля” Римского-Корсакова. Он мне отсоветовал это делать по той причине, что исполнить пьесу в темпе двойным пиццикато невозможно, а одинарным не стоит из-за большого количества призвуков, стука указательным пальцем по панцирю балалайки. Я пообещал Трояновскому прийти через неделю и сыграть

“Шмеля” в темпе одинарным пиццикато без призвуков. Всю неделю я работал как одержимый в поисках решения этой задачи. И решение было найдено. Все дело оказалось в направлении движения указательного пальца – не к панцирю, а параллельно ему. Я изменил угол падения указательного пальца на первую струну, используя при этом свободу падающей кисти. Трояновский, послушав пьесу, долго молчал, как бы размышляя про себя, а потом, положив мне руку на плечо, сказал, что играть “Полет шмеля” одинарным пиццикато можно» [13, с. 13].

Павел Иванович говорил, что Трояновский относился к нему «по-отцовски» и «по-товарищески». Однако считать Бориса Сергеевича педагогом Павла Нечепоренко не совсем корректно, поскольку Трояновский никогда до этого не преподавал и не считал себя педагогом. «Когда я окончил музыкальное училище по специальности, я пришел к Б. С. и сказал: “Возьмите меня официально в качестве ученика”. Он сказал: “Нет; я никогда не преподавал, не знаю, как это делается. Ходи ко мне, смотри, слушай; как я играю, и учись!” Собственно, что я и делал в течение многих лет. Он играет – я слушаю, потом он заставляет меня играть – сам слушает. Вот так проходили наши встречи... Я действительно очень многому научился у Трояновского. В том числе и на его недостатках, так как Борис Сергеевич профессиональной школы не получил и до всего дошел сам» [9, с. 201].

Павел Иванович рассказывает, что идея написать «Школу игры» пришла как раз-таки в момент работы с Трояновским: «Мы мечтали написать “Школу игры на балалайке”, но смерть Бориса Сергеевича не дала осуществиться этим планам» [13, с. 13]. Впоследствии «Школа» будет написана в Москве, однако хочется подчеркнуть, что опыт обучения у Владимира Иосифовича Домбровского, и творческая работа с Борисом Сергеевичем Трояновским на пути становления Нечепоренко не только как исполнителя на балалайке, но и как всестороннего музыканта был получен именно в Ленинграде.

Свою педагогическую деятельность Павел Иванович начинает в 1937 году, на третьем курсе музыкального техникума, это предложение поступило вследствие отлично исполненной экзаменационной программы за второй курс, которая была зачтена как дипломная работа по специальности. Молодой педагог-практикант начинает задумываться о методике преподавания. Он анализирует методические выводы своего педагога Владимира Иосифовича Домбровского, приглядывается к игре Бориса Сергеевича Трояновского и Николая Петровича Осипова, отбирает самое ценное, на его взгляд. Обучая своих учеников, Нечепоренко не терпел небрежности и неаккуратности, был очень требователен, требовательность проявлялась во всем, начиная от внешнего вида и поведения, заканчивая само собой вопросами исполнительства и технологии исполнения. Эта тенденция передалась и его последующим ученикам, например, Николаю Александровичу Шубину и Александру Борисовичу Шалову [8].

Несмотря на то, что в жизни П. И. Нечепоренко началась еще и педагогическая деятельность, он продолжал упорно заниматься на балалайке, по словам Геннадия Ивановича Андрюшенкова: «Нечепоренко, как уважаемому человеку, всегда давали в училище класс, он запирался изнутри, а мы все студенты занимали стулья, садились у двери и слушали, как он работает... он занимался по 5–6 часов» [7]. Широко известны воспоминания Николая Александровича Шубина, в которых он рассказывал своим ученикам, как Павел Иванович сам играл и рекомендовал другим играть «Полет шмеля» Римского-Корсакова три раза подряд в темной комнате и с завязанными глазами [8].

Учась в Ленинградском училище, музыкант работает и над переложениями для балалайки, он создал свои первые переложения – «Венское каприччио» и «Прекрасный розмарин» Ф. Крейсера, а также переложение «Концертной фантазии» П. Сарасате на темы из оперы Ж. Бизе «Кармен», которое отличалось от предшествующих ему переложений Н. Осипова и Б. Трояновского. Нечепоренко старается сохранить первоначальную скрипичную виртуозность, раскрывая полные технические возможности балалайки. Трояновский в своем переложении находится ближе к Бизе, он делал обработку для балалайки на основе своего представления, как это должно прозвучать именно на этом инструменте. В свою очередь, Павел Иванович находится ближе к Сарасате, он создает транскрипцию скрипичных нот, что позволяет показать балалайку как более академичный и виртуозный инструмент.

Говоря о композиторской и редакторской деятельности Павла Нечепоренко, стоит упомянуть, что в 1950 году появляется сборник «Пять пьес для балалайки с фортепиано» [10], в котором присутствуют такие произведения, как «Славянский танец» А. Даргомыжского из оперы «Русалка», «Пляска и песни скоморохов» Н. Римского-Корсакова из оперы «Садко», «Юмореска» Б. Гольца, вариации на русскую народную песню «Час да по часу», украинская народная песня «От села до села». Стоит отметить, что все эти пьесы являются переложениями и обработками Павла Ивановича. В этом сборнике Нечепоренко использует скрипичную систему штрихов (удар вниз – П, вверх – V) [10]. В будущем эта система будет усовершенствована.

В 1939 году состоялся Всесоюзный смотр исполнителей на народных инструментах, где Павел Иванович поделил первое место с Н. П. Осиповым. На третьем туре Нечепоренко играл «Полет шмеля» Н. Римского-Корсакова, вторую часть «Концерта для балалайки» С. Василенко, «Венское каприччио» Ф. Крейсера, фантазию П. Сарасате на темы оперы Ж. Бизе «Кармен». На всесоюзном смотре ему аккомпанирует Вульф Кан [9, с. 195], с которым он много работал до войны.

Во время смотра он играл на балалайке, которую приобрел в Керчи еще в 1930–1931 году: «Она была уже сделана; она уже была лакированная». Однако гриф, сделанный из турецкой сосны, покособился, и в 1935 году Галинис сделал ему новый гриф из черного дерева. Нечепоренко рассказывал: «У нас в училище работал Галинис с группой мастеров: Он нанимал группу мастеров. На лестнице они... там было помещение такое; они там работали. И Галинис сказал: “Я тебе сделаю сюда, к этой балалайке, новый гриф”. И сделал он туда, поставил гриф черного дерева» [9, с. 196]. В дальнейшем эту балалайку он продал своему педагогу в Керчи Николенко. Павел Иванович приобрел балалайку мастера Воронцова, на которой проиграл недолго, впоследствии получил от Галиниса балалайку мастера С. Налимова (№ 63, 1898 г. В настоящее время этот инструмент находится в руках А. Федорова в Москве).

Александр Степанович Данилов, учившийся у Павла Ивановича, говорил: «Всесоюзный смотр-конкурс 1939 года недвусмысленно определил нового, молодого лидера жанра в стране. Им стал Павел Нечепоренко, невзирая на то, что знаменитый и намного старший в ту пору виртуоз Н. П. Осипов разделил с ним первое место. На мой взгляд, с этого времени в стране появился первый балалаечник с необходимым полным профессиональным комплексом и, одновременно, незаурядная личность, способная к необычайным творческим открытиям» [4].

Также можно упомянуть, что от Ленинграда на смотр в Москву, помимо Павла Нечепоренко, отбирали еще двух балалаечников – Михаила Федотовича Рожкова и Николая Ивановича Щучко [12]. В итоге отборочный тур прошел Щучко. Михаил Рожков рассказывал: «От одного города на этот смотр посылали не больше двух исполнителей на каждом инструменте. И так случилось, что от Ленинграда на балалайку были представлены П. Нечепоренко, М. Рожков и Н. Щучко. Щучко играл свою Фантазию на темы И. Дунаевского, здорово играл. Когда комиссия начала обсуждать, решили послать Щучко, потому что это было новое направление в игре на балалайке» [3, с. 22].

Победа на всесоюзном смотре, который являлся первым значимым конкурсом для исполнителей на народных инструментах, становится важным событием в жизни Павла Ивановича Нечепоренко. Благодаря победе на данном конкурсе музыкант смог заявить о себе на всю страну. После этого он все чаще гастролирует по городам СССР как сольный исполнитель, оставляя публику в восторге. Газета «Ленинградская правда» пишет: «Его справедливо считают одним из самых блестящих виртуозов игры на балалайке. Нечепоренко, исполнивший сложнейшие музыкальные произведения, вызвал восхищение зала» [13, с. 17].

В 1939 году Павел Иванович поступает в Ленинградскую консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова на дирижерско-исполнительский факультет, так как кафедры народных инструментов на тот момент еще не было. На одном

из экзаменов в консерватории Нечепоренко получил положительную оценку от Николая Петровича Фомина, который стоял у истоков возрождения народных инструментов, являясь сподвижником Василия Васильевича Андреева. Павел Иванович вспоминает: «Много в тот вечер было сказано в мой адрес добрых слов, были среди них и критические замечания. Особенно запомнились слова известного музыканта, композитора, соратника Андреева, профессора консерватории Фомина: “Молодой человек, я не раз слышал игру Трояновского, я знаю Осипова... Вас, без сомнения, ждет большое будущее”» [13, с. 15].

В 1941 году, незадолго до войны, Павел Иванович Нечепоренко уходит из Ленгосэстрады в ансамбль ВМФ СССР, где, как сам отмечает, было время большой интересной работы, творческого становления, жажды познания нового, время радостного растворения в искусстве.

Началась Великая Отечественная война, Павел Иванович Нечепоренко остался в осажденном Ленинграде и выступал перед бойцами на линии фронта, на фабриках и заводах, вместе с другими музыкантами, давая людям веру в победу. В 1942 году за поездку на Северный фронт его наградили медалью «За боевые заслуги». Приходилось играть под обстрелами врага, при тридцатиградусном морозе, перебегая из одной землянки в другую. Павел Иванович Нечепоренко считал своим долгом поддерживать боевой дух солдат, ведь они очень ждали его выступления. За заслуги в годы войны музыкант был награжден орденом Красной Звезды, медалями «За оборону Ленинграда», «За победу над Германией» и орденом Отечественной войны.

В 1944 году Павел Иванович становится руководителем оркестра Балтийского флота. Там он глубже познакомился со спецификой армейского ансамбля и приобрел значительный опыт дирижерской работы. С оркестром они выступили в Прибалтике и в Германии [13, с. 18]. В оркестре Балтийского флота Павел Иванович прослужил три года и был демобилизован, имея звание капитана.

В 1946 году Нечепоренко восстанавливается в консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, только уже по специальности хоровой дирижер, так как предыдущий факультет был расформирован после войны. Хоровики были удивлены подобным решением Павла Ивановича, заведующий кафедрой хорового дирижирования Александр Александрович Егоров сказал Нечепоренко: «Мы знаем, какой ты балалаечник, а вот какой из тебя выйдет хоровик — не представляем» [13, с. 18].

Однако, несмотря на всеобщий скептицизм, Павел Иванович вел учебную деятельность с усердием и интересом. Было много новых предметов: чтение хоровых партитур, вокал, хоровой класс и история хоровой литературы. Петя Павел Нечепоренко любил еще с детства, поэтому занятие вокалом и пение в хоре давались легко и приносили студенту удовольствие. Даже несмотря на общую

занятость, Павел Иванович ни разу не пропускал репетиций студенческого хора. Учеба на дирижерско-хоровом факультете очень сильно увлекла Нечепоренко, он рассказывал: «Я с большим интересом углубился в познание новой для меня области музыкального искусства и открыл для себя такие красоты, о которых до сей поры и не предполагал. Я познакомился с гениальными партитурами хоро-вых произведений Бородина, Рахманинова, Танеева, глубочайшими, как океан, музыкальными полотнами Баха, Моцарта, Гайдна, Верди, Сен-Санса» [14, с. 19]. Доучившись с тем же усердием, в 1946 году Павел Иванович с отличием окончил консерваторию. В одном из разговоров он вскользь упоминает: «...Я на четвер-том курсе в консерватории получал в это время стипендию Александра как выдающийся хормейстер, 500 рублей...» [9, с. 190].

В период обучения в консерватории Павел Нечепоренко продолжает рабо-тать преподавателем в училище им. М. П. Мусоргского и давать сольные кон-церты. В 1947 году [2] устраивается на работу во Дворец пионеров имени Жда-нова. Как справедливо заметил Геннадий Иванович Андриюшенков: «На тот мо-мент Дворец пионеров был центром исполнительства на народных инструмен-тах» [7]. Во Дворце пионеров Павел Иванович организует детский оркестр народных инструментов, который по сей день является ведущим среди детских народных коллективов. Также Павел Иванович ведет индивидуальные занятия.

Обучая юных музыкантов, Павел Иванович сталкивается с проблемой раз-меров инструмента, для детей он был слишком велик. Нечепоренко решает в со-дружестве с музыкальным мастером А. И. Кузнецовым создать балалайку специ-ально для детей, по образцу уменьшенных скрипок и виолончелей. По их черте-жам некоторое время Ленинградская фабрика щипковых музыкальных инстру-ментов имени Луначарского изготавливала балалайки уменьшенного размера [13, с. 28].

В Ленинграде Павел Иванович воспитал многих известных музыкантов, среди которых не только балалаечники, но и домристы: Захар Иванович Ставиц-кий, Леонид Трофимович Самсонов-Роговицкий, Николай Антонович Титов, Николай Макарович Свиридов, Николай Александрович Шубин, Александр Бо-рисович Шалов и другие. Многие из его учеников, как и сам Павел Иванович Нечепоренко, привнесли огромный вклад в развитие народного исполнитель-ского искусства.

Сразу после окончания консерватории Павла Ивановича пригласили на должность руководителя Оркестра им. Андреева, который на тот момент назы-вался оркестр народных инструментов Ленинградского комитета радиоинформа-ции. Оркестр переживал не самые лучшие времена – за военные годы состав сильно изменился. Нечепоренко стал следить за дисциплиной в оркестре, в част-ности, он очень негативно относился к опозданиям.

При работе Павла Ивановича, оркестру 24 февраля 1951 года было возвращено первоначальное имя, теперь он назывался «Оркестр народных инструментов имени В. В. Андреева Ленинградского радиокомитета» [1].

Работая в оркестре имени Андреева, Павел Иванович, вместе с другими руководителями народных коллективов, такими как Д. Осипов, В. Хватов и В. Смирнов, 27 марта 1951 года написали открытое письмо советским композиторам. Они пишут, что народные оркестры страдают от нехватки репертуара, и хоть у них и есть такие композиторы, как Глазунов, Ипполитов-Иванов, Василенко, Глиэр, Будашкин, Куликов, Золотарев, Хватов, Туликов, но при всем при этом оригинального репертуара для народных оркестров очень мало. Они лично обращаются с вопросом к Д. Шостаковичу, Ю. Шапорину, Т. Хренникову, М. Ковалю, Д. Кабалевскому, М. Чулаки, В. Соловьеву-Седому, И. Дунаевскому, Б. Мокроусову, В. Макарову, и другим, почему они не пишут высокоинтересные произведения для народных оркестров [2]. Да, конечно, названные композиторы в будущем так и не написали произведений для народных оркестров, но, по крайней мере, это письмо стало отправной точкой для будущих работ новых композиторов.

В 1951 году Павел Иванович был переведен министерством культуры в Москву, на должность заместителя художественного руководителя и дирижера оркестра имени Н. П. Осипова. В 1952-м стал лауреатом Сталинской премии третьей степени в размере 25 000 рублей [2], в этом же году становится солистом Госконцерта. С 1959 года преподаватель ГМПИ им. Гнесиных, с 1976-го – профессор. В 1988 году совместно с В. Мельниковым была издана «Школа игры на балалайке», рецензентами которой стали Владимир Борисович Болдырев и Александр Борисович Шалов.

Павел Иванович Нечепоренко в ленинградский период оказал огромное влияние в сфере исполнительства на народных инструментах. Он был выдающимся музыкантом, одним из первых балалаечников, кто был не только мастером игры на балалайке, но и всесторонне развитой личностью, получившей обширное профессиональное образование. Павел Иванович является прямым наследником и продолжателем деятельности В. В. Андреева, после одного из экзаменов в РАМ им. Гнесиных в 1997 году он сказал своим студентам: «Если бы Василий Васильевич Андреев увидел, до каких высот дошло исполнительство на балалайке, он был бы потрясен!» [8].

Без сомнения, был и остается одним из лучших балалаечников. Как отмечает Михаил Иосифович Имханицкий: «Артист всегда предстает как тонкий музыкант, обладающий феноменальной исполнительской техникой, гипнотически завораживающий слушателя своим полным слиянием с исполняемой музыкой»

[6, с. 233]. Павел Иванович стал музыкантом, очень сильно повлиявшим на дальнейшее развитие жанра народного исполнительства, также он воспитал много выдающихся музыкантов.

В завершении хотелось бы вспомнить слова Александра Борисовича Шалова. В предисловии к «Основам игры на балалайке» он пишет: «...данная работа учитывает огромный вклад в развитие народной инструментальной музыки известных музыкантов-исполнителей и педагогов, в их числе П. И. Нечепоренко, не только великолепного исполнителя на балалайке, но и авторитетного педагога, воспитавшего большой отряд музыкантов и создавшего убедительную школу игры на балалайке» [15, с. 4]. Александр Борисович также в заключении указывает: «В работе над брошюрой автор исходил из принципов обучения игре на балалайке, существующих в ленинградской исполнительской школе, тесно связанной с именем известного педагога и исполнителя, лауреата Государственной премии, заслуженного артиста республики Павла Ивановича Нечепоренко, много лет жившего и работавшего в нашем городе» [15, с. 52]. Тем самым Александр Борисович обращает внимание читателей на важную для него и для всех нас мысль о преемственности Санкт-Петербургских (Ленинградских) традиций в области народного музыкального исполнительства.

Список использованных источников

1. Архив Государственного академического русского оркестра им. В. В. Андреева.
2. Архив Дворца творчества юных (Дворец пионеров имени Жданова).
3. Афанасьев А. Балалайка – жизнь моя / под ред. Н. И. Рожковой. – М., 2008.
4. Данилов А. К юбилею народного артиста СССР, лауреата Государственной премии СССР, профессора Павла Ивановича Нечепоренко. – URL: <https://balalaika-master.ru/concert/03/3с.php> (дата обращения: 12.12.2023).
5. Нечепоренко, Павел Иванович // Википедия. – URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения: 12.12.2023).
6. Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах. – М.: РАМ им. Гнесиных. – 2002.
7. Интервью автора статьи с Геннадием Ивановичем Андрюшенковым.
8. Интервью автора статьи с Евгением Вячеславовичем Желинским.
9. Оиэ Каори. Культура балалайки в России с 1917 по 1948 год / Дис. на соиск. уч. ст. канд. искусств. – М., 2004.
10. Нечепоренко П. Пять пьес для балалайки с фортепиано. – М., Л.: Музгиз, 1950.

11. Нечепоренко П. Мельников В. Школа игры на балалайке. – М.: Музыка, 1988.
12. Николай Щучко: биография. – URL: <https://www.100philharmonia.spb.ru/persons/10313> (дата обращения: 12.12.2023).
13. Панин В. Павел Иванович Нечепоренко: исполнитель, педагог, дирижер. – М.: Музыка. – 1986.
14. Пересада А. Балалайка. – М.: Музыка, 1990.
15. Шалов А. Основы игры на балалайке. – Л.: Музыка, 1970.
16. Шаров О. 50 лет факультету народных инструментов Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. – СПб., 2010.

Биографическая справка

Павел Иванович Нечепоренко – великий советский российский музыкант, мастер игры на балалайке, педагог, дирижер, автор обработок, переложений, редакций, а также собственных оригинальных сочинений. Лауреат Сталинской премии третьей степени, народный артист СССР и РСФСР, заслуженный артист РСФСР.

После окончания Школы морского ученичества в 1934-м переезжает в Ленинград, где поступает в Центральный музыкальный техникум (ныне Санкт-Петербургское музыкальное училище имени М. П. Мусоргского), который окончил в 1939 году.

С 1935 года Павел Иванович вел концертную деятельность как солист-балалаечник Ленгосэстрады. В 1938–1941 годах – преподаватель Ленинградского музыкального училища им. М. П. Мусоргского.

Во время войны остался в блокадном Ленинграде. Был награжден орденом Красной Звезды, медалями «За оборону Ленинграда», «За победу над Германией», орденом Отечественной войны и медалью за «За боевые заслуги».

После войны окончил Ленинградскую консерваторию им. Н. А. Римского-Корсакова, по специальностям: хоровой дирижер и руководитель народного оркестра.

С 1949 по 1951 год – главный дирижер Оркестра народных инструментов Ленинградского радиокомитета (ныне Государственный академический русский оркестр имени В. В. Андреева). С 1951 по 1953 год – заместитель художественного руководителя Государственного русского народного оркестра им. Н. П. Осипова (ныне – Национальный академический оркестр народных инструментов России им. Н. П. Осипова) в Москве. Был почетным членом художественного совета этого оркестра.

С 1951 года – преподаватель Московского музыкального училища им. Октябрьской революции (ныне Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке). С 1959 года – педагог Государственного музыкального педагогического института им. Гнесиных (с 1976 года – профессор).

С 1952 по 1987 – солист Госконцерта (или Москонцерта).

Умер 27 марта 2009 года в Москве, был похоронен на Николо-Архангельском кладбище.

ВКЛАД АЛЕКСАНДРА БОРИСОВИЧА ШАЛОВА В РАЗВИТИЕ БАЛАЛАЕЧНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

В октябре 2022 года исполнилось 95 лет со дня рождения Александра Борисовича Шалова.

В своей статье, посвященной А. Б. Шалову, В. Конов приводит его слова о том, что балалайка – самый богатый, самый душевный инструмент среди народных инструментов. Александр Борисович считал себя патриотом балалайки [1].

А. Б. Шалов является нашим земляком, он родился 9 октября 1927 года в деревне Матвеево Устюженского района Вологодской области. Интерес к музыке у Александра Борисовича прививался с детских лет, играть на балалайке он начал с четырех лет сначала на самодельной [5]. В доме Шаловых постоянно звучала музыка, она была неотъемлемой частью их жизни: его отец играл на мандолине и гитаре, а мама пела [1].

В 1931 году семья переехала в Ленинград. В. Н. Конов в своей статье, посвященной А. Б. Шалову, приводит данные автобиографии Александра Борисовича, что после смерти отца в 1934 году на воспитании у матери, Надежды Андреевны, осталось трое детей, и ей приходилось, помимо основной работы, устраиваться на подработки, чтобы обеспечивать себя и детей. Только в 1937 году маленькому Саше купили за 17 рублей фабричную балалайку, которая стала самым дорогим подарком. В 1939 году он поступил в оркестр Дома пионеров и школьников Дзержинского района, руководителем которого был Георгий Федорович Голубев.

В 1941 году началась война, обучение в школе было прервано, но занятия на балалайке продолжались. В армию А. Б. Шалова не взяли из-за возраста.

А когда узнали, что он играет на балалайке – пригласили играть во фронтовом ансамбле при Доме Красной армии. Этот ансамбль много выступал в госпиталях и в воинских частях в блокадном Ленинграде [1].

Для того чтобы помочь матери, 14-летний Александр с февраля 1942 года устраивается на военный завод, на котором проработал по сентябрь 1944 года. За активный и добросовестный труд в годы войны Шалова А. Б. наградили медалью «За оборону Ленинграда».

В 1947 году А. Б. Шалов поступил в художественное училище имени Мухомовой. Но когда узнал, что П. И. Нечепоренко набирает учеников в свой класс

балалайки во вновь открывшемся музыкальном училище имени М. П. Мусоргского, забрал документы и поступил к Павлу Ивановичу. А. Б. Шалов считал счастьем заниматься любимым делом под руководством специалиста, о встрече с которым он мечтал долгие годы [1].

В 1949 году Александра, студента училища, принимают стажером в оркестр русских народных инструментов имени В. В. Андреева Ленинградского радио, который со дня своего основания в конце XIX века был гордостью и славой русского искусства.

В 1951 году, по окончании училища, А. Б. Шалов поступает в институт им. Гнесиных на заочное отделение [2].

С 1953 года Александр Борисович становится солистом прославленного оркестра русских народных инструментов. Именно в оркестре А. Шалов проявил себя не только как исполнитель-солист, но и как композитор, он создает первые собственные концертные обработки, расширяя репертуар для балалайки.

Обработка русской народной песни «Чтой-то звон» для дуэта балалаек была первой публично исполненной в дуэте с Л. Самсоновым-Роговицким (в сопровождении оркестра) обработкой. Дуэт балалаек Шалова и Самсонова-Роговицкого был очень популярным в 60-е годы XX века.

Оркестр вел активную концертную и гастрольную деятельность, Александр Борисович выступал в нем в качестве солиста, ансамблиста и артиста оркестра.

Именно в этот период проявляется композиторский талант А. Шалова: создаются замечательные, самобытные, сохранившие народный колорит обработки, в которых ярко и полно раскрываются технические и выразительные возможности балалайки с многообразием штрихов и приемов игры на ней, по-особому используются регистры и тембровое звучание двух балалаек [1]. Обращает внимание А. Шалов и на классические произведения – создает оригинальные, неповторимые обработки. Среди них «Танец феи Драже» из балета П. Чайковского «Щелкунчик», «Полька-пиццикато» И. Штрауса, «Словацкая плясовая», концертные вариации на тему Ю. Щекотова «Сибирская полечка», «Камаринская».

Сорок лет посвятил Александр Борисович Шалов педагогической работе в Ленинградской консерватории, куда его пригласили в 1960 году на создававшуюся кафедру русских народных инструментов, которая стала для него главным делом всей творческой жизни. Он преподавал в этом прославленном учебном заведении до последних своих дней – до ноября 2001 года.

Итогом исполнительского и педагогического опыта А. Б. Шалова стала книга «Основы игры на балалайке. Методические записки», вышедшая в 1970 году и задуманная как учебное пособие для преподавателей. А. Шалов говорил, что он работал над этой книгой три года, и раскрыл в ней тонкости игры на балалайке.

В «Основах игры на балалайке» А. Б. Шалов подробно описал исполнительские приемы и пояснил специфику их освоения, раскрыл вопросы постановки рук, рассмотрел аппликатурные особенности как в одноголосных мелодиях, так и при исполнении двойных нот и при игре аккордами. В его работе даны точные формулировки основных способов звукоизвлечения – «удар», «щипок», «подцеп», «скольжение». Впервые именно им рассмотрены вопросы, связанные с направлением удара по струнам при звукоизвлечении и движениями рук и пальцев при игре.

Работая в консерватории, Александр Борисович передавал искусство игры своим ученикам – балалаечникам, гуслирам, гитаристам.

В 1970 году из учеников своего класса он создает ансамбль «Русская балалайка». И уже осенью 1970 года в Москве на IV Всесоюзном конкурсе артистов эстрады ансамбль был награжден почетным дипломом. В 1973 году на фирме «Мелодия» была записана первая грампластинка. Несмотря на то, что состав постоянно менялся, ансамбль просуществовал еще много лет уже под названием «Балалайка».

Многолетний педагогический опыт А. Б. Шалова находит выражение в еще двух работах, посвященных методике обучения: «Обозначение балалаечных штрихов» (1975 год) и «Совершенствование игры на балалайке (гитарное тремоло)» (1985 год). Кроме этого, им созданы 23 этюда для балалайки, а также упражнения на отработку различных видов техники.

На протяжении многих лет А. Б. Шалов был членом методического совета Министерства культуры СССР. В 1971 году им была написана программа специального класса балалайки для музыкальных вузов страны.

В разные годы А. Б. Шалов совмещал работу в консерватории с преподаванием в музыкальных училищах имени М. П. Мусоргского и Н. А. Римского-Корсакова. С 1987 по 2001 год был профессором кафедры народных инструментов Института культуры.

О своей работе педагога А. Б. Шалов говорил, что испытывал большое счастье, когда слушал своих учеников. Он очень ценил индивидуальность исполнителя, личностный подход к каждому произведению даже больше, чем блистательное владение техникой. Главное, по признанию Александра Борисовича, было взволновать души слушателей своим исполнением, а не покорить своим виртуозным владением инструментом [1].

Александр Борисович воспитал плеяду талантливых исполнителей. Среди его учеников – лауреаты всероссийских и международных конкурсов, педагоги музыкальных школ, училищ и вузов.

В 1980-е годы Александр Борисович обращается к созданию детского репертуара. В 1987 году им создается сюита «Аленкины игрушки», посвященная внучке.

В последний период своего творчества, с 1990 по 2000 год, А. Б. Шаловым написаны замечательные обработки для детей, которые стали первоклассной школой для юных музыкантов.

В 2000 году одну из последних обработок, «У церкви стояла карета», он посвящает своей дочери Ольге. А лебединой песней Александра Борисовича стала написанная им в 2001 году обработка русской народной песни «Степь да степь кругом».

За выдающиеся заслуги в области музыкального искусства 25 августа 1986 года Указом Президиума Верховного Совета РСФСР Александру Борисовичу Шалову было присвоено почетное звание «Заслуженный деятель искусств РСФСР».

27 апреля 1987 года решением Высшей аттестационной комиссии при Совете Министров СССР ему присваивается ученое звание «профессор».

В 1997 году А. Б. Шалов получил статус действительного члена Петровской академии наук и искусств.

В 1998 году за выдающиеся заслуги в деле сохранения и развития народного музыкального искусства, за педагогическую и просветительскую деятельность А. Б. Шалов удостоен звания лауреата «Золотой книги Санкт-Петербурга», его имя занесено в Летопись города на Неве.

По инициативе общественного объединения «Золотая книга Санкт-Петербурга», при поддержке всех музыкантов-народников города концертно-учебный сезон 1997–1998 годов был объявлен «Годом Шалова».

Умер А. Б. Шалов 30 ноября 2001 года в Санкт-Петербурге и был похоронен на Серафимовском кладбище.

Указанные выше награды – признание таланта А. Б. Шалова, его существенного вклада в развитие балалаечного искусства.

Им написано большое количество обработок, сочинений для балалайки, позволяющих раскрыть технические и выразительные ее возможности. Учебные пособия позволяют в доступной форме изучить различные исполнительские приемы, а также специфику их освоения.

Сегодня невозможно представить исполнителя на балалайке, в репертуаре которого не было бы сочинений, обработок или переложений А. Б. Шалова.

Ниже приведем содержание 4 томов сочинений А. Б. Шалова, собранных и изданных благодаря усилиям Владимира Николаевича Конова при поддержке фонда им. М. А. Матренина (Москва):

I ТОМ:

1. Теща про зятя пирог пекла.
2. С горки камешек катился.
3. Все б я по горенке похаживала.

4. Ехал на ярмарку ухарь-купец.
6. Ехал казак за Дунай (обработка украинской народной песни).

Обработки русских народных песен:

7. Коробейники.
8. Перевоз Дуня держала.
9. Ах, ты душечка.
10. Как у наших у ворот.
11. Ой, да ты калинушка.
12. На горе-то калина.

Обработки двух старинных вальсов:

13. А. Джойс. Осенний сон.
14. И. Шатров. На сопках Маньчжурии.

Обработки двух казачьих песен:

15. Эх, донские казаки.
16. Донцы-молодцы.
17. Тум-балалайка (обработка еврейской народной песни).
18. Цыганская фантазия.
19. Фантазия на темы песен Н. Богословского из к/ф «Два бойца».
20. Степь да степь кругом.

II ТОМ:

Обработки русских народных песен:

1. Чтой-то звон.
2. Тонкая рябина.
3. Заставил меня муж парну банюшку топить.
4. Не корите меня, не браните.
5. На горе было горе.
6. Винят меня в народе.
7. Уж я ли молода. Концертная фантазия на тему русской народной песни.
8. Кольцо души-девицы.
9. По небу по синему.
10. Во лесочке комарочков много уродилось.
11. Колечко мое позлаченное.
12. Не брани меня, родная. Концертная пьеса на тему романса А. Дюбюка.
13. Дремлют плакучие ивы. Концертная обработка старинного русского романса.
14. В деревне было в Ольховке.
15. У церкви стояла карета.

III ТОМ:

1. Концертная обработка русской народной песни «Среди долины ровныя».
2. Концертная обработка старинного русского романса «Темно-вишневая шаль».
3. Концертная обработка русской народной песни «Ах, вы сени, мои сени».
4. Концертная обработка русской народной песни «Вечор ко мне девице».
5. И. Тихонов – А. Шалов. «Сельская кадриль».
6. Концертная обработка русской народной песни «Ах, всю ночь я прогуляла».
7. Концертная обработка русской народной песни «Камаринская».
8. Концертная обработка русской народной песни «Волга-реченька глубока».
9. Концертная обработка русской народной песни «Валенки».
10. Концертная пьеса на тему романса В. Баснера «Белой акации гроздь душистые».
11. Концертная пьеса на тему шуточной плясовой «Эх, сыпь, Семен».

IV ТОМ:

1. Протяжная и плясовая на поморские темы.
2. Словацкая пляска.
3. Сибирская полечка. Концертные вариации на тему Ю. Щекотова.
4. Русская народная песня «По улице мостовой».
5. Русская народная песня «Ах, не лист осенний».
6. Русская народная песня «При долинушке».
7. Русская народная песня «Как на горке, на горе».
8. Вариации на тему народной казачьей песни «Трава моя, травушка».
9. Фантазия на тему романса А. Варламова «Красный сарафан».
10. Концертная обработка романса П. Булахова «Гори, гори, моя звезда».
11. Русская песня.

Неизвестные сочинения А. Б. Шалова (из личного архива):

12. Мазурка.
13. Полька.
14. Мазурка.

«Аленкины игрушки. Детская сюита для балалайки и фортепиано. Клавир и партия»:

- Игрушечные часы с боем.
Балалаечка поет, приговаривает.
Веселый барабанщик.
На тройке.

Маленький машинист.
Волчок.
Кукла засыпает.
Лиса и петух.
Петрушка.

Список использованных источников

1. Воротынцева Е. Музыкант Александр Шалов // Вперед. 16 апреля 2004 года.
2. Конов В. Жизнь, посвященная балалайке. – URL: <https://www.narodnikispb.ru/konkurs-shalova/konov-article-about-shalov> (дата обращения 11.11.2023).
3. Шалов А. Б. Аленкины игрушки. Детская сюита для балалайки и фортепиано. Клавир и партия. – СПб.: Композитор•Санкт-Петербург, 2007.
4. Шалов А. Б. Биография. Мастерская Наумова. – URL: <http://mzinstrument.ru/?p=882> (дата обращения 11.11.2023).
5. Шалов А. Б. Концертные пьесы и обработки популярных мелодий для балалайки. / исп. ред. В. Болдырева. – СПб.: Музыка, 2000.

Федоренко Евгений

*Санкт-Петербургская детская школа искусств им. М. А. Балакирева
Преподаватель – Виноградова Екатерина Ивановна*

ТРАДИЦИИ ЛЕНИНГРАДСКОЙ ШКОЛЫ ИГРЫ НА БАЛАЛАЙКЕ В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА БОРИСОВИЧА ШАЛОВА

В октябре 2023 г. не только Россия, но и страны за ее пределами отметили 96-летие Александра Борисовича Шалова. Это был один из самых заслуженных музыкантов в истории исполнительского балалаечного искусства. Он был прекрасным педагогом, исполнителем, композитором и общественным деятелем, его имя стоит в одном ряду с такими глобальными деятелями в сфере русского народного искусства, как В. В. Андреев, Б. С. Трояновский, П. И. Нечепоренко и другие.

Родился Александр Борисович 9 октября 1927 года в деревне Матвеево в Вологодской области. Любовь к русскому народному творчеству была привита мальчику с малых лет, когда он слышал пение матери и игру отца на мандолине. Мальчик с детства был влюблен в балалайку. Будучи еще совсем маленьким, он смастерил себе сам этот инструмент из дощечки, на которую натянул обычные нитки (и даже смог извлечь какие-то звуки) – настолько ему хотелось поскорее освоить инструмент. Никто тогда даже не думал, что этот парнишка станет известным композитором, педагогом, получит звание профессора, будет стоять у истоков открытия отделения народных инструментов Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, станет заслуженным деятелем искусств, академиком Петровской академии искусств и будет занесен в листы памяти города как лауреат «Золотой книги Санкт-Петербурга».

Влюбленный в балалайку, А. Б. Шалов всю свою творческую жизнь посвятил этому инструменту, сохранив ему преданность до конца своих дней, хотя способствовал становлению и развитию профессионального обучения и исполнительства не только на балалайке, но и на гитаре, гусях и мандолине. Сам Александр Борисович писал: «Среди народных инструментов балалайка – самый богатый, самый душевный инструмент. Другие народные инструменты тоже по-своему интересны, но я – патриот балалайки». Когда мальчику было семь лет, он впервые услышал звучание русского народного оркестра и, вдохновленный услышанным, записался в группу балалаек школьного ансамбля, определив тем самым свой дальнейший жизненный путь: в 1939 году он поступил в оркестр Дома пионеров и школьников Дзержинского района, которым руководил Георгий Федорович Голубев.

Имя замечательного балалаечника и композитора неразрывно связано с Андреевским оркестром – его обработки народных мелодий постоянно звучат на концертах оркестра в исполнении солистов, среди которых есть и ученики А. Б. Шалова. Александр Борисович работал в оркестре несколько лет как исполнитель (1954–1963). В эти годы зародился его дуэт балалаек с Леонидом Трофимовичем Самсоновым-Роговицким. В сопровождении оркестра дуэт исполнял обработки народных мелодий, созданные А. Б. Шаловым. С этих пьес и началось композиторское творчество музыканта, результатом которого стало появление более сотни произведений для балалайки.

С первых дней блокады Ленинграда четырнадцатилетний музыкант в составе концертной бригады выступал в госпиталях и воинских частях. Количество выступлений иногда доходило до 100 концертов в месяц. После войны желание учиться привело Александра Борисовича в музыкальное училище имени М. П. Мусоргского, которое он окончил в классе Ставицкого и Нечепоренко в 1951 году. В 1956 году Александр Борисович окончил государственный педагогический институт имени Гнесиных в классе Илюхина и Рожкова. С 1960-х по 1980-е по инициативе П. Говорушко Шалов преподавал в училище имени Н. А. Римского-Корсакова.

Имя замечательного балалаечника и композитора неразрывно связано с оркестром имени В. В. Андреева, в котором Александр Борисович числился как солист с 1954 по 1963 г. В эти годы зародился его дуэт балалаек с Леонидом Трофимовичем Самсоновым-Роговицким. Вдохновившись художественным руководителем оркестра Авениром Васильевичем Михайловым, приносящим на каждую репетицию какие-то новые обработки, которые, по словам Александра Борисовича, ему очень нравились, он начинает самостоятельно сочинять музыку и делать обработки. Первая пьеса, сочиненная им в 1951 году, – «Чтой-то звон». С этого началось композиторское творчество музыканта, результатом которого явилось появление более 150 произведений для балалайки. Из них более 30 этюдов, 63 обработки и переложения классики. Александр Борисович воспитал не один десяток талантливых музыкантов. Среди его учеников особенно известны Г. И. Андрюшенков, М. И. Сенчуров, Н. Беляев, В. Конов, М. Данилов и многие другие.

Шаловские обработки народных мелодий по сей день постоянно звучат на концертах оркестра в исполнении солистов, среди которых есть и ученики А. Б. Шалова. В сопровождении оркестра дуэт исполнял обработки народных мелодий, созданные А. Б. Шаловым. Сегодня невозможно представить современного исполнителя на балалайке, в репертуаре которого не было бы сочинений, обработок и переложений А. Б. Шалова. Его произведения прочно вошли в педагогический и концертный репертуар всех, кто связан с русскими народными

инструментами. Сочинения, написанные им для детей и для профессиональных исполнителей, имеют и концертную направленность, но при этом представляют не меньший интерес как педагогический материал.

Опираясь на работу «Композиторское творчество Александра Борисовича Шалова» Дениса Андреевича Пенюгина по систематизации творчества Шалова, можно выделить в его творчестве 5 групп (используя классификацию по жанрам): оригинальные сочинения, фантазии, обработки протяжных русских народных песен и романсов, обработки плясовых, вариации на темы, концертные обработки и переложения авторских произведений.

Можно было бы в отдельную группу выделить исполнительские редакции Александра Борисовича, так как это творчество, несколько от всего остального отличающееся по своему смыслу, требующее отдельной категории... А также предложить более упрощенный вариант классификации: авторские сочинения; обработки, созданные на материале народного/романсового тематизма; переложения и редакции произведений других авторов.

Может быть, это не самая точная и емкая классификация, но она позволит обобщить творчество с точки зрения уникальности тематизма. Вероятно, как такового «народного» тематизма в творчестве Шалова не так много, скорее он обращается к более позднему «городскому» фольклору – романсам. Ведь даже мелодия той же «Камаринской» не имеет как таковых народных корней: это больше просто пляска, которая построена на частой смене определенных гармоний. А именно мелодическую тему сочинил М. И. Глинка. Потом взял в обработку Трояновский (ухватив с собой вторую протяжную тему: у него в «Камаринской» почти такое же вступление, как и в глинкинском варианте).

Здесь можно поднять вопрос «народного» тематизма. Что такое народная музыка? Сайт Belcanto.ru предлагает следующий ответ на этот вопрос: «вокальное (преимущественно песенное, т. е. музыкально-поэтическое), инструментальное, вокально-инструментальное и музыкально-танцевальное творчество народа (от первобытных охотников, рыболовов, скотоводов-кочевников, пастухов и земледельцев до сельского и городского трудящегося населения, мастеровых, рабочих, воинской и студенческой демократической среды, промышленного пролетариата)». «Творцами народной музыки были не только непосредственно производители материальных благ. При разделении труда возникли своеобразные профессии исполнителей (зачастую и создателей) произведений народного творчества – скоморохи (шпильманы) и рапсоды. Народная музыка неразрывно связана с жизнью народа. Она – неотъемлемая часть народного художественного творчества (фольклора), существующего, как правило, в устной (бесписьменной) форме и передаваемого лишь исполнительскими традициями. Бесписьменная (по истокам – дописьменная) традиционность – определяющий признак народной

музыки и фольклора в целом». «Со времени развития письменных музыкальных традиций происходит постоянное взаимодействие устных и письменных, бытовых и профессиональных, фольклорных и внефольклорных традиций» [8].

Обобщая все сказанное выше, можно сказать, что вопрос «народного тематизма» очень неоднозначен, особенно после появления и укрепления письменной традиции. Поэтому для удобства работы позволим себе ненадолго отнести все «песни и пляски» в одну группу, а рассмотрение философии фольклорности оставим на профессионалов.

Хотелось бы остановиться подробнее именно на группе обработок как наиболее часто исполняемых и наиболее богато представленных в творчестве Александра Борисовича.

Композиторское творчество Шалова следует рассматривать не только как первые композиторски профессиональные, художественно и образно зрелые в истории балалаечной нотной литературы работы. На них интересно взглянуть и с методической точки зрения. Предлагаем рассмотреть под этим углом несколько произведений. Нагляднее всего было бы начать с первого тома собрания сочинений Шалова. В этом томе собраны пьесы для начинающих балалаечников, и отследить в них методическую нить будет очень удобно. «В 1-й том собрания сочинений А. Б. Шалова вошли обработки, адресованные юным исполнителям. К созданию детского репертуара Александр Борисович обращается только в 80-е годы». «В последний период своего творчества – с 1990 по 2000 год А. Б. Шалов с увлечением пишет замечательные обработки для детей, которые стали первоклассной школой для юных музыкантов» [6, стр. 3].

Во всех произведениях А. Б. Шалова, написанных для детей, недавно начавших осваивать балалайку, ярко видна собственная методика Александра Борисовича. Он пишет или делает обработки несложных музыкальных произведений, в которых представлены обязательно несколько приемов игры, причем так, чтобы один прием не длился слишком долго, чтобы не сбить правильную постановку чересчур долгой игрой одним приемом. Способы игры поочередно сменяют друг друга так, чтобы ребенок закрепил каждый прием игры, не давая ему «заиграться». Пример вышеперечисленному можно привести из самых известных детских обработок Александра Борисовича. Рассмотрим чуть подробнее некоторые пьесы из первого тома собрания композиторского творчества Шалова.

С ГОРКИ КАМЕШЕК КАТИЛСЯ:

Это произведение, стоящее в начале первого тома четырехтомника, так как оно является одним из самых легких. Пьеса написана в ля миноре, то есть, в ней нет ключевых знаков. В данной обработке простой размер (2/4). Каждая фраза, правда, состоит из трех (а не привычных четырех) тактов. Присутствуют такие

приемы игры, как бряцание, пиццикато. Также имеется несколько простых аккордов, включающих в себя ноты открытых струн, и они чередуются с интервалами, которые поначалу тяжелее зажимать, чем оставляя одну открытую струну в аккорде.

ЕХАЛ НА ЯРМАРКУ УХАРЬ-КУПЕЦ:

Данное произведение состоит из трех частей, и в нем также нет ключевых знаков. В первой части бряцанием у балалайки играется тема. Во второй части начинается вариация, которая играется пиццикато по первой струне, но так, чтобы тему можно было четко услышать среди этой вариации. В третью часть можно разделить пополам: начинается она с игры новым приемом, а именно – обратной дробью. В это время у партии фортепиано в басах идет тема, чтобы она все время была на слуху. У балалайки получается своего рода аккомпанемент (гармоническая фигурация). Во второй половине третьей части практически повторяется тема, но с другим окончанием, играется бряцанием.

ПЕТРУШКА:

Дальше хотелось бы обратиться к сюите «Аленкины игрушки». «В 1987 году на основе упражнений и отдельных пьес им создается сюита «Аленкины игрушки», посвященная внучке» [6, с. 3].

Эта пьеса интересна в том числе тем, что она не обработка, а самостоятельное сочинение, (точнее, его часть, входящая в крупный цикл). Произведение является программным, простым для понимания как в вопросе образной сферы, так и в исполнительском плане.

Начнем с раскрытия программы, образа произведения. Зададимся вопросом, кто вообще такой Петрушка. Так называли перчаточных кукол, главных персонажей русских народных театров, которые кривлялись, пели, смеялись и танцевали, тем самым веселя народ.

Подобно частой смене красок в «Клоунах» Кабалевского, «Петрушке», во многом имеющему подобное «Клоунам» амплуа, точно так же присуще чередование мажора и минора (фа-диез сменяется на фа-бекар), которое помогает создать образ клоуна, то смеющегося, то плачущего. Также «шуточность» образа в произведении подчеркивается вибрато левой рукой, при котором немного искажается основная высота звука, что звучит несколько похоже на «издевку», «кривляние», «передразнивание».

Пьеса имеет трехчастную форму. Состоит из трех разделов (с контрастной серединой и репризой), и в конце второго мы явно слышим «смех»: нисходящее движение малыми секундами в партии балалайки. Петрушка ли это смеется, или

над ним смеются?.. Но реприза возвращает нас к настроению первой части. Снова чередование мажора и минора, легато и стаккато, пиццикато левой и правой рукой... и в самом конце – неожиданно – всего на два такта появляется бесконечная дробь: гениально достаточное время для того, чтобы маленькому музыканту ее освоить, но не «заиграть».

Перейдем теперь к приемам, используемым в произведении.

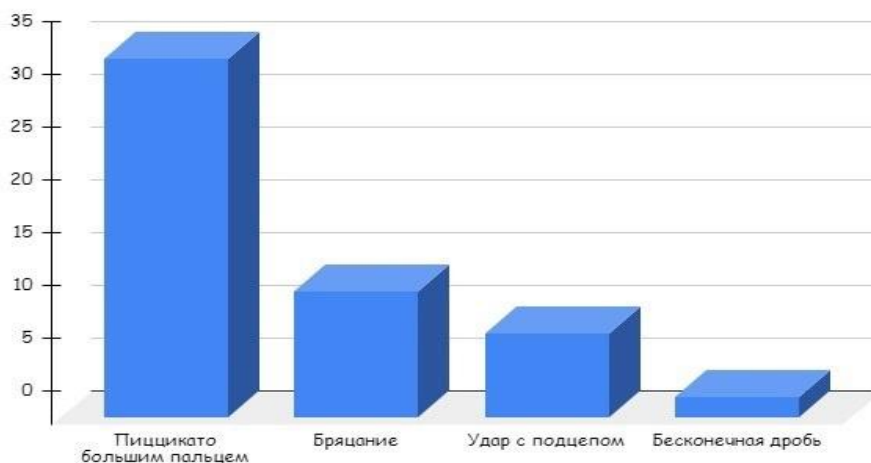
Первая часть играется чередованием пиццикато левой и правой рукой (то большим пальцем по первой струне, то – срывами), также используются удары вниз указательным пальцем, чередующиеся с подцепом одной ноты.

Вторая часть исполняется преимущественно бряцанием и пиццикато большим пальцем и имеет чуть более выраженные штрихи, чем в первой части (стаккато).

Третья часть – это практически точная реприза первой, но в конце неожиданно появляется прием «бесконечная дробь». Он длится буквально пару тактов, для того чтобы ребенок не сделал много ошибок в процессе игры этим приемом, и при этом еще уложил в памяти то, как надо правильно играть им.

Говоря о постановке рук, хочется обратиться именно к правой руке, так как с левой дела обстоят проще, а в правой руке у нас существует несколько десятков вариантов приемов игры, освоить их сложнее, и это требует больше времени.

Нагляднее будет посмотреть на это все со стороны цифр. Вся пьеса состоит из 60 тактов. Два из них приходится на вступление. Остается 58. Бесконечной дроби отведено 2, подцепу с ударом – 8, бряцанию – 12, и пиццикато – 34. Ради интереса была составлена диаграмма, которая выглядит так:



Очевидно, что самым начальным, базовым приемам игры уделено больше всего места. Бряцание изучается уже после пиццикато большим пальцем, и его в произведении гораздо меньше: почти в три раза! Тем более что оно чередуется с тем же пиццикато большим пальцем, и представлено только в средней части.

За такое небольшое время не успевают зажаться рука, а прием – тренируется. Третье место занимает удар с подцепом – он состоит, по сути, из того же элемента бряцания – удара вниз – в сочетании с подцепом вверх (который потом будет применяться в двойном или одинарном пиццикато). Таким образом композитор помогает ребенку, создает своего рода «упражнение» на сочетание двух разных приемов. Ну и совершенно новый элемент – бесконечная дробь. Эта пьеса кажется очень удачной со всех точек зрения. А еще она была одним из последних сочинений Александра Борисовича. Если верить работе Д. А. Пенюгина, то цикл «Аленкины игрушки» создавался по частям, редактировался, в печать выходили некоторые пьесы по отдельности, и он был издан полностью только в 2000 году. Тогда же первый раз и фигурирует в печати «Петрушка», что может говорить о том, что пьеса создалась в самый зрелый период творчества композитора...

Подводя итог, стоит в очередной раз сказать о том, какую значимую роль Шалов сыграл в развитии балалайки на академической сцене, в создании высокохудожественного репертуара для балалайки. Будучи необыкновенно одаренным и деликатным музыкантом, Шалов проявил себя как яркий самобытный композитор. На мой взгляд, самая большая его заслуга была в том, что он не просто сочинял что-то новое, он давал и второе дыхание «старому».

Говоря об обработках Шалова, хочется процитировать «Письмо-размышление Александру Борисовичу Шалову» Юлии Шевцовой. Она пишет о его творчестве: он учит своими обработками «чутко слушать и слышать свой звук, почувствовать смысл исполняемой музыки, проникнуться задушевной народной мелодией, постараться показать всю красоту и искренность русской песни. <...> Стремясь сохранить глубину и смысл первоисточника, приносили в старинную мелодию свежесть и свой неповторимый стиль, украшая партию солирующего инструмента всевозможными средствами выразительности... разнообразие штрихов и приемов игры, щедро используемых в каденциях, особенно поражает и приковывает внимание слушателя» [9].

Список использованных источников

1. Беседа с Андреем Михайловичем Демидовым от 30 января 2024 года.
2. Видеолекция «История отдела народных инструментов музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова» студента 3-го курса кафедры струнных народных инструментов Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова Михаила Созонтова. Руководитель – преподаватель Д. А. Глущенко.
3. Владимир Конов Жизнь, посвященная балалайке // Musicus № 2 (50). Апрель, май, июнь. 2017. С. 24–31.

4. Вступительное слово Владимира Николаевича Конова с Концерта-посвящения к 95-летию со дня рождения Александра Борисовича Шалова, прошедшего 5 октября 2022 года в музыкальном училище им. Н. А. Римского-Корсакова.
5. Интервью с Денисом Андреевичем Пенюгиным от 7 февраля 2024 года.
6. Композиторское творчество Александра Шалова. Сборник сочинений и переложений А. Б. Шалова в четырех томах. Том 1 – для детей и юношества.
7. Композиторское творчество Александра Шалова, хронология и периодизация: реферат по спецподготовке Д. А. Пенюгина от 2004 года
8. Сайт Velcanto.ru. Статья «Народная музыка».
9. Шевцова Юлия Письмо-размышление Александру Борисовичу Шалову. Видеопрезентация студентки 4 курса СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Руководитель – доцент А. С. Федосеенко.
10. Шкрёбко Н. Н., Орлов В. Е. 50 лет факультету русских народных инструментов Санкт-Петербургской консерватории. – СПб., 2010.

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ
ЛЕНИНГРАДСКОЙ БАЛАЛАЕЧНОЙ ШКОЛЫ
В ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Н. А. ШУБИНА**

Творческий путь Николая Александровича Шубина – одного из выдающихся деятелей в исполнительстве на струнных народных инструментах ленинградской (петербургской) исполнительской школы – до настоящего времени не получил достойного освещения в публикациях. В то же время по результатам его педагогической деятельности и влиянию на развитие исполнительства в Санкт-Петербурге, что подтверждается воспоминаниями коллег и учеников, имя Н. А. Шубина можно поставить в один ряд с З. И. Ставицким, А. Б. Шаловым и И. И. Шитенковым.

Исполнительские традиции оркестра им. В. В. Андреева, педагогические методы П. И. Нечепоренко, новаторство ансамбля под руководством Э. А. Шейнкмана, творческий опыт ведущих исполнителей и дирижеров – все это нашло отражение в его педагогической системе обучения. По мнению большинства его выдающихся выпускников – известных исполнителей и педагогов, лауреатов престижных конкурсов, Н. А. Шубина можно назвать успешным продолжателем традиций В. В. Андреева, З. И. Ставицкого и П. И. Нечепоренко. Как отмечала в своей дипломной работе Н. Г. Поцепкина [14], «современную петербургскую домровую и балалаечную школу невозможно представить без личности Николая Александровича и его воспитанников» [14, с. 7].

Поскольку личность Николая Александровича Шубина пока не получила отражения в публикациях, приведем некоторые факты биографии музыканта, которые проливают свет на этапы становления его творческой судьбы. Они были получены нами из ранее не привлекаемых архивных источников, а также из интервьюирования его коллег и учеников.

Николай Александрович Шубин родился 29 февраля 1932 года в Ленинграде. В 1948 году начал заниматься во Дворце пионеров в классе педагогов З. И. Ставицкого и П. И. Нечепоренко. В 1949 году поступил в музыкальное училище им. М. П. Мусоргского в классы П. И. Нечепоренко (балалайка) и З. И. Ставицкого (домра). С сентября 1951 года, будучи на 3-м курсе, работал в Ленконцерте артистом и солистом оркестра кинотеатра «Титан» (*прил.*, фото 7). В ноябре того же года призван на пятилетнюю военную службу в Амурскую фло-

тилию. Через год службы переведен солистом в ансамбль песни и пляски Тихоокеанского флота. За концертную деятельность в этот период имеет благодарности и награжден медалью «Китайско-советская дружба» (*прил.*, фото 3).

После демобилизации в октябре 1955 года Н. А. Шубин вернулся на работу в Ленконцерт, где проработал вплоть до 1961 года. В ноябре 1955 года он восстановился на 3-й курс и продолжил обучение в музыкальном училище.

В 1957 году в составе оркестра своего учебного заведения стал лауреатом I премии Фестиваля молодежи (*прил.*, фото 15). С 1957 по 1963 г. Н. А. Шубин преподавал в музыкальной школе для взрослых им. Н. А. Римского-Корсакова и Детской музыкальной школе Дзержинского района г. Ленинграда. В 1963 году был принят в оркестр им. В. В. Андреева Ленинградского радио и телевидения, где впоследствии стал солистом и концертмейстером (с 1968 г.) группы балалаек, проработав до 1983 года. По совместительству (в течение 12 лет) Н. А. Шубин играл в ансамбле народных инструментов под управлением Э. А. Шейнкмана, служил внештатным сотрудником Ленфильма (*прил.*, фото 2) и концертмейстером в учебных оркестрах Института культуры им. Н. К. Крупской и Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

С 1978 года до последних дней жизни Н. А. Шубин преподавал в музыкальном училище им. М. П. Мусоргского по совместительству, с 1983 г. вошел в штат своего родного учебного заведения. Со дня основания в 1991 г. по 1996 г. работал в Государственном русском концертном оркестре Санкт-Петербурга п/у В. П. Попова в качестве концертмейстера (*прил.*, фото 6). Ушел из жизни 29 января 2018 года.

В 1982 году награжден значком «Отличник телевидения и радио», который присуждался за особые заслуги и высокий вклад в развитие профессии. В 1995 году Н. А. Шубин был удостоен знака «За гуманизацию школы Санкт-Петербурга», в 2001 году – «За достижения в культуре». В 2007 году Николаю Александровичу было присвоено звание «Заслуженного работника культуры Российской Федерации» (*прил.*, фото 14).

Из автобиографии [23] известно, что дед Николая Александровича был известным мастером по изготовлению баянов и гармоник, а с пяти лет Николай увлекался игрой по слуху на двухгрифной гитаре. Но истинное открытие для Шубина произошло в 1948 году, когда он, попав во Дворец пионеров и школьников имени А. А. Жданова к педагогу З. И. Ставицкому, взял в руки уникальную домру приму мастера И. И. Галиниса.

По словам Г. И. Андрюшенкова [1], Дворец пионеров в послевоенные годы был центром исполнительства на струнных народных инструментах, колыбелью,

где воспитывалось молодое поколение домристов и балалаечников. Примечательно, что это известное учебное заведение дополнительного образования было в те годы ведущей культурно-образовательной площадкой города. Для занятий с детьми приглашались выдающиеся ученые и деятели культуры: академики Василий Васильевич Струве, Лев Семенович Берг, лекции по искусству читал Иосиф Абгарович Орбели, ансамбль песни и пляски возглавил Исаак Осипович Дунаевский, занятия по шахматам вел Михаил Моисеевич Ботвинник.

Дети сразу получали опыт игры в оркестре, который вел П. И. Нечепоренко¹ [2], знакомство с которым стало для Шубина поворотным моментом. Уже на третьем месяце обучения Николай Александрович оказался за первым пультом в оркестре, и за несколько лет (год в оркестре Дворца пионеров и два года в классе по специальности) Павел Иванович стал для Шубина непререкаемым авторитетом. В своих рассказах об Учителе он «восхищался преданностью профессии и трудоспособностью Павла Ивановича, когда тот в периоды обострения осложнений ранения, полученного в 1942 году, вел уроки во Дворце пионеров с грелкой на животе» [17]. Н. А. Шубин в воспоминаниях отмечал, что метод обучения Нечепоренко был довольно жестким, однако в собственной педагогической работе он частично перенял его. По воспоминаниям М. П. Фоминой – заслуженной артистки России, преподавателя музыкального училища им. М. П. Мусоргского и солистки ГАРО им. В. В. Андреева, «он с огромным пиететом относился к Нечепоренко и впитал от него самое лучшее» [18]. В. А. Панин в своей работе «Павел Нечепоренко. Исполнитель, педагог, дирижер» [12], перечисляя плеяду талантливых учеников, успешно развивающих методические, педагогические и исполнительские принципы Нечепоренко, выделяет и Н. А. Шубина [12, с. 41].

С нашей точки зрения, особую ценность в становлении творческой личности Н. А. Шубина имело то, что первый опыт игры он получил на высококачественных инструментах, а звук балалайки в его восприятии был отпечатан из рук самого П. И. Нечепоренко. Именно это **отношение к звуку стало отличительной чертой и шубинской школы** [3, с. 1411]².

В своей монографии В. А. Панин пишет, что «в классе Нечепоренко большое внимание уделяется работе над звуком – тембром, динамикой, интонацией. Нечепоренко требует внимательно следить за тем, как извлечен звук, помнить, что красивый звук во многом зависит от качества самого инструмента

¹ Павел Иванович работал во Дворце пионеров с мая 1947 года педагогом-совместителем.

² Исполнительская школа – это система художественных, музыкально-эстетических, исполнительских принципов и порождаемых ими методов работы, сформированная субъектом с высокой способностью к персонализации, передаваемая посредством преемственности при непосредственном взаимодействии учителя и ученика в процессе обучения.

и струн» [12, с. 40]. Подтверждают наблюдения исследователя комментарии заслуженного деятеля искусств РФ, профессора Российской Академии музыки им. Гнесиных, доктора искусствоведения М. И. Имханицкого, который отметил: «ему [П. И. Нечепоренко. – *Пояснение мое. Е. С.*] в наибольшей степени удалось представить балалайку как подлинно концертный инструмент с богатейшей тембровой палитрой» [9, с. 232].

Именно тембру и окраске звука особое внимание уделял и **Н. А. Шубин**. По воспоминаниям Е. М. Сраго, бессменного концертмейстера его класса, «особое внимание Шубин уделял туше, подразумевая под этим некое триединство тембровой окраски (звук “с шапочкой” – прикрытый, объемный, с большим количеством обертонов), полетности и громкости» [17].

По мнению многих выпускников класса Н. А. Шубина, работа над звуком была одной из главных составляющих шубинской школы. Безусловно, в приоритете была технология, касающаяся постановки рук, освоения различных приемов игры и прочих моментов. Но тембровые характеристики инструмента никогда не оставались «за кадром». Недаром многие ученики Николая Александровича играют на инструментах выдающихся мастеров прошлого.

В беседе со своим выпускником, кандидатом искусствоведения А. М. Демидовым, в настоящее время являющимся ведущим преподавателем по классу балалайки в музыкальном училище им. М. П. Мусоргского, Н. А. Шубин говорил, что «возможно, и не стал бы музыкантом, если бы в руки не попали уникальные инструменты С. И. Налимова и И. И. Галиниса» [5]. Известный петербургский музыкальный мастер И. Н. Зверев уточняет: «У Николая Александровича было три налимовские балалайки примы с богатым и мягким тембром, малая домра и балалайка прима Галиниса, а также альтовая балалайка Галиниса, из которой он просил меня сделать четырехструнную, тем самым расширив диапазон. В процессе создания собственных инструментов, безусловно, я ориентировался на шубинские инструменты работы Налимова, часто мы сравнивали их в зале с моими, сверяли акустические способности» [8]. Сейчас на одной из этих балалаек играет выпускник Николая Александровича Кирилл Евсеев, солист ансамбля «Эссе-квintет», который в беседе подчеркнул, что «Налимов номер 131 – волшебный инструмент с отличными акустическими возможностями, заполняет весь зал и позволяет “не утонуть” в квинтете» [6]. На двух остальных примах сейчас играют артисты Андреевского оркестра Т. И. Кузьменко и С. Гамарц. На балалайке работы Галиниса – солист ГРКО М. Ю. Тугарев.

На формирование Шубина как педагога оказала безусловное влияние его **исполнительская деятельность**. Два десятилетия своей жизни, с 1963 по 1983 год, Николай Александрович посвятил оркестру имени В. В. Андреева Ленинградского радио и телевидения в качестве солиста и концертмейстера

группы балалаек. В этот период коллектив был неотъемлемой частью Радиокomiteта. Труд музыкантов был организован по строгому графику: репетиции проводились три раза в неделю, а затем в оставшиеся три дня осуществлялись записи. Иногда записи шли в прямом эфире, требуя от музыкантов высокой дисциплины и мастерства.

«Так как он работал в оркестре, – отмечает М. П. Фомина, – он, как никто другой, понимал, что ритм и четкая вертикаль – основной каркас музыкального произведения. А работа на радио, где производилось несколько записей в день плюс живые эфиры, требовала от него звук великолепного качества» [18]. Именно метроритмической организации музыкального произведения, по воспоминаниям учеников Н. А. Шубина, уделялось особое внимание в классе. Работа с чувством ритма считается сложной. «Эту музыкальную способность, – отмечает Е. М. Сраго, – он считал важнейшей, поскольку она очень мало поддается развитию в отличие от памяти и слуха» [16].

Как вспоминает М. П. Фомина, помимо специального инструмента, Николай Александрович недолго вел курс методики и составлял билеты к экзамену. И один из вопросов звучал так: «Воспитание ритмической дисциплины в классе по специальности» [18], что еще раз подчеркивает то, что, по мнению Шубина, «именно ритм – это основа стабильности концертного исполнения и профилактика заболеваний игрового аппарата» [17].

За время работы в оркестре сотрудничество с выдающимися дирижерами, такими как К. И. Элиасберг, В. И. Федосеев, Ю. И. Симонов, Г. А. Донях, И. М. Гуляев, В. П. Дубровский, Н. М. Селицкий, А. В. Михайлов и др., во многом приумножило музыкальную эрудицию Николая Александровича. Маэстро делились опытом, дарили музыкантам и слушателям уникальные интерпретации музыкальных произведений (*прил.*, фото 9).

«Много раз Н. А. с восхищением рассказывал про Элиасберга, для которого не было проблемой продирижировать так, чтобы произведение звучало на 12–15 секунд меньше или больше», – отмечает Е. М. Сраго [16]. В процессе общения с мэтрами Шубин впитывал термины и выражения, которые, по воспоминаниям коллег и учеников, стали неотъемлемой частью его музыкального словаря на протяжении всей жизни.

С Андреевским оркестром выступали и многие талантливые музыканты-инструменталисты, такие как Э. А. Шейнкман, Т. А. Андрукович, А. И. Денисенко; мастера вокального искусства И. П. Богачева, Б. Т. Штоколов, Г. А. Ковалева, Е. В. Образцова и многие другие, общение с которыми повлияло на творческое становление Шубина-музыканта (*прил.*, фото 11). Кроме того, Николай Александрович выступал и в качестве солиста, «успешно складывались дуэты Шубина с А. Б. Шаловым и М. А. Даниловым» [15] (*прил.*, фото 12, 13).

По воспоминаниям Р. Н. Гафарова, «как концертмейстер, Шубин уделял очень много времени работе с группой балалаек в андреевском оркестре: выписывал все штрихи, занимался со всеми группами по отдельности за 1–1,5 часа до репетиции» [4]. По результатам своей деятельности он был выдвинут в составе группы музыкантов оркестра на соискание премии им. М. И. Глинки.

Особое место в исполнительской жизни Н. А. Шубина занимает Ансамбль русских народных инструментов под управлением Э. А. Шейнкмана, в котором играл практически все годы его существования. Первоначально – на балалайке альт, иногда – на балалайке приме, а «во время исполнения Эммануилом Ароновичем сольных номеров с ансамблем на мандолине играл вместо него на малой домре, тем самым становясь незаменимым музыкантом в коллективе» [22, с. 30].

«Ансамбль имел выступления в крупных концертных залах Ленинграда, но основной сферой его деятельности была работа “на запись”, для чего приглашались исполнители из оркестра им. В. В. Андреева и симфонического оркестра Ленинградской филармонии. По воспоминаниям участников, при записи новых произведений, зачастую оркестрованных для расширенного состава, с коллективом работали известные дирижеры, в их числе К. И. Элиасберг, Ю. А. Темирканов. С ансамблем сотрудничали вокалисты Л. П. Сенчина, З. А. Виноградова, М. Л. Пахоменко, Н. П. Охотников, Е. Е. Нестеренко, композиторы В. Е. Баснер, А. Н. Колкер, А. П. Петров, Ю. М. Зарицкий и др. Музыканты коллектива приглашались для работы с симфоническими оркестрами, например, на юбилейном вечере В. Е. Баснера в 1975 году в Большом зале Ленинградской филармонии» [5, с. 120–121].

Однако, возвращаясь к педагогической работе А. Н. Шубина как одной из основополагающих в его творческой биографии, отметим, что первый педагогический опыт Мастера состоялся еще во время воинской службы, когда по просьбе руководителя Ансамбля песни и пляски Тихоокеанского флота, он «взял на себя задачу переучить скрипачей и виолончелиста на домры» [23], что в корне изменило музыкальное направление ансамбля (*прил.*, фото 8). Дальнейшая педагогическая деятельность Николая Александровича проходила с 1957 по 1963 год в школах и с 1978 года в училище.

По мнению учеников и коллег Шубина, из приоритетов его педагогической системы необходимо отметить следующее:

- развитие внутреннего слуха и поиск качественного звука,
- метроритмическая организация игровых движений,
- естественность постановки исполнительского аппарата,
- развитие творческой индивидуальности и музыкального кругозора,
- поиск нового репертуара.

Важным моментом в формировании техники балалаечников было создание единой основы для различных приемов, таких как бряцание и двойное, и одинарное пиццикато. По воспоминаниям одного из учеников Николая Александровича, С. И. Чернышова, «Шубин подчеркивал, что все эти приемы должны быть построены на общем, однообразном движении» [19]. Отметим, что именно эти принципы были основополагающими в дальнейшем развитии исполнительских школ. По мнению А. И. Пересады, «у москвичей и ленинградцев методический подход к игре... в том, что вся тяжесть правой руки сосредотачивается в ее кисти и звукоизвлечение производится с помощью предплечья и броска кисти. Такой способ игры является исходным для основных приемов игры: бряцания, двойного пиццикато, тремоло по всем струнам. Таким образом, Нечепоренко [а соответственно, и Н. А. Шубин как его ученик. – *Пояснение мое. Е. С.*] нашел способ, соответствующий физиологическим особенностям исполнительского аппарата, что дало возможность более полного его раскрепощения» [13, с. 36].

Отдельно необходимо отметить, что находить уникальные творческие подходы позволяло то, что Н. А. Шубин готовил как балалаечников, так и домристов. Отличительными чертами, связанными с присутствием в классе двух инструментов, стали взаимообогащение звуковой палитры инструментов, оригинальные аппликатурные решения, улучшение координационных способностей балалаечников, расширение репертуара. «Николай Александрович, – отмечает его ученица Т. О. Потемкина, – никогда не останавливается в поиске нового репертуара, переложений, транскрипций, всегда творчески подходит к исполнению и возможной аранжировке уже известных, звучавших ранее произведений... считает возможным переносить некоторые приемы с балалайки на домру: бряцание, гитарный прием, вибрато “за подставкой”, использование Б. П. левой руки и прочее». По воспоминанию одного из первых выпускников, в настоящее время – преподавателя Санкт-Петербургского музыкального лицея А. Р. Кучина, Шубин «придерживался принципа постепенности в обучении, избегая завышенных требований к ученикам, вел для каждого студента репертуарные тетради, где записывалась текущая, будущая программа и даже те произведения, которые студент должен сыграть после выпуска» [11].

В рукописном варианте существует составленное Шубиным пособие по изучению балалайки специалистами-домристами в музыкальном училище, где кратко описана история балалайки, подробно выписаны приемы игры, условные обозначения для правой руки, нотные примеры из балалаечной хрестоматии, план занятий на год поурочно, а также организационные вопросы (уход за руками исполнителя, за инструментом).

Николай Александрович много времени уделял методической помощи молодым педагогам музыкальных школ города, проводя консультации и открытые

уроки. Работал в жюри многочисленных конкурсов, где был отмечен коллегами, как принципиальный и очень точный в своих оценках член жюри, имеющий возможность после выступления каждого конкурсанта выразить конструктивную критику, позволяющую молодому музыканту качественно расти дальше [7] (*прил.*, фото 5).

Будучи признанным мастером в постановке игрового аппарата, давал консультации и уроки своим коллегам. По материалам интервью, данного Н. А. Шубиным своему ученику А. М. Демидову, Николай Александрович вспоминал: «Ко мне обратился с просьбой дать ему несколько уроков по балалайке Шейнкман, когда решил освоить этот сложнейший инструмент, и Михаил Данилов подходил на консультации». М. П. Фомина, ученица и коллега Э. А. Шейнкмана, подтвердила, что перед отъездом в США Шейнкман говорил ей, что берет уроки по балалайке и предложил ей освоить мандолину, устроив соревнование, кто быстрее справится. Одну встречу М. А. Данилова с Н. А. Шубиным в стенах училища вспомнил во время интервью А. Р. Кучин. Интересно, что в личном архиве Николая Александровича среди фотографий его учеников находится фото Данилова (*прил.*, фото 10). О том, что за помощью к Н. А. Шубину при возникновении «проблем с руками» обращались многие исполнители, говорит и Р. Н. Гафаров.

А вот что отмечает консерваторская выпускница А. Б. Шалова Э. Л. Каролина: «А. Б. Шалов высоко оценивал подготовку учеников Николая Александровича и отдавал им предпочтение при поступлении в консерваторию. После обучения у Шубина ученики обретали отличную исполнительскую базу и навыки, Александр Борисович не чувствовал необходимости в дополнительной работе» [10]. Схожую характеристику дает профессор Санкт-Петербургской консерватории Н. Н. Шкробко: «Работая в консерватории на протяжении 17 лет, а также в жюри различных конкурсов, я имею возможность представить уровень музыкального обучения в современном народно-инструментальном искусстве, могу сравнить поступающих из разных регионов России с петербургскими. Ученики Н. А. Шубина всегда отличаются от многих своей крепкой технической оснащенностью, стабильностью исполнения, артистичностью, волей» [14, с. 23].

Николай Александрович был всегда чуток к студенту, к его природе и собственным стремлениям. Будучи прекрасным шахматистом, он стратегически и уверенно смотрел в будущее, не боялся искать что-то новое. Примером этому становится творческий опыт Никиты Яковлев, искусно владеющего басовой домрой, мандочелло и струнным плекторным басом. Н. Яковлев, вспоминая свою работу с Н. А. Шубиным, отмечает: «Наш совместный опыт заключался в качественном отборе нового репертуара для басового инструмента, постоянные поиски и анализ нотного материала, а также в совершенствовании звучания, что воплотилось позднее в моем следующем инструменте – струнном плекторном

басу. Мое обучение на домре бас было вопреки отсутствию учебной программы и противостоянию руководства отделения народных инструментов, благодаря волевому решению Николая Александровича, за что – совершенное Ему почтение» [24].

За годы своего преподавания в музыкальном училище имени М. П. Мусоргского, Н. А. Шубин смог вырастить не одно поколение талантливых музыкантов. Самое серьезное отношение к исполнительству Шубин воспитывал в каждом студенте, многие стали лауреатами Всероссийских и международных конкурсов, почти все остались в профессии и продолжают традиции академического исполнительства на народных инструментах. Настоящая работа – лишь первый шаг к планомерному и последовательному изучению творческого пути Николая Александровича Шубина – одного из выдающихся и уникальных исполнителей и педагогов на струнных народных инструментах петербургской (ленинградской) школы.

Список использованных источников

1. Андрюшенков Г. И. Интервью автора работы с заслуженным работником культуры РФ, кандидатом педагогических наук, профессором Санкт-Петербургского государственного института культуры Г. И. Андрюшенковым, состоявшееся 21.01.2024. Личный архив автора.

2. Архив Дворца пионеров им. А. А. Жданова.

3. Варламов Д. И., Виноградова Е. С. Теоретические и методологические основы исследования исполнительской школы в музыкальном искусстве // Фундаментальные исследования. – 2013. – № 11–7. – С. 1407–1411.

4. Гафаров Р. Н. Интервью автора работы с артистом оркестра им. В. В. Андреева Р. Н. Гафаровым, состоявшееся 04.02.2024. Личный архив автора.

5. Демидов А. М. Народные инструменты в творчестве В. А. Гаврилина / Дис. на соиск. уч. ст. канд. искусств. / Ростовская гос. консерватория. – Ростов-на-Дону, 2015. 265 с.

6. Евсеев К. Интервью автора работы с концертным исполнителем К. Евсеевым, состоявшееся 10.01.2024. Личный архив автора.

7. Ершова И. Н. Интервью автора работы с преподавателем музыкального училища им. М. П. Мусоргского и профессором Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова И. Н. Ершовой, состоявшееся 09.02.2024. Личный архив автора.

8. Зверев И. Н. Интервью автора работы с музыкальным мастером Зверевым, состоявшееся 08.01.2024. Личный архив автора.

9. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах. Учеб. пособие для муз. вузов и уч-щ. М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002. 351 с.
10. Карохина Э. Л. Интервью автора работы с концертным исполнителем Э. Л. Карохиной, состоявшееся 25.12.2023. Личный архив автора.
11. Кучин А. Р. Интервью автора работы с преподавателями Санкт-Петербургского музыкального лицея А. Р. Кучиным, состоявшееся 29.01.2024. Личный архив автора.
12. Панин В. Павел Нечепоренко. Исполнитель, педагог, дирижер. М.: Музыка, 1986.
13. Пересада А. Балалайка. М.: Музыка, 1990.
14. Поцепкина Н. Г., Шубин Н. А. Творческий портрет и педагогические принципы. Дипломный реферат. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория, 2008.
15. Справка о деятельности оркестра имени В. В. Андреева в период с 1963 по 1983 год.
16. Сраго Е. М. К 90-летию Николая Александровича Шубина. – URL: <https://musorgsky.ru/news/uchilishche-segodnya/kontsert-k-90-letiyu-n-a-shubina/> (дата публикации 07.11.2022; дата обращения 23.01.2025).
17. Сраго Е. М. Интервью автора с концертмейстером в классе Н. А. Шубина с января 1980 по 2028 год Е. М. Сраго, состоявшееся 01.02.2024. Личный архив автора.
18. Фонина М. П. Интервью с артисткой Государственного академического русского оркестра им. В. В. Андреева М. П. Фофиной, состоявшееся 02.02.2024. Личный архив автора.
19. Чернышев С. И. Интервью балалаечником С. И. Чернышовым, состоявшееся 28.01.2024. Личный архив автора.
20. Шалов А. Б. Основы игры на балалайке. СПб.: Музыка, 1969.
21. Шаров О. М. 50 лет факультету народных инструментов Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Исторический обзор. СПб.: Олимп, 2010.
22. Шкробко Н. Н., Кокорина Л. В. Эммануил Аронович Шейнкман (1939–1995): лекция по дисциплине «История исполнительского искусства». Специализация «Концертные народные инструменты». СПб.: Скифия-принт, 2019. 48 с.
23. Шубин Н. А. Личный архив.
24. Яковлев Н. Воспоминания Н. Яковлева, выпускника 2005 года, солиста Государственного академического русского оркестра им. В. В. Андреева, руководителя ансамбля солистов «Андреев Коллегиум», квартета мандолин «Фейерверк». – URL: <https://vk.com> (дата обращения 23.01.2025).



Фото 1. Ансамбль русских народных инструментов.

Руководитель Э. Шейнкман. Фото к пластинке «Мелодия», 1972 г.

Первый ряд слева направо: Шейнкман Эммануил (домра малая),
Шилов Олег (домра малая), Данилов Юрий (балалайка прима),
Антоневич Николай (домра альт).

Второй ряд: Глыбовский Борис (балалайка К-бас), Павловская Люся (баян),
Шубин Николай (балалайка альт), Жеймо Людмила (ударные),
Йессен Лев (домра альт), Свердлов Чарли (домра бас)

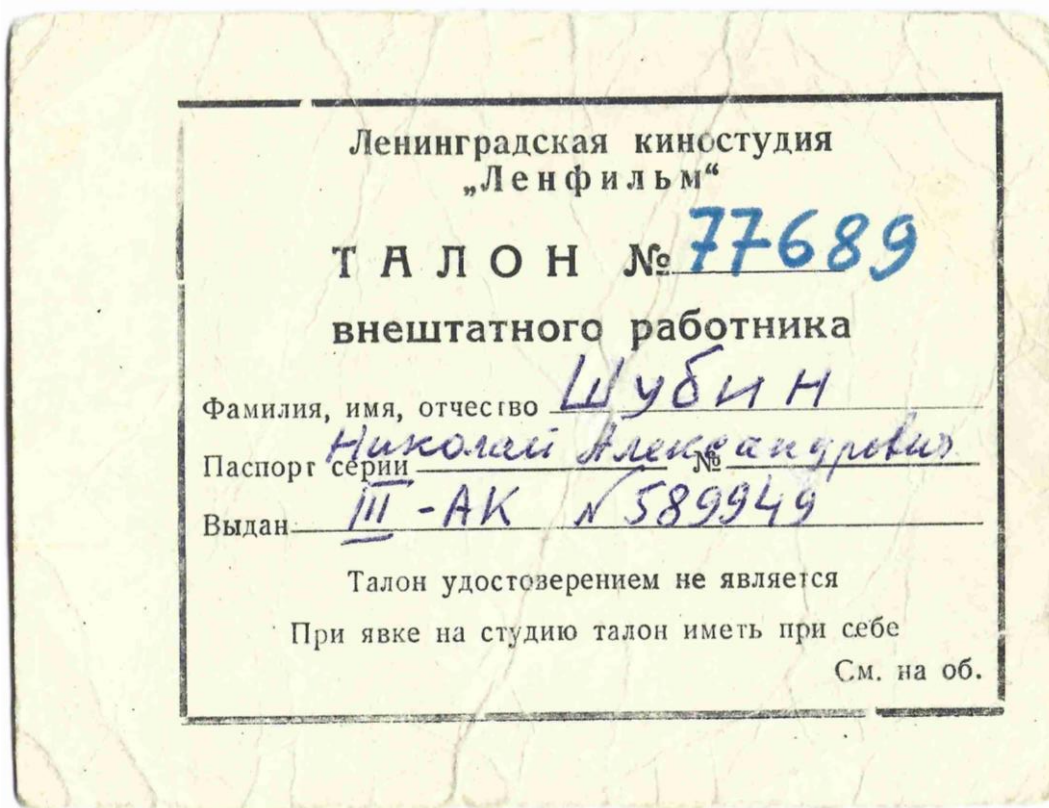


Фото 2. Талон внештатного работника киностудии



Фото 3. Медаль «Китайско-советская дружба»



Фото 4. Работа в кино. Оркестр под управлением Зикеева. 1956–1957 г.



Фото 5. Работа в жюри Международного конкурса: И. М. Фоченко, Е. Ф. Ларионов, С. Жукова, М. И. Сенчуров, А. Б. Шалов, Н. А. Шубин



Фото 6. Государственный русский концертный оркестр (ГРКО)
п/у В. П. Попова



Фото 7. Встреча коллектива ОРНИ «Титан» с народным артистом
Мордовской АССР Л. И. Воиновым. 1951 г.



Фото 8. Ансамбль песни и пляски Тихоокеанского флота в г. Ташкенте. 1953 г.



Фото 9. Н. А. Шубин и дирижер оркестра им. Андреева А. Михайлов



Фото 10. М. А. Данилов



Фото 11. Репетиция оркестра им. В. В. Андреева. Н. А. Шубин
и А. Б. Шалов на первом пульте балалаек прим



Фото 12. Репетиция оркестра им. В. В. Андреева. Н. А. Шубин и А. Б. Шалов



Фото 13. Н. А. Шубин и А. Б. Шалов

СВЕДЕНИЯ О ПООЩРЕНИЯХ				И НАГРАЖДЕНИЯХ		
№ записи	Дата			Поощрения и награждения	На основании чего внесена запись (документ, его дата и номер)	
	Год	Месяц	Число			
1	2			3	4	
1	1958	XII	21	Отличеном спец. орг. ВЭКО обьед. посылб за участие в конкурсе в 1 кв. д.и.г.	отрабатываю спец. время благодар. в меренском Лен. орденом орденом Кадров Д.А.Шубина	Ир. 16803 30/XII-58г.
2	1965	XII	15	Благодарное кол-во спец. и троб. декады	ОМЛ за ценную работу по Лен. муз. кекце. в Москве.	Ир. 158 от 15/XII-65г.
3	1972	XII	14	Награжден почетной грамотой за активную и плодотворную работу в честь 50-летия образования СССР.	грамотой Комитета орденом работы в честь СССР.	Ир. 2991-к от 14/XII-72г.

Ленинградский комитет по радио вещанию и телевидению

10

11

Син. ме. некая др. КМ

Фото 14. Трудовая книжка Н. А. Шубина. Благодарности

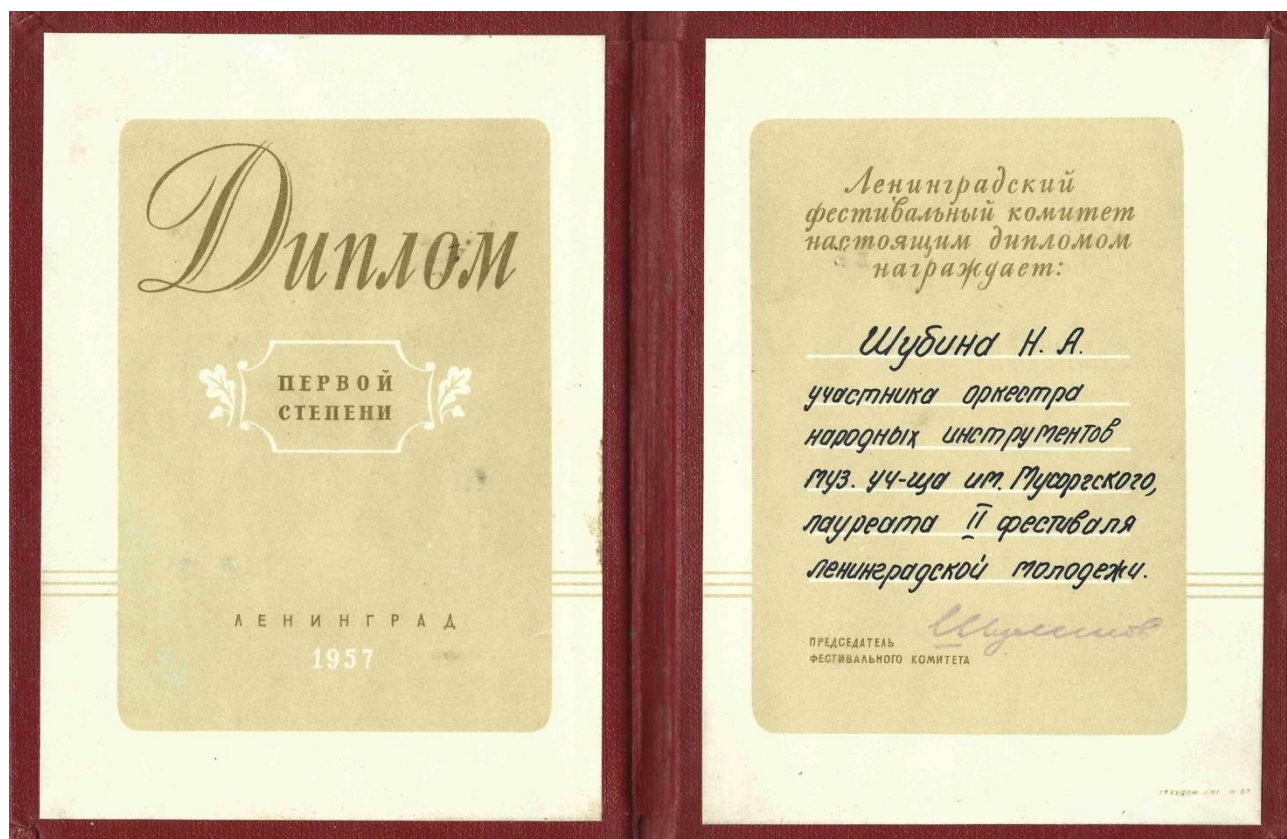


Фото 15. Диплом фестиваля молодежи

**ТРАДИЦИИ ЛЕНИНГРАДСКОЙ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ
БАЛАЛАЕЧНОЙ ШКОЛЫ НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ
ВЛАДИМИРА АЛЕКСАНДРОВИЧА ОПЕХТИНА**

Музыка – это вид искусства, который призван передать человеческие чувства. Наша страна имеет огромную территорию, и на ней проживает множество людей, имеющих свои, различные принципы, идеалы и традиции. Эти культурные особенности разнятся от региона к региону. Также и музыка, призванная выражать их, меняется на пути из одной части страны в другую.

Различия в методах преподавания и исполнительства были заложены еще в XIX веке, когда братья Рубинштейны открыли в Санкт-Петербурге и Москве две консерватории. Между этими образовательными учреждениями сложилась своего рода конкуренция. Каждый из братьев старался отстаивать свое творческое видение. Со временем это соперничество стало развиваться, к Рубинштейнам присоединялись единомышленники, их точка зрения передавалась ученикам консерваторий. В итоге в Санкт-Петербурге и Москве сложились собственные традиции и принципы преподавания и исполнения музыки.

В конце XIX века у Василия Васильевича Андреева, знаменитого балалаечника, дирижера и композитора, появилась идея о создании оркестра русских народных инструментов. Основными инструментами его оркестра стали гусли, домра и балалайка различных видов. Впервые Андреев познакомился со звучанием балалайки, услышав игру на ней в исполнении работника в его имении. Но эта балалайка не подходила под условия исполнения на сцене и в музыкальных салонах Петербурга. Андреев провел преобразования в конструкции инструмента, изменил его строй на хроматический. Эти изменения позволили включить балалайку в состав академических инструментов. После этого в Петербурге начала формироваться исполнительская школа игры на балалайке [4].

В наше время в России принято выделять три балалаечные исполнительские школы, сформировавшиеся к середине XX века: петербургскую (ленинградскую), московскую и уральскую. Считается, что традиции современной петербургской школы сформировались на основе деятельности Александра Борисовича Шалова, основоположником особенностей нынешней московской школы является Павел Иванович Нечепоренко, а принципы сегодняшней уральской школы берут свое начало в работах Евгения Григорьевича Блинова. Эти исполнительские школы имеют отличительные особенности в выборе репертуара,

в подходе к техническому исполнению и в трактовке музыкальных произведений. Тем не менее стоит отметить одну интересную деталь. Е. Г. Блинов, как известно, был учеником М. М. Гелиса, тот был учеником композитора В. Золотарева, а Золотарев учился у Лядова, Балакирева и Римского-Корсакова, то есть впоследствии передал ученикам традиции петербургской исполнительской школы [6]. П. И. Нечепоренко же, перед тем как поехал в Москву, учился в музыкальном училище имени М. П. Мусоргского и Санкт-Петербургской консерватории, то есть тоже был носителем ленинградских принципов и традиций [6].

Так в чем же особенности петербургской музыкальной школы и как с ней связан Владимир Александрович Опехтин?

Владимир Александрович Опехтин (31.07.1985–28.01.2021) – профессиональный исполнитель и преподаватель игры на балалайке, активный культурный деятель, инициатор создания ансамблей и конкурсов. Однако, как и все выдающиеся музыканты, перед тем как достигнуть этих высот, Владимир прошел путь творческого становления. Людями, которые сопровождали и направляли его на этом пути, были учителя Татьяна Викторовна Фунт (преподаватель музыкальной школы), Виктор Иванович Бедняк (преподаватель в Мурманском колледже искусств) и Андрей Михайлович Демидов (преподаватель в музыкальном училище им. М. П. Мусоргского, ранее преподавал в Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова).

Татьяна Викторовна Фунт, педагог из музыкальной школы в Североморске, в которой учился Владимир Опехтин, имеет интересную историю становления как музыкант. Изначально обучалась игре на домре, впоследствии перешла на балалайку. Значительную часть знаний получила из занятий с самоучителями, преимущественно школой Илюхина. Также Татьяна Викторовна в музыкальном училище обучалась под началом С. А. Иванцова, ученика П. И. Нечепоренко. После выпуска из музыкальной школы и в дальнейшем Владимир Опехтин продолжал пользоваться помощью Татьяны Викторовны в творческих, профессиональных и педагогических вопросах [8].

Виктор Иванович Бедняк, преподаватель Владимира Опехтина в период обучения в музыкальном училище, является учеником профессора Петрозаводской консерватории им. А. К. Глазунова, заслуженного артиста республики Карелия А. И. Денисенко, который, в свою очередь, учился у А. Б. Шалова. Виктор Иванович является приверженцем созданных В. В. Андреевым и его последователями принципов обозначения штрихов и основных приемов игры на балалайке. После окончания обучения под началом Бедняка Владимир Опехтин использовал созданные им обработки и переложения при составлении концертного и учебного репертуара [1].

После поступления в Петербургскую консерваторию Владимир Александрович некоторое время учился у М. И. Сенчулова, после чего на несколько лет перешел в класс А. М. Демидова. Андрей Михайлович окончил музыкальное училище им. Мусоргского под началом Н. А. Шубина, а затем СПбГК и аспирантуру в классе М. И. Сенчулова, ученика А. Б. Шалова. Является кандидатом наук в области искусствоведения. Андрей Михайлович был творческим другом Владимира Александровича. Несмотря на то, что оканчивал консерваторию Опехтин не в его классе, он приходил к Демидову за советом по поводу написания диплома. После окончания консерватории Андрей Михайлович помогал Владимиру с трудоустройством, по поводу музыкальных предпочтений, а когда он занялся преподавательской деятельностью, стал консультировать учеников Опехтина. Также, когда Владимир Александрович продвигал мысль о создании конкурса, Андрей Михайлович подал идею устроить его на основании небольшого конкурса им. А. И. Кузнецова, проводившегося в рамках одного музыкального училища, и участвовал в его организации [3].

Рассмотрев творческие пути наставников Владимира Опехтина, можно заметить, что каждый из них был тем или иным путем связан с петербургской балалаечной исполнительской школой. С каждым из них Владимир Александрович был близок и часто пользовался их помощью, советами и даже работами. Из этого можно сделать вывод, что Владимир Опехтин перенял от своих учителей традиции и принципы петербургской исполнительской школы.

Близкие Владимиру Опехтину люди характеризуют его как увлеченного и преданного своему делу. Во время учебы в консерватории его призвали в армию. Владимир Александрович проходил службу в Ленинградском военном округе. В это время он продолжал самосовершенствоваться, играя в местном музыкальном ансамбле.

По словам Т. В. Фунт, еще учась в музыкальной школе, Владимир Александрович проявлял привитые ему на занятиях качества ансамблиста [8]. Эти навыки, а также любовь к народной музыке позволили во время учебы в консерватории активно участвовать в выступлениях ансамбля «Атаман», а позднее и основать совместно с А. Пилипенко ансамбль «Казачья доля», в выступлениях которого Владимир Опехтин тоже нередко принимал участие. Эти музыкальные коллективы впоследствии стали развиваться и расширять свою концертную деятельность. Определенное влияние на это оказал и Владимир Александрович.

Еще одним ансамблем, созданным при участии Владимира Опехтина, является «Русский калорифер». Цель этого музыкального коллектива состояла в популяризации русской культуры среди иностранцев. Выступления ансамбля

проходили на различных площадках Санкт-Петербурга, как правило, слушателями были гости города нерусского происхождения. Со временем Владимир Александрович наладил особые культурные связи с иностранными делегациями из Китая, где также впоследствии выступал со своим коллективом. Основным критерием подбора участников ансамбля являлся высокий профессионализм, приглашались выпускники лучших учебных заведений города. Выступления коллектива поспособствовали укреплению международных культурных связей.

Владимир Александрович, кроме своей исполнительской деятельности, окончив консерваторию, занялся еще и преподаванием. Среди его учеников можно выделить таких выдающихся исполнителей, как П. Киселев и М. Бельник. Выпускники отзываются о нем с большой теплотой как о строгом, но очень увлеченном человеке, который выкладывался полностью для достижения определенного результата [2, 5]. Методы и действия Владимира Александровича как педагога привели к тому, что его ученики стали многократными лауреатами различных, в том числе и международных конкурсов.

Вершиной деятельности Владимира Опехтина как музыканта можно считать его участие в расширении и популяризации конкурса им. А. И. Кузнецова под началом А. М. Демидова. В этом проекте он показал себя и как прекрасный организатор, и как преподаватель, ведь его ученики впоследствии участвовали в этом конкурсе. Но Владимир Александрович являлся не только одним из организаторов конкурса, он также созывал участвовать в нем музыкантов из разных городов России и Беларуси. Благодаря объединенным усилиям Владимира Александровича, Андрея Михайловича Демидова и местных учителей конкурс, посвященный в основном только баяну и аккордеону и проводящийся только в стенах музыкального училища им. Мусоргского, превратился в одно из главных музыкальных культурных состязаний северо-западного региона России [3].

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что Владимир Александрович Опехтин был неординарной личностью, выдающимся музыкантом-исполнителем, педагогом, благодарным учеником и просто хорошим человеком. Я был лично знаком с Владимиром Александровичем и запомнил его именно таким.

Список использованных источников

1. Бедняк В. Интервью от 28.01.2024. Интервьюер – Михеев Т.
2. Бельник М. Интервью от 28.01.2024. Интервьюер – Михеев Т.
3. Демидов А. Интервью от 28.01.2024. Интервьюер – Михеев Т.
4. Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах. Учеб. пособие для муз. вузов и уч-щ. – М.: Издательство РАМ им. Гнесиных, 2002. – 351 с., ил., нот. ил.
5. Киселев П. Интервью от 28.01.2024. Интервьюер – Михеев Т.

6. Панин В. Павел Нечепоренко. Исполнитель, педагог, дирижер – М.: Музыка, 1986. – 72 с., ил., нот.

7. Пересада, А. Балалайка: Популярный очерк. – М.: Музыка, 1990. – 64 с., ил. (Музыкальные инструменты).

8. Фунт Т. Интервью от 28.01.2024. Интервьюер – Михеев Т.

Приложение 1

Интервью с Т. В. Фунт, от 28.01.2024, интервьюер – Т. Михеев

1. *Расскажите, пожалуйста, вкратце о своем музыкальном пути: где и у кого учились, как долго занимаетесь преподавательской деятельностью, где сейчас работаете?*

– В музыкальной школе я училась играть на домре под началом преподавательницы-виолончелистки. При поступлении в музыкальное училище из-за технически неподходящих для обучения игре на домре навыков меня взяли в класс балалайки. К сожалению, в год моего поступления из училища уволился преподаватель-балалаечник, поэтому я начала обучение под началом домриста, совмещая это с занятиями по самоучителям, преимущественно по школе Илюхина. Но на третьем курсе в училище пришел преподаватель по классу балалайки, С. А. Иванцов. Занималась под его началом я всего два года.

Преподавательскую деятельность веду уже 45 лет.

2. *Кто оказал наибольшее влияние на Вашу профессиональную судьбу?*

– Не могу сказать, чтобы кто-то оказал значительное влияние на мое профессиональное становление. В то время в Мурманской области, а тем более в Североморске учителей балалайки было совсем немного, и определенная часть моего музыкального образования является плодом работы с различными самоучителями.

3. *Какие балалаечные исполнительские школы Вы для себя разделяете, и что для Вас является определяющим показателем той, или иной из школ?*

– Из-за отсутствия большого влияния на меня конкретного представителя определенной исполнительской школы не могу сказать, чтобы я переняла традиции и принципы только одной из школ.

4. *Как давно Владимир Опехтин окончил под Вашим началом образовательное учреждение? Чувствовали ли Вы свое влияние на его дальнейшее музыкальное становление?*

– В 2000 году Владимир учился в моем классе специальности, а также я вела класс ансамбля и оркестра. Думаю, его яркие ансамблевые качества прививались еще в школе. Позже, когда Владимир окончил обучение в консерватории

и занялся педагогической деятельностью, он продолжал советоваться со мной по некоторым вопросам, несмотря на то что в Петербурге у него были наставники более высокого ранга, статуса и опыта. Мы часто созванивались, я знала об успехе его учеников. Я помогала ему в вопросах обучения и воспитания ребят.

5. Как бы Вы охарактеризовали профессиональные качества Владимира Опехтина, как сформировавшегося специалиста?

– Наверное, про качества Владимира как исполнителя вам лучше знать, вы вживую часто слышали в Петербурге его как исполнителя-музыканта. Как преподаватель он был одновременно требователен и очень любил своих ребят, и эта любовь к ученикам, любовь к музыке и давала такие хорошие результаты. Дети его любили, отзывались на его чувства педагога. Владимир был строг, но при этом очень эмоционален, душевно к ним относился, переживал. В поездках он очень заботился о них, был как отец.

Музыкант он был широкой направленности, выступал не только сольно, был прекрасным ансамблистом, работал в различных коллективах, в музыкальной школе, я знаю, какое-то время руководил оркестром, принимал участие в ученическом оркестре как преподаватель-иллюстратор, выезжал с коллективом на конкурсы.

6. Стал ли, по Вашему мнению, Владимир Опехтин продолжателем тех музыкальных принципов и традиций, которые Вы в него закладывали?

– В первую очередь хочется сказать о его преданности инструменту. Эту любовь к балалайке он передавал своим ученикам. Владимир был приверженцем народной музыки, наверное, именно поэтому у него все удачно складывалось в различных казачьих коллективах, в частности, в коллективах «Атаман», «Казачья доля».

7. Важно ли для Вас, как для педагога, чтобы ученики продолжали свой дальнейший творческий путь в заданных Вами рамках (то есть в пределах обозначенной исполнительской школы; методики преподавания; репертуарного кругозора и пр.)?

– В начале его карьеры мы много с ним говорили о том, чем он будет заниматься, и я всегда говорила, что мне хотелось, чтобы он был музыкантом с широким кругозором, чтобы его деятельность не замыкалась только на преподавательской работе, чтобы он и концертировал, чтобы он познавал методику нашей педагогической деятельности, чтобы докапывался до всего, находил какие-то новые приемы и в обучении детей, и в игре на инструменте.

Интервью с В. И. Бедняком, от 28.01.2024, интервьюер – Т. Михеев

1. Расскажите, пожалуйста, вкратце о своем музыкальном пути: где и у кого учились, как долго занимаетесь преподавательской деятельностью, где на данный момент работаете?

– Играю на балалайке с раннего детства. Моим наставником все годы был профессор Петрозаводской консерватории им. А. К. Глазунова, заслуженный артист республики Карелия Денисенко А. И. (он ученик Шалова А. Б.). Преподаю с 1972 г., в данный момент работаю в Мурманском колледже искусств (с 1983 г.).

2. Кто оказал наибольшее влияние на Вашу профессиональную судьбу?

– Денисенко А. И., так как наши дома были рядом, и я постоянно слышал звуки этого удивительного инструмента. Устоять от этого очарования было невозможно.

3. Какие балалаечные исполнительские школы Вы для себя разделяете, и что для Вас является определяющим показателем той, или иной из школ?

– Все мы знаем о трех видах обозначений штрихов для балалайки, по этому признаку и разделяют так называемые школы. Мне всегда было и будет близко созданные В. В. Андреевым и его последователями штрихи и основные приемы игры. Совершенствованию нет предела, но балалаечный штрих не должен быть скрипичным. Мое мнение такое.

4. Как давно Владимир Опехтин окончил под Вашим началом образовательное учреждение? Чувствовали ли свое последующее влияние на его дальнейшее музыкальное становление?

– Владимир завершил свое образование в Мурманском музыкальном училище в 2005 г. (в то время было правильное определение учебного учреждения, чисто русское). Мы общались с ним не очень часто, но всегда решали различные вопросы с удовольствием. Думаю, что мы постоянно делали одно и то же дело, у нас не возникало спорных вопросов. Владимир использовал в своей работе мои переложения и обработки, так что творческая связь была.

5. Как бы Вы охарактеризовали профессиональные качества Владимира Опехтина, как сформировавшегося специалиста?

– Прекрасный человек, музыкант. Он всецело был посвящен нашему делу, его необыкновенный талант, как исполнителя, так и педагога, будет всегда жить с нами.

6. Стал ли, по Вашему мнению, Владимир Опехтин продолжателем тех музыкальных принципов и традиций, которые Вы в него закладывали?

– Безусловно!

7. *Важно ли для Вас, как для педагога, чтобы ученики продолжали свой дальнейший творческий путь в заданных Вами рамках (то есть в пределах, обозначенной исполнительской школы; методики преподавания; репертуарного кругозора и пр.)?*

– Это важно для каждого преподавателя. Передать свое умение и гордиться достижениями своих учеников – чего еще лучшего может желать преподаватель!

8. *Какими основными качествами, на Ваш взгляд, должен обладать педагог?*

– Знаниями, терпением, творческим многообразием, человечностью...

У педагога должно быть очень много различных качеств.

9. *Что Вы можете пожелать молодым людям, которые собираются связать свою жизнь с музыкой и планируют поступление в средние специальные / высшие учебные заведения?*

– Самое главное – не лениться! Впитывать в себя все то, что дают ваши наставники. С годами начинаешь понимать, как важен для становления и формирования личности именно этот период жизни. Ничего не надо откладывать на потом, чтобы не наступило сожаление, так как время неумолимо летит вперед. Удачи и успехов!

Приложение 3

Интервью с А. М. Демидовым, от 28.01.2024, интервьюер – Т. Михеев

1. *Расскажите, пожалуйста, вкратце о своем музыкальном пути: где и у кого учились, как долго занимаетесь преподавательской деятельностью, где на данный момент работаете?*

– Окончил ДМШ № 29 (ныне СПб ДШИ им. В. А. Гаврилина), где занимался по специальности у преподавателей М. П. Фоной, Т. И. Кузьменко и А. Р. Кучина, по классу оркестра – у В. А. Максимова. Окончил музыкальное училище им. М. П. Мусоргского (класс балалайки Н. А. Шубина, класс дирижирования Л. А. Григорьева), Санкт-Петербургскую консерваторию (класс балалайки профессора М. И. Сенчулова, класс ансамбля профессора А. В. Тихонова) и аспирантуру СПбГК (класс балалайки профессора М. И. Сенчулова). В 2015 году защитил диссертацию на кафедре истории музыки Ростовской консерватории на соискание ученой степени кандидата искусствоведения на тему «Народные инструменты в творчестве В. А. Гаврилина» (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор И. С. Воробьев).

С 2001 по 2018 г. преподавал в Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (с 2001 по 2012 год на кафедре струнных народных инструментов, с 2009 по 2018 г. – на кафедре ансамбля, инструментовки и дирижирования).

С 2003 г. по настоящее время преподаю в ДШИ им. Г. В. Свиридова, с 2009 г. – художественный руководитель и дирижер оркестра народных инструментов.

С 2004 по настоящее время – класс балалайки и ансамбля в Санкт-Петербургском музыкальном училище им. М. П. Мусоргского.

Также являюсь руководителем нескольких культурных мероприятий: Международный конкурс исполнителей на народных инструментах им. А. И. Кузнецова и музыкально-образовательный проект «Мастерская балалаечного исполнительства».

2. Кто оказал наибольшее влияние на Вашу профессиональную судьбу?

– Если говорить о профессиональной судьбе – то это, безусловно, Николай Александрович Шубин. Отмечу, что мое знакомство с Николаем Александровичем состоялось в 11-летнем возрасте, когда я попал учеником по предмету «педагогическая практика» к студентам его класса. Даже не говоря об особенностях обучения в его классе и процессе формирования исполнительской школы, показательно, что именно он убедил поступать в училище, предоставил возможность пусть небольшого, но именно педагогического опыта еще на 3-м курсе – проведение урока в качестве педагога со студентом 4-го (более старшего) курса. Сразу после окончания училища Николай Александрович пригласил на замену в ГРКО п/у В. П. Попова, где он в первые годы после создания коллектива был концертмейстером группы, а впоследствии и я проработал несколько лет в качестве солиста и концертмейстера группы балалаек.

Невозможно не сказать еще о нескольких выдающихся музыкантах и педагогах, без которых я не представляю себя в профессии. Конечно, это Михаил Ильич Сенчуров, в его классе я окончил СПбГК и аспирантуру. Наше многолетнее общение, которое продолжилось и после выпуска – благодаря работе на кафедре струнных народных инструментов СПбГК, сыграло важную роль в формировании моих музыкальных взглядов и предпочтений. Огромное влияние оказал Анатолий Васильевич Тихонов, в его классе ансамбля появился «Экспромт-квнтет» – коллектив, в котором происходит моя основная исполнительская жизнь. Бесценный опыт был приобретен на репетициях и выступлениях в составе камерного оркестра народных инструментов СПбГК под его руководством. Его творческие принципы в подходе к подаче материала и звучанию в целом, инструментовочные находки, а также обсуждение вопросов музыкальной эстетики и стилевых особенностей нашего жанра – все это придало новый вектор моего

дальнейшей пути в музыке. Благодарен судьбе за возможность близкого общения с Анатолием Васильевичем как в период совместной работы на кафедре ансамбля, инструментовки и дирижирования СПбГК, так и во время его личных встреч со мной и другими с участниками ансамбля «Экспромт-квнтет».

Отдельно отмечу несомненное влияние личности Михаила Александровича Данилова, с которым мне посчастливилось познакомиться в последние полгода его жизни. Но и эти несколько встреч и опыт совместного выступления запомнились навсегда. А после преждевременной смерти исполнителя дальнейшее знакомство с его творчеством продолжилось во время неоднократных гастрольных поездок с партнерами Михаила Александровича по сцене – баянистом Виктором Петровичем Молчановым и гитаристом Олегом Максимовым, которые пригласили меня в свой коллектив.

3. Какие балалаечные исполнительские школы для себя разделяете и что для является определяющим показателем той, или иной из школ?

– Считается, что есть три школы: московская, петербургская (ленинградская), уральская.

Для меня исполнительская школа – это не только технология игры, но и культура звука, эталон, являющийся ориентиром для исполнителей (тембральная окраска при звукоизвлечении), инструментарий (общий настрой на различные регистры, приемы), репертуар, а также музыкальная эстетика, характерная для региона (концертная жизнь, творческие предпочтения исполнителей).

Возможно, в наше время стоит говорить не просто о трех школах, а еще и об ответвлениях под началом конкретных представителей исполнительских школ (Воронеж, Ростов, разные направления в Москве).

Особенности петербургской школы сформировались на традициях, передаваемых от одних ярких представителей к другим: Андреев, Фомин, потом Трояновский, Нечепоренко, Шалов, Старицкий, Шубин, Данилов.

То, что впоследствии Нечепоренко развил в Москве, на мой взгляд, имеет ленинградские корни, так как Павел Иванович учился в училище имени Мусоргского, в Ленинградской консерватории.

Для меня определяющим показателем, характерной чертой петербургской школы является отношение к звуку, его наполненности, тембральной окраске. Также для петербургской школы характерно трепетное отношение к народной музыке.

4. Как давно Владимир Опехтин окончил под Вашим началом образовательное учреждение? Чувствовали ли Вы свое влияние на его дальнейшее музыкальное становление?

– Владимир учился у меня всего несколько лет, в консерватории, и, хотя заканчивал он ее не в моем классе, я помогал ему с написанием диплома.

Наши с Владимиром отношения быстро перешли в разряд творческой дружбы. Он советовался со мной по поводу трудоустройства, по поводу музыкальных предпочтений, а позже, занявшись преподавательской деятельностью, стал приводить ко мне на консультацию своих учеников. Я давал советы относительно репертуара, последовательности освоения приемов игры, технических моментов. В этом выразилось мое влияние на Владимира как преподавателя, а также на его учеников.

5. Как бы Вы охарактеризовали профессиональные качества Владимира Опехтина, как сформировавшегося специалиста?

– Безусловно, выделяются его увлеченность и преданность идеалам отечественной музыкальной культуры: он не только всегда включал в репертуар обработки народных песен, но и был одним из основателей музыкального коллектива «Казачья доля». Что касается его педагогических качеств, он всегда умел мотивировать учеников, увлечь их, быть им примером. Владимир уделял большое внимание музыкальности, характеру исполнения (куда вести, где сделать кульминацию), делал его выразительным, интересным как для публики, так и для учащегося, исполнителя. Он, как человек увлеченный, настоящий фанат балалайки, постоянно подвигал меня на то, что надо предпринимать какие-то действия, делать разные конкурсы, фестивали. Владимир привел к тому, что конкурс, проводившийся только в стенах училища имени Мусоргского, посвященный в основном только баяну и аккордеону и носивший имя Анатолия Ивановича Кузнецова, совместными нашими и усилиями местных педагогов был расширен и выведен на международный уровень. Сейчас это одно из крупных, серьезных состязаний на северо-западе России.

6. Стал ли, по вашему мнению, Владимир Опехтин продолжателем тех музыкальных принципов и традиций, которые вы в него закладывали?

– Я считаю, что я оказал на него определенное влияние. Я видел это и в его учениках. Но это было не только мое влияние. Думаю, в него вложил традиции не только я, но и М. И. Сенчуров. Безусловно, что-то Владимир почерпнул от Е. В. Жилинского. Я думаю, что он впитал в себя все традиции нашей ленинградской (петербургской) школы. Думаю, что и педагоги музыкальной школы и училища тоже оказали огромное влияние на его формирование. Стал ли он продолжателем моих музыкальных принципов и традиций? Я думаю, что да.

7. Важно ли для Вас, как для педагога, чтобы ученики продолжали свой дальнейший творческий путь в заданных Вами рамках (то есть в пределах обозначенной исполнительской школы; методики преподавания; репертуарного кругозора и пр.)?

– Да, именно в этих пределах это для меня и важно. Мы же работаем с каждым индивидуально, и для педагога его ученики – это как бы творческие

дети. Когда педагог что-то в них вкладывает, это как бы творческий долг ученика – передать знания дальше. Поэтому для меня важно, чтобы мои ученики продолжали наше общее дело.

8. Какими качествами, на Ваш взгляд, должен обладать педагог?

– Я думаю, что для педагога важно быть примером для учащихся, быть личностью, на которую хочется быть похожим как во внешнем облике, так и в исполнительской манере. Такая вот жизненная харизма педагогу необходима. И Владимир Александрович, кстати, обладал ей в полной мере. Также педагог, как мне кажется, должен всегда уметь увидеть индивидуальность в учащемся, опереться на нее и раскрывать потенциал именно через индивидуальность. Но, конечно, это все должно базироваться на принципах той самой исполнительской школы.

9. Что Вы можете пожелать молодым людям, которые собираются связать свою жизнь с музыкой и планируют поступление в средние специальные / высшие учебные заведения?

– Здесь хотелось бы пожелать не потерять увлеченность, и в первую очередь разговор об исполнительстве: если молодой человек загорелся исполнительством, чтобы он не терял этого желания выйти на сцену, этой остроты восприятия от общения с музыкой, с публикой. И хотелось бы пожелать набраться терпения. Путь обучения игре на балалайке – это путь долгий и сложный, но интересный.

Приложение 4

Интервью с М. Бельником, от 28.01.2024, интервьюер – Т. Михеев

1. Расскажите, пожалуйста, вкратце о своем музыкальном пути: где и когда учились, и, продолжаете ли дальнейшее профессиональное обучение в данный момент?

– Родился в 2007 году в Санкт-Петербурге. В 11 лет стал брать частные уроки балалайки у М. Ю. Цховребова. В 2019 году поступил в музыкальную школу № 33 в класс преподавателя Н. Л. Пачкуновой. В 2020 перевелся к В. А. Опехтину. Через год поступил в класс А. М. Демидова. В 2023 году поступил в музыкальное училище им. М. П. Мусоргского в класс А. М. Демидова. Является лауреатом всероссийских и международных конкурсов, лауреатом премии правительства Санкт-Петербурга «Юные дарования» и фонда В. Спивакова, участником фестиваля «Русские сезоны», международных форумов за рубежом. Ведет активную концертную жизнь в России и гастрольные выступления за границей (Турции, Франции, ОАЭ, Кыргызстана, Таджикистана и др.). Неоднократно сотрудничал в качестве солиста

с оркестром им. В. В. Андреева по приглашению, также с симфоническим оркестром филармонии, ОРНИ училища им. М. П. Мусоргского. В последние 4 года дебютировал в лучших залах России, включая Большой зал филармонии, БКЗ «Октябрьский», «Зарядье» (Москва) и др.

2. Как давно Вы окончили свое обучение в классе Владимира Опехтина?

– Обучение у него окончил 3 года назад, сразу после его смерти.

3. Какие отличительные черты в преподавании Владимира Опехтина Вы могли бы обозначить?

– Владимир Александрович отличался особым подходом к ученикам, у него был серьезный отбор на право учиться у него «в полную силу обеих сторон». Если Опехтин понимал, что нужно ученику от занятий, было ли это желание стать музыкантом, исполнителем, он брался за него всеми силами. Уроки отличались дисциплиной и порядком, Владимир Александрович как поощрял, так и наказывал. Опехтин много думал о судьбе и дальнейшем развитии своих учеников, часто звонил поздно ночью, предлагая варианты аппликатуры или штрихов, думал о развитии исполнительской школы в Петербурге, часто советуясь с другими преподавателями, исполнителями.

4. Разбирали ли Вы на занятиях с Владимиром Опехтиным особенности различных исполнительских школ (санкт-петербургской и московской, например)?

– Мы часто очень подробно разбирали выступления исполнителей и мастер-классы педагогов из разных городов России. Владимир Александрович старался искать и брать что-то и из московской исполнительской школы. Опехтин мыслил широко, подмечал плюсы и минусы всех просматриваемых исполнителей, пропускал через себя, считал, что играть нужно не только как в учебнике написано, но и как другие играть не могут, по-своему. Конечно, он выделял преимущественно Петербург, в виде оригинальности решений, способов преподавания и взаимоотношений между педагогом и учеником. Он не особо разделял Петербург и Москву по принципу «у нас хорошо, у них плохо, потому что так решили...», он был уверен, что место делают люди, находящиеся в нем, и также говорил о том, какие недостатки могут преследовать педагогов и исполнителей в Петербурге в дальнейшем, делая акцент на том, что ему не нравится сейчас в нашей исполнительской школе.

5. Причислял ли Владимир Опехтин себя к той или иной исполнительской школе?

– Опехтин причислял себя к петербургской исполнительской школе.

6. Оказали ли занятия у Владимира Опехтина значимое влияние на Ваше дальнейшее музыкальное развитие?

– Всеми моими музыкальными достижениями обязан Владимиру Александровичу, главное, что он сделал как педагог, – научил правильно и продуктивно заниматься и сразу анализировать свою игру, искать ошибки и быстро исправлять их, дал надежду на хорошее профессиональное будущее и любовь.

7. Какими основными качествами, на ваш взгляд, должен обладать педагог и какими – ученик?

– Единственное, что могу сказать, что оба должны любить то, чем они занимаются. Для учеников – усидчивость, трудолюбие, честность, смелость, уверенность.

Приложение 5

Интервью с П. Киселевым, от 28.01.2024, интервьюер – Т. Михеев

1. Расскажите, пожалуйста, вкратце о своем музыкальном пути: где и когда учились, продолжаете ли дальнейшее профессиональное обучение в данный момент?

– Пришел в музыку к Опехтину Владимиру Александровичу на класс балалайки абсолютно случайно. Провел у него замечательные восемь лет и окончил музыкальное училище им. Мусоргского.

2. Как давно Вы окончили свое обучение в классе Владимира Опехтина?

– Не окончил, продолжаю учиться по сей день на выводах из прошлых слов Владимира Александровича.

3. Какие отличительные черты в преподавании Владимира Опехтина Вы могли бы обозначить?

– Его умение подобрать слова, действия для достижения цели, которая важна для тебя. Даже если ты не понимаешь этого.

Его методика воспитания и обучения, как по мне, была шикарна и очень действенна.

4. Разбирали ли Вы на занятиях с Владимиром Опехтиным особенности различных исполнительских школ (санкт-петербургской и московской, например)?

– У нас была своя школа.

5. Причислял ли Владимир Опехтин себя к той или иной исполнительской школе?

– Больше к питерской.

6. Оказали ли занятия у Владимира Опехтина значимое влияние на Ваше дальнейшее музыкальное развитие?

– Занятия у Владимира Александровича построили меня как личность, и это я не только о музыке, а в целом о жизни. Благодаря ему я тот, кто я есть.

7. Какими основными качествами, на ваш взгляд, должен обладать педагог и какими – ученик?

– Педагог – как был Владимир Александрович. То, что нужно. А ученики всегда разные, идеала не бывает, к каждому нужен свой подход.

Никифорова Полина
Краснодарский музыкальный колледж им. Н. А. Римского-Корсакова
Преподаватель – Тетерина Елизавета Сергеевна

ЯДВИГА КОВАЛЕВСКАЯ: ЯРКИЙ СЛЕД В ИСТОРИИ ГИТАРНОГО ИСКУССТВА

Как возродить гитарную школу, которая потеряла свою актуальность и даже стала осуждаема почти на 20 лет? Где и как показать свое мастерство в послевоенный период, когда руководство в сфере культуры советует оставить этот «отживший мещанский инструмент»? Огромное количество подобных вопросов преследовало гитаристов-исполнителей и педагогов с 40-х по 60-е годы XX века, но совсем немногие интересовались поиском ответов и решений проблем в кризисный период гитарного образования в нашей стране.

Девушка, чье имя означает «воительница», боролась за новую жизнь гитарного искусства в народной культуре. Талантливая гитаристка, горячо любившая свое дело, преодолев все трудности того времени, получила негласный статус одного из патриархов петербургской (ленинградской) гитарной школы. В Великую Отечественную войну встав со студенческой скамьи на защиту Родины, всю последующую жизнь она была верна своему призванию – возрождению и совершенствованию гитарного исполнительства.

Ядвига Ричардовна Ковалевская родилась 26 июня 1922 года в местечке Невель (Белоруссия) в довольно состоятельной польской семье. Ее родители Бронислава Бражульская и Ричард Ковалевский были фермерами, имели мельницу. Именно папа подарил первую гитару дочери, с четырехлетнего возраста завороженной звучанием этого инструмента. В начале 30-х годов отца репрессировали и отправили на строительство Беломорско-Балтийского канала. Ядвига с мамой переехали в Ленинград...

Мечта научиться играть на гитаре привела ее, уже четырнадцатилетнюю, на занятия к Анне Лазаревне Петровой – ученице легендарного гитариста, выдающегося педагога и исполнителя, основоположника ленинградской гитарной школы Петра Ивановича Исакова [3].

Ковалевская рассказывала своим ученикам, что благодаря любви к инструменту делала большие успехи и уже в возрасте 16 лет играла «Арабское каприччио» Франсиско Тарреги. Ее достижения не остались незамеченными, и в 1938 году П. И. Исаков пригласил Ядвигу Ковалевскую в свой класс музыкального техникума (училища) при Ленинградской консерватории. С этого момента для нее началась новая жизнь. Недостаток начального музыкального образования Ядвига восполняла интенсивными домашними занятиями,

посещением концертов, оперных спектаклей, а также лекций известного ученого-музыковеда, театрального и музыкального критика Ивана Ивановича Соллертинского [3].

По воспоминаниям Р. Я. Ковалевской, опубликованным в 1991 году в журнале «Гитаристъ», свою учебу у Исакова она воспринимала «как подарок судьбы» [3]. Замечательный педагог (до революции его приглашали обучать игре на гитаре детей императора Николая II), прекрасный сольный исполнитель и аккомпаниатор Л. В. Собинова и Ф. И. Шаляпина, Петр Иванович был желанным гостем в домах, где проходили встречи с известными музыкантами, художниками, артистами, литераторами. Почти всегда он приводил с собой Ковалевскую и предлагал собравшимся послушать несколько пьес в исполнении девушки [3]. Полученные навыки выступлений на публике в дальнейшем ей оченьгодились. Участвуя в разговорах об искусстве, она перенимала бесценный опыт от профессионалов различных творческих направлений.

От своего преподавателя Ядвига Ковалевская переняла лучшие педагогические качества, такие как выдержка и упорство в достижении высоких результатов. За проявлением этих черт характера гитаристка наблюдала в различных ситуациях. Одна из них, к примеру, возникла, когда Исаков долгое время доводил до совершенства свой инструмент. Для того чтобы добиться нужного звука, приходилось менять расположение пружин и верхнюю деку гитары, но достичь результата, который бы удовлетворил маэстро, не удавалось. В один из учебных дней Ковалевская зашла к Петру Ивановичу за нотами, и он предложил своей ученице оценить инструмент после ремонта. На вопрос, нравится ли ей новое звучание гитары, студентка ответила: «Нет», не догадываясь, что повлечет за собой ее честный отзыв. Через мгновение кулак Исакова проходит сквозь деку хрупкого инструмента, беспощадно разбивая ее. От неожиданности Ядвига вскрикнула: «Петр Иванович, зачем?» Абсолютно спокойным голосом педагог ответил: «Ничего, иначе я никогда не решился бы ее переделать» [3].

Развитие гитарного искусства и наполненное радостным чувством стремление Ковалевской стать профессиональным музыкантом прервала война. О музыке пришлось надолго забыть. Погибли на фронте или умерли от голода в блокадном кольце почти все ленинградские гитаристы-исполнители и педагоги, в том числе А. Л. Петрова [5].

В дом на улице Халтурина, где жили Ядвига с матерью, попала бомба. В первые месяцы блокады девушку мобилизовали в МПВО (местная противовоздушная оборона) и зачислили в саперно-минерный взвод для обезвреживания неразорвавшихся бомб. Ядвига Ричардовна рассказывала, что сначала нужно

было руками откопать фугас и извлечь взрыватель, но у некоторых снарядов было два взрывателя, и это приводило к неминуемой гибели девушек-саперов...

После снятия блокады Ядвигу Ковалевскую переводят в ансамбль МПВО под руководством прекрасного певца и дирижера, заслуженного артиста РСФСР Николая Никаноровича Куклина, где ей довелось петь в прославленном хоре.

В первые послевоенные годы она работала солисткой в Ленинградской областной филармонии, а позже – в Псковской филармонии и в нескольких театрах Ленинграда [5]. Ковалевская была практически единственной солирующей гитаристкой, и ее нарасхват приглашали музицировать в спектаклях. А поскольку в то время было принято живое звучание не только в музыкальных, но и в драматических постановках, она практически каждый вечер была занята работой. В 1947–1957 годах Ядвига Ричардовна работала в Ленинградском театре комедии им. Н. П. Акимова, Большом драматическом театре (ныне БДТ им. Г. Товстоногова), театре им. А. С. Пушкина (Александринском).

В 1950 году в Ленинградском музыкальном училище имени М. П. Мусоргского открывается класс гитары. Учеников набирал Петр Иванович Исаков, но, кроме Ковалевской, поступивших не было. После окончания ею училища в 1952 году класс гитары закрылся. В комитете по делам искусств Ленгорисполкома Ядвиге Ричардовне посоветовали «выбросить этот устаревший, космополитический инструмент и заняться изучением гобоя или флейты» [3].

Все последующее десятилетие найти работу по специальности Ковалевской удавалось с трудом. Подработка с гитарой была лишь эпизодической в период гастролей ленинградских и московских театров. Почти десять лет Ядвига Ричардовна играла на балалайке альт в оркестре имени В. В. Андреева на Ленинградском радио [5].

В то время идеология обернулась против гитарного искусства. Классическую шестиструнную гитару стали называть «буржуазным», «иностранным», «упадническим» инструментом [4]. Этому в какой-то мере способствовала и абсурдная вражда «семиструнников», настаивавших на исконно русском, народном происхождении семиструнной гитары, и «шестиструнников», чье содружество окрепло после гастролей в СССР испанского гитариста-виртуоза Андреаса Сеговия в 1926–1927 годах. С ним встречались учащиеся курсов гитарного искусства, которые возглавлял П. И. Исаков. В 1936 году Сеговия посетил в Ленинграде музыкальный техникум (училище им. М. П. Мусоргского), где прослушал учеников Исакова и провел мастер-классы для преподавателей гитары. По воспоминаниям Ковалевской, ее учитель особенно интересовался методикой обучения учащихся за рубежом, приемами игры на шестиструнной гитаре [3]. Эта эстетика вдохновила ленинградских гитаристов.

Появилось новое понимание гитары и возможностей техники игры, расширился репертуар, качественно обновился подход к обучению.

Однако столь смелые шаги в советском искусстве не одобрялись. Вместе с тем шестиструнная гитара, более удобная в освоении, становилась все популярнее. Считалось, что народ поддается западным веяниям. Отсюда и запрет на профессиональное преподавание гитары, и дефицит инструментов, и плохое их качество. Нот для гитары вообще не издавали [4].

В период хрущевской оттепели и зарождения авторской песни (с середины 1950-х годов) гитара начала возвращаться к людям. Свое место для реализации педагогической деятельности и практического возрождения гитарного искусства Ядвига Ковалевская нашла в Ленинградской музыкальной школе для взрослых имени Н. А. Римского-Корсакова, где работала с 1957 по 1961 год, а затем – в музыкальном училище имени М. П. Мусоргского [1].

Здесь за 40 лет Я. Р. Ковалевская, будучи долгое время единственным преподавателем по классу гитары, воспитала целую плеяду профессиональных музыкантов. Среди них – Михаил Николаевич Радюкевич, Евгений Федорович Ларионов, Юрий Алексеевич Смирнов, Анатолий Владимирович Хван, Владимир Владимирович Слободин и многие другие.

М. Н. Радюкевич – заслуженный артист России, автор многих гитарных переложений и аранжировок, ведущий мастер сцены КГФУ «Петербург-концерт», доцент Санкт-Петербургского государственного института культуры, выпускник, а ныне педагог музыкального училища имени М. П. Мусоргского – поступил в класс Ядвиги Ричардовны в 1977 году. По его словам, в то время учащиеся-гитаристов брали по два-три человека на курс. Конкурс при поступлении был очень высокий. Студентов у Я. Р. Ковалевской всегда было в избытке.

– Наше училище было одним из немногих в стране, – рассказывает Михаил Николаевич, – где могли обучаться 30–35-летние студенты-заочники, часто уже сами преподававшие в детских музыкальных школах. Многие самостоятельно переучивались на гитаристов, например, с домры или балалайки, но не имели специального образования. Студенты приезжали из разных уголков СССР – Средней Азии, Дальнего Востока и других регионов.

Основной мотивацией учеников Ядвиги Ричардовны к занятиям и публичным выступлениям была любовь к музыке. А чтобы по-настоящему любить музыку, по ее убеждению и личному примеру, нужно быть разносторонне развитым человеком, много знать, много читать, общаться не только с гитаристами. Она очень любила театр, литературу, живопись (особенно творчество Карла Брюллова). По словам М. Н. Радюкевича, ее отношение к искусству, как к великому делу всей жизни, было честным, неконъюнктурным, бескомпромиссным.

Непосредственно в музыке для Ковалевской очень важна была содержательная сторона: ученику следовало понять, какая это музыка, определить ее жанрово и стилистически. Главными аспектами в работе над произведениями были выразительность, динамика и понимание того, что исполняется.

Уникальность педагогической методики Я. Р. Ковалевской заключалась в том, чтобы развить способности и возможности каждого студента, раскрывая его неповторимость, уважая при этом индивидуальность и собственную манеру исполнения. Для нее важно было так объяснить музыкальный материал, чтобы у студента открылось собственное понимание музыки. И подводила она ученика к этому, используя все богатство ассоциаций, рассказывая истории из своей жизни, философские притчи, затрагивая как эмоциональную, так и интеллектуальную стороны музыкальных произведений.

Что касается техники исполнения, Ядвига Ричардовна имела свой подход к пониманию, каким должен быть минимум, чтобы человек был технически хорошо подготовлен. Например, как вспоминает М. Н. Радюкевич, у нее был принцип, что тремоло можно хорошо сыграть только на третьем курсе музыкального училища: до этого в большинстве случаев ни у кого нет нужных технических качеств. Поэтому с самого начала, на первом курсе отрабатывалось множество этюдов на разные виды техники: аккорды, арпеджио, пунктирный ритм, пассажную технику и т. д.

Исходя из опыта своей работы на радио, Ядвига Ричардовна считала важным уделять внимание звукоизвлечению басовых струн. Для отработки этого навыка, как правило, служил этюд «Фа-диез мажор» Э. Пухоля с хроматизмами на четвертой струне. Чтобы избежать призвуков, особое значение придавалось легкости руки.

По впечатлениям М. Н. Радюкевича, Ядвига Ричардовна всегда оставалась молодым по духу человеком. Несмотря на разницу в возрасте, ученики могли делиться с нею своими проблемами и советоваться обо всем. Она передавала молодежи важные жизненные принципы, затрагивая морально-нравственную, эстетическую сторону в целом.

– Ковалевская была для нас не только музыкальным педагогом, но и учителем жизни, – рассказывает Михаил Николаевич. – На первом месте для нее всегда стояли человеческие качества. Ей всегда было интересно все, что происходило в жизни ее учеников. Она очень многим помогала в трудных ситуациях, никогда не была равнодушна к чужому горю. Всю жизнь ей были присущи чувство юмора и легкая ирония по отношению к себе, она очень доброжелательно относилась к людям, никогда не жаловалась. Ядвига Ричардовна всегда со вниманием следила за судьбой всех своих выпускников, особенно тех, кто связал свою жизнь с музыкой.

У Я. Р. Ковалевской были совершенно разные ученики, и к каждому она находила индивидуальный подход. Один из лучших Санкт-Петербургских гитаристов в жанре фламенко, лауреат всероссийских и международных конкурсов Владимир Владимирович Слободин – последний ученик Я. Р. Ковалевской, занимавшийся у нее с 1997 по 2001 год. По его признанию, она была третьим по значимости (после матери и отца) человеком, который участвовал в становлении его личности, в духовном и профессиональном развитии. Когда он освоил исполнительский стиль фламенко, Ядвига Ричардовна спрашивала: «Володя, у кого ты этому научился?» – следовал ответ: «У вас!»

– Ядвига Ричардовна взяла меня в свой класс, когда ей было около 80 лет, – вспоминает Владимир Владимирович. – К этому возрасту она перенесла болезнь сердца, ей было уже тяжело играть на гитаре, но инструмент в руки все равно брала, показывая работу над звукоизвлечением. Наши уроки проходили удивительным образом: она много не теоретизировала, но практически без слов умела донести то, что хотела. Могла лишь напевать во время игры. Она старалась укрепить, достать из ученика то, что в нем уже заложено. Самое большое преимущество ее подхода, который был практически невербальным и вместе с тем очень проникающим, – разглядеть в ученике его сильные стороны и показать их ему, дать им развиваться.

Как отмечает В. В. Слободин, первое время он играл довольно быстро, не обращая внимания на нюансы, но постепенно впечатление о звуке, о музыкальной эстетике менялось. Ненароком критикуя звукоизвлечение, Ядвига Ричардовна исправляла ошибки, подводя самого ученика к их осознанию. При подготовке к концертным выступлениям студенты использовали ее советы и проверенные приемы по преодолению сценического волнения.

– Очень важно не ощущать излишнего давления со стороны преподавателя, – подчеркивает Владимир Владимирович. – Такого со стороны Ядвиги Ричардовны никогда не было. Я знал, что она всегда за нас и всегда нас поддержит.

Эти слова подтверждает и выпускница Санкт-Петербургского музыкального училища им. М. П. Мусоргского 1995 года Анастасия Юрьевна Ежова.

– Ядвига Ричардовна была для нас близким, родным человеком. Не просто учителем, но и другом, – поделилась воспоминаниями А. Ю. Ежова. – В ее небольшом классе всегда было тесно: те, кто уже позанимались, не хотели уходить. Все ее ученики чувствовали себя любимыми и талантливыми, несмотря на разные способности и результаты. Она была чутким, тактичным, интеллигентным человеком. Главное – научила нас общаться, слушать, понимать музыку. Говорила мне: «Настенька, ходи на концерты, слушай скрипачей, пианистов, как они играют, учись у всех». Ее любимой гитаристкой была Мария Луиза Анидо из

Аргентины. Однажды, сидя на концерте Анидо, Ядвига Ричардовна реально почувствовала, будто идет рядом с музыкантом по одной дорожке...

Общение с учениками продолжалось до последних дней жизни Ковалевской. Выпускники и студенты часто навещали любимого педагога, она всегда радушно их принимала, делилась воспоминаниями, дарила свои архивы. Часть материалов хранится у М. Н. Радюкевича, остальные переданы в библиотеку музыкального училища им. М. П. Мусоргского.

История ее нотной коллекции восхищает. Когда в Ленинград приезжали гастролирующие гитаристы, Ядвига Ричардовна ждала их после концерта, чтобы попросить ноты. Затем, распределив листочки между несколькими учениками или коллегами, вместе с ними переписывала ноты вручную в нескольких экземплярах.

Ковалевская не только преподавала, но и много гастролировала. Особенной популярностью пользовалась музыкально-поэтическая программа совместно с артистом театра имени А. С. Пушкина Владимиром Таренковым. Композиция, с которой они объездили практически весь Советский Союз, состояла из испанской гитарной музыки и поэзии Гарсиа Лорки.

Кроме того, Ядвига Ричардовна выполняла множество общественных обязанностей. Например, была главным экспертом на фабрике музыкальных инструментов имени А. В. Луначарского, консультируя известных гитарных мастеров В. В. Михайлова и А. М. Хомячкова.

Также большой вклад в развитие гитарного искусства Я. Р. Ковалевская внесла, ведя курсы повышения квалификации преподавателей музыкальных школ, предоставляя педагогам репертуарные сборники, составленные ею лично и изданные Ленинградским отделением издательства «Музыка».

Как ведущий гитарный педагог СССР Ядвига Ричардовна очень хорошо разбиралась в истории музыки. Именно она внесла ясность в исследования творчества композитора-гитариста Владимира Вавилова, создавшего ряд уникальных произведений для пластинки «Лютневая музыка XVI–XVII вв.».

– Володя Вавилов? Ну, конечно, я его прекрасно помню. И мелодии, которые он сочинял... И эту, которую он выдал за Франческо да Милано, – ответила она на телефонный звонок израильского публициста З. Гейзеля, когда в 2005 году он собирал материалы для статьи об авторстве знаменитой песни «Город золотой» [2].

В свое время Я. Р. Ковалевская, объехав почти всю страну, встречалась с музыкантами, коллегами-гитаристами. Много лет знакомые из разных городов поддерживали общение с Ядвигой Ричардовной, звонили, спрашивали совета, приглашали на концерты. Она всегда откликалась, старалась присутство-

вать на сольных выступлениях своих учеников и друзей. Таким образом, вокруг Р. Я. Ковалевской сложилось сообщество единомышленников и последователей.

Ядвига Ричардовна Ковалевская умерла 19 февраля 2016 года на 94-м году жизни. Она гордилась достижениями своих выпускников и сына Владислава Старовойтова, ставшего пианистом, преподавателем фортепиано. Ветеран войны и труда, за свои заслуги она была награждена Орденом Великой Отечественной войны II степени, медалями «За оборону Ленинграда», «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.» и другими знаками отличия. В 1998 году ей было присвоено почетное звание «Заслуженный работник культуры Российской Федерации» [5].

Я. Р. Ковалевская внесла большой вклад в становление профессионального гитарного образования в СССР и в России. Ее учеников и преемников в сфере преподавания можно встретить в разных странах мира. Все они связаны тонкой нитью духовного отношения к искусству, переданного им через индивидуальные занятия и личное общение с Ядвигой Ричардовной. Ее жизненные ценности, педагогическая и концертная деятельность сыграли огромную роль в формировании позитивного отношения к инструменту, стимулировали развитие гитарного исполнительства в нашей стране. Ядвиге Ричардовне Ковалевской удалось сохранить и донести высокие задачи и глубокие традиции гитарного искусства от XIX–XX веков до современной эпохи.

Список использованных источников

1. Библиографический словарь. – URL: <http://www.rusperson.com> (дата обращения: 24.01.2025).

2. Гейзель З. История одной песни. – URL: // <http://vipschool.ru> (дата публикации: 21.11.2006; дата обращения: 24.01.2025).

3. Ковалевская Я. Р. Несколько страниц из истории гитарного искусства в Петербурге-Ленинграде // Гитаристъ. – 1991. – № 1. – URL: <https://stud-baza.ru/neskolko-stranits-iz-istorii-gitarnogo-iskusstva-v-peterburge-leningrade-statya-muzyka> (дата обращения: 24.01.2025).

4. Хакимов Ф. Б. Классическая гитара в России и СССР. – URL: <https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoe-iskusstvo/library/2020/09/29/klassicheskaya-gitara-v-rossii-i-sssr> (дата публикации: 29 сентября 2020 г.; дата обращения: 24.01.2025).

5. Ядвига Ричардовна Ковалевская: гитарист, педагог. История гитары в лицах. – URL: <http://www.guitar-times.ru/> (дата обращения: 24.01.2025).

**Е. Ф. ЛАРИОНОВ – ОДИН ИЗ ЯРКИХ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ
ПЕТЕРБУРГСКОЙ ГИТАРНОЙ ШКОЛЫ
ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX – НАЧ. XXI ВВ.**

Классическая гитара уже не один век существует и развивается в нашей стране. Она стала неотъемлемой частью отечественной культуры в целом и культуры Санкт-Петербурга в частности. На протяжении нескольких веков гитарная школа переживает самые разные времена, периодически нисходя к упадку и вновь поднимаясь в периоды расцвета. И в каждом городе в каждую эпоху находятся личности, в той или иной мере направляющие дальнейшее развитие гитарного искусства.

Один из таких людей – Евгений Федорович Ларионов (1940–2023) – советский, российский гитарист и педагог. В большей степени он известен именно в последнем качестве. Долгое время был председателем цикловой комиссии струнных народных инструментов музыкального училища им. М. П. Мусоргского (г. Санкт-Петербург, Россия) и преподавателем гитары в Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Евгений Федорович родился 23 октября в 1940 году в Хабаровском крае. Однако его настоящей родиной был Ленинград, в который его семья вернулась в 1946 году. Можно сказать, что он сформировался и обрел зрелость в центре Ленинграда, на Фурштатской ул. (в то время ул. Петра Лаврова).

С детства его привлекал тембр гитары, и он решил связать свою жизнь с этим инструментом. Первым преподавателем Евгения Федоровича стал И. А. Клименков – гитарист-исполнитель, педагог, аранжировщик и составитель сборников пьес для шестиструнной гитары. Последний был учеником Я. Р. Ковалевской, которая, в свою очередь, была выпускницей П. И. Исакова, считающегося одним из основателей ленинградской гитарной школы XX в. Таким образом, формирование музыкального мировоззрения будущего преподавателя консерватории уже началось в лоне ленинградской гитарной школы.

Педагогическая деятельность Евгения Федоровича началась в 1963 году в системе художественной самодеятельности. В то время гитара не могла похвастаться обилием мест, где можно было получить профессиональное образование, и требования к официальному уровню образования кандидата были существенно мягче, чем, к примеру, в настоящее время. Однако желание учиться и совершенствоваться привело его в музыкальное училище им.

М. П. Мусоргского. Он поступил в класс к преподавателю своего первого учителя – Я. Р. Ковалевской.

В 1971 году он окончил училище. И в этом же году Ю. М. Кискачи, директор училища, пригласил Евгения Федоровича уже в качестве преподавателя. «Я сразу, конечно, не согласился. Не знаю, то ли от испуга, то ли от радости чрезмерной, и сказал, что я подумаю. Я подумал, и в сентябре дал согласие, и начал работать» [2]. Судьба связала его с училищем почти на полвека. Он работал там до 2019 года.

С 1973 по 1979 год Е. Ф. Ларионов также работал в музыкальной школе им. Н. А. Римского-Корсакова, которой мы обязаны образованием первого в стране отдела гитары [3].

Евгений Федорович совмещал преподавание в училище и музыкальной школе с исполнительской деятельностью. Он работал в Ленинградской областной Филармонии и в Ленконцерте в качестве исполнителя-гитариста. Выступал как сольно, так и в составе различных ансамблей, а также в роли концертмейстера. Так, в 1970 году в зале Ленинградской академической капеллы он исполнил партию гитары в дуэте с гитаристом Геннадием Моченковым в концерте Вивальди для двух мандолин и двух теорб с камерным оркестром с трансляцией по телевидению (дирижер – И. И. Блаженков) [1, с. 202].

Нельзя обойти вниманием и его ансамбль с замечательным домристом И. М. Фоченко. В их исполнении можно было услышать произведения Г. Портного и А. Шалова. Не всегда была возможность найти оригинальный репертуар для такого состава, и тогда появлялись транскрипции для домры и гитары. В 1979 году этот дуэт стал лауреатом I премии на III Всероссийском смотре методических работ преподавателей учебных заведений культуры и искусства в Ленинграде.

Отдельно необходимо сказать о выездных концертах-лекциях для рабочих заводов Ленинградской области от общества «Знание». Руководил такими мероприятиями музыковед Владимир Соломонов. Он рассказывал об истории гитары, а Евгений Федорович иллюстрировал это исполнением музыкальных произведений. «...Рассказ лектора и игра музыканта раскрывают слушателям долгую историю древнего инструмента и красоту звучания исполняемой музыки Баха, Глинки, русских романсов...» [5].

Неоднократно в таких концертах участвовал Юрий Кукин – советский и российский поэт, музыкант, бард. И тогда первое отделение вели В. Соломонов вместе с Е. Ларионовым, а во втором выходил Юрий Кукин и исполнял свои песни.

Вместе с артистами Ленконцерта Евгений Федорович гастролировал и по северо-западной части страны. Концерты проходили в Петрозаводске, Ярославле, Твери и других городах.

Как уже отмечалось выше, получение высшего образования на классической гитаре в СССР семидесятых годов XX века было непростой задачей в силу малого количества вузов, где официально существовал набор на эту специальность. При этом идея открытия в Ленинградской консерватории класса гитары уже витала в воздухе. В то же время преподавать в вузе, не имея высшего образования, было также невозможно.

Одним из вариантов решения проблемы было поступление гитаристов к преподавателям по классу домры или балалайки, при том, что де-факто экзаменационные программы по специальности они играли на своем родном инструменте. И таким же образом Евгений Федорович поступил в Ленинградскую консерваторию в класс домриста И. И. Шитенкова и окончил ее в 1988 году. А с 1989 года стал первым преподавателем-гитаристом дневного отделения консерватории и работал по 2002 год.

Также в период с 1991 по 1993 год Евгений Федорович преподавал в ССМШ Санкт-Петербургской консерватории. Его учеником и выпускником стал Константин Владимирович Ильгин, который оказался первым и до настоящего времени единственным гитаристом, обучавшимся в этом учебном заведении.

Евгений Федорович становился все более значимой фигурой в гитарном мире Ленинграда, его стали приглашать в качестве члена жюри на различные конкурсы. В качестве одного из них можно отметить конкурс юных исполнителей на народных инструментах им. В. В. Андреева, который каждые два года становился одним из значимых событий в культурной жизни города, постепенно пройдя путь от межрегионального до международного. На этом конкурсе Е. Ф. Ларионов стал первым гитаристом в составе жюри, что позволило участникам-гитаристам рассчитывать на более объективную профессиональную оценку. Были приглашения и на другие, в том числе на международный конкурс «Дуэтино» в г. Череповце.

В 1995 году группа, состоящая из Евгения Федоровича и студентов консерватории – гитариста Антона Кудрявцева и композитора Василия Михеенко, участвовала в фестивале гитарной музыки в Голландии, в городе Энсхеде, где Евгений Федорович вел мастер-класс. В 1999 году летняя школа программы «Новые имена» пригласила Евгения Федоровича к себе для проведения мастер-классов в Суздале.

Безусловно, за время своей деятельности Евгений Федорович обучил и выпустил большое количество студентов, которые работали и работают в разных направлениях гитарного искусства.

Одним из первых выпускников у Евгения Федоровича в музыкальном училище им. М. П. Мусоргского стал В. В. Ямпольский – российский гитарист-исполнитель и педагог, первый исполнитель концерта Э. Вила-Лобоса для гитары с симфоническим оркестром в СССР.

Среди выпускников:

Константин Владимирович Ильгин – гитарист, кандидат искусствоведения, доцент по специальности «музыкальное искусство», преподает в СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, СПбГИК, РГПУ им. Герцена, СПбМУ им. Н. А. Римского-Корсакова;

Дмитрий Чапаевич Трофимов – гитарист, преподаватель в СПбМУ им. М. П. Мусоргского, член Союза концертных деятелей;

Денис Игоревич Крутиков – кандидат искусствоведения, член-корреспондент Петровской академии наук и искусств, заведующий отделом гитары в музыкальной школе им. Н. А. Римского-Корсакова, некоторое время преподавал в СПбМУ им. М. П. Мусоргского;

Максим Брониславович Пешков, помимо исполнительской деятельности преподающий в Самарском музыкальном училище и Самарском государственном институте культуры;

Дмитрий Игоревич Воронин – гитарист, преподаватель СПбМУ им. Н. А. Римского-Корсакова и Санкт-Петербургского музыкального лицея;

Александр Вулла – гитарист, композитор, ведущий активную концертную деятельность, в том числе в качестве солиста ГБУК «Петербург-концерт»;

Евгений Васильченко – гитарист, в настоящее время – исполнитель преимущественно эстрадной и джазовой музыки и своих сочинений;

Сергей Олешковский – гитарист Санкт-Петербургского театра музыкальной комедии;

Александр Николаев – гитарист, кандидат искусствоведения;

Егор Свеженцев – представитель молодого поколения гитаристов, преподаватель СПбГИК, выступающий на различных сценах России и мира.

Также можно отметить Анну Владимировну Брагину – концертирующую гитаристку, преподавателя государственной музыкальной школы города Мюнстера (Германия), занимающую должность куратора в Высшей музыкальной школе г. Мюнстера.

Даже этот далеко не полный список выпускников позволяет увидеть разных музыкантов, реализовавших свою индивидуальность в разных сферах музыкальной жизни, при этом связанных между собой фигурой Евгения Федоровича.

Безусловно, деятельность Евгения Федоровича Ларионова и ее влияние на дальнейшее развитие гитарного искусства еще ждет дальнейших исследований. И эта работа – всего лишь начало долгого пути.

Список использованных источников

1. 50 лет факультету народных инструментов Санкт-Петербургской Государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Исторический обзор / Шаров О. М. – СПб: Издательство «Олимп-СПб», 2010. – 256 с., ил.
2. Интервью Ларионова Евгения Федоровича. – URL: https://vk.com/audio2000405408_456243565_ca8f9256f675d56088 (дата обращения: 31.01.2024).
3. История школы: Музыкальная школа им. Н. А. Римского-Корсакова. – URL: <https://rims Kors.ru/2014-11-01-14-30-26> (дата обращения 31.01.2024 10:34)
4. Классическая гитара в России и СССР: словарь-справочник / сост. М. С. Яблоков. – Екатеринбург: Русская энциклопедия, 1992.
5. Лузина А. Евгений Федорович Ларионов. Видеолекция студентки 4-го курса кафедры струнных народных инструментов СПбГК. Руководитель А. С. Федосеенко. – URL: https://vk.com/video-200045540_456239030 (дата обращения 31.01.2024).

Харрасова Камилла
Санкт-Петербургская детская школа искусств № 34
Преподаватель – Федорова Юлия Владимировна

**«КАК НА МАТУШКЕ НА НЕВЕ-РЕКЕ»: «КНИЖНЫЕ ПЕСНИ»
В НАУЧНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
ЕЛЕНА ЕВГЕНЬЕВНЫ ВАСИЛЬЕВОЙ**

Предуведомление

«Как на матушке на Неве реке, на Васильевском славном острове» живет замечательный человек, интереснейший собеседник, исследователь тайн русской музыки XVII–XVIII веков, учитель, воспитавший не одно поколение музыкантов и педагогов – Елена Евгеньевна Васильева. Более пятидесяти лет посвятила она служению российской культуре и образованию. Елена Евгеньевна – доцент кафедры русского народного песенного искусства Санкт-Петербургского государственного института культуры, кандидат искусствоведения, член Союза композиторов, авторитетный ученый и один из ярких представителей Петербургской школы музыкальной фольклористики. 22 сентября 2022 года Елене Евгеньевне исполнилось 76 лет. Я побывала на кафедре русского народного песенного искусства, познакомилась с Еленой Евгеньевной и ее ученицей и коллегой Татьяной Станиславовной Молчановой. Елена Евгеньевна рассказала о своем увлечении музыкой русского барокко, показала опубликованные ею книги, нотные сборники. Мы немного помузицировали. Эти материалы легли в основу данной работы.

«А это вся наша компания весела»

Елена Евгеньевна стояла у истоков создания кафедры русского народного песенного искусства в Санкт-Петербургском государственном институте культуры. «С самого начала [с 1977 года] Елена Евгеньевна вела лекционные курсы и практические занятия, подготавливала и проводила студенческие фольклорные экспедиции, работала над созданием фольклорного архива кафедры» [15, с. 49]. Ею внедрен новый основополагающий курс «Русский музыкальный фольклор», создан целый цикл этномузыкаловедческих дисциплин, составляющий в настоящее время основной корпус предметов для подготовки студентов по специальности. Она проводит практические занятия по «Расшифровке записи народной музыки», причем ее методика обучения является уникальной; руководит научно-исследовательской работой студентов, выпускными работами, организовывает

студенческие научно-практические конференции. Ее многолетний опыт преподавания в СПбГИК лег в основу методического обеспечения и содержания учебника нового поколения по «Народному музыкальному творчеству» (2003, 2014). «Созданные Еленой Евгеньевной учебно-методические материалы, нотные издания и исследования являются основой для преподавания фольклористических дисциплин не только в СПбГИК, но и в других высших и средних учебных заведениях культуры России» [15, с. 47].

Уникальные коллекции материалов, собранные Еленой Евгеньевной в фольклорных экспедициях в различные регионы России (1978–2013 г.), составили значительную часть фольклорного архива кафедры и созданного в 1995 году фольклорного кабинета, а также стали основой для открытого в Институте культуры в 2015 году фольклорного научно-образовательного центра имени И. А. Волкова. Полевые материалы активно включаются в научный оборот и доступны не только преподавателями и студентами, но и выпускникам кафедры и всем интересующимся традиционной культурой.

«С полным основанием можно считать, что Елена Евгеньевна Васильева является мощнейшим стимулятором художественно-творческой, научной и учебно-методической деятельности коллектива кафедры русского народного песенного искусства факультета искусств СПбГИК» [14, с. 2].

Список опубликованных Еленой Евгеньевной изданий и статей в «Библиографическом указателе» 2016 года представлен 102 наименованиями [14, с. 9–17], и он продолжает пополняться. Елена Евгеньевна также активно участвует в издательской деятельности своих учеников и выпускников, помогая готовить к выпуску их материалы и исследования. Мне хочется отметить опубликованный осенью 2022 года нотный сборник «Песни моей бабушки» – творческий портрет талантливой исполнительницы Брянской области Валентины Константиновны Тарановой. Автор – преподаватель нашей музыкальной школы Чухнова Мария Владимировна. По ее словам, без помощи и консультаций Елены Евгеньевны книга не вышла бы в свет.

Vivat, vivat!

С самого начала преподавательская деятельность Елены Евгеньевны тесно связана с исследовательской работой. «Елена Евгеньевна имеет большой научный авторитет. Ряд ее публикаций стали научными открытиями в теории отечественной фольклористики и получили высочайшую оценку специалистов в сфере традиционной культуры. Она регулярно с большим успехом выступает с научными докладами на научно-практических конференциях в России» [15, с. 1]. Елену Евгеньевну можно назвать первопроходцем в изучении уникального пласта национальной музыкальной культуры второй половины XVII–XVIII веков –

«книжных песен». «Дело в том, что музыкальная культура столицы предстает перед нами главным образом в формах общественных, репрезентативных: придворный театр и придворные певчие, торжества по случаю побед и коронаций, опыты концертной жизни; клавиры опер, страницы “музыкальных магазинов”, предписания для обучения. Подобными вещами измеряется и “домашняя” помещная культура: усадебные оркестры, крепостные театры, балы в доме губернатора. Но частная жизнь, сквозь которую проходит эти импульсы, неуловима. По дневникам и письмам мы узнаем о впечатлениях, будораживших эту жизнь, но о внутреннем ее течении остается только догадываться» – читаем мы в предисловии к 5-му тому энциклопедического словаря «Музыкальный Петербург. XVIII век», изданного Еленой Евгеньевной, Виктором Аркадьевичем Лапиным и их ученицей Натальей Олеговной Атрощенко [6, с. 5]. Помочь в решении этой «загадки», протянуть музыкальный мостик из XVIII в XXI век могут «рукописные песенники» – тетради частных лиц, содержащие канты, виваты, многолетия, псалмы и песни – звучащие голоса того времени... То, что пели во время триумфальных победных шествий по улицам и площадям Санкт-Петербурга, что слышал император... А рядом – «в ином темпе складывавшиеся, иначе жившие застольные и любовные песни, духовная лирика псалмов, присоединявшиеся к ним песни устной традиции. Все вместе они составляли живой, подвижный и весьма существенный слой русской культуры. Но, отложившись в сотнях “рукописных песенников”, слой этот “замолчал” на целых два столетия» [5, с. 5]. Отдельные образцы из «рукописных песенников» (это термин исследователя А. В. Позднеева, так же как и «книжные песни») были опубликованы – относительно небольшое число выбранных из рукописей текстов и еще меньшее – текстов с напевами. Они могли лишь удивить и заинтересовать... Ждали своего исследователя...

Изучение музыки «книжных песен» стало самой значительной темой научных интересов Елены Евгеньевны.

«Как на матушке на Неве-реке»

(из беседы с Еленой Евгеньевной 02.12.2022)

«Мне очень трудно сказать, с чего это [интерес к “книжным песням”] началось. Я точно знаю, отсчет от публикации Ливановой [Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом, 1952], причем у нас не было своей, брали в библиотеке. Что-то слушали, что-то слышали в концерте... Конечно, “Как на матушке на Неве-реке” сыграл роль. У меня отец корабел. Когда хотела что-то спеть, взгляд невольно к кантам обращался. Канты – так называли тогда “книжные песни” – нам понадобились дома: кого-то поздравить, какие-то новые написать слова, а потом – для вертепа. С мужем и детьми ходили в дома одноклассников сына, там что-то пели. В какой-

то момент к колядкам добавились рождественские канты... Дочка сделала маленький вертепчик из картонного короба... Потом это перешло к студентам, был настоящий вертеп, который делал Алексей Владимирович Стрельников. К этому времени был задуман проект “Музыкальный Петербург” – энциклопедический словарь, и там были статьи “Канты”, “Песни”, “Псалмы”. Мы стали готовить с Виктором Аркадьевичем [Лапиным (1941–2021) – известным петербургским ученым, супругом и соратником Елены Евгеньевны] эти статьи, залезли в рукописные песенники. И тут началось...

От единственного издания 50-х годов и редких публикаций мы перешли к рукописям. И это было море рукописей, море рукописных песенников. Их было много, очень много в нашей Публичной библиотеке [Российской национальной библиотеке]. Для меня это был бесконечный поиск, бесконечные походы внутри XVIII века... Ездили в Москву (РГБ, Исторический музей и архив), в Вологду, Ростов; в Ярославле очень интересные песенники. Но основное – наша библиотека: Буслаевский сборник, Титовское собрание, фонд Погодина; сотни полторы песен...» [13].

Елена Евгеньевна создала из студентов и выпускников кафедры ансамбль «Псалмопевцы» (регент Татяна Молчанова), который стал лабораторией, где проверялись многие рукописные произведения. Проверка эта была, в первую очередь, «звучащей», «певческой» [5, с. 213]. «Глазами видишь и слышишь. Можно проверить себя инструментом. Но по-настоящему это должно пройти через уста» [13]. Ведь представить рукописи в том виде, в котором они дошли до нас, – это лишь малая часть работы. Непривычная нам нотация (киевское письмо, три вида ключей), почерк (устав, полуустав или скоропись), соотношение музыкального и поэтического компонентов, лексика и грамматика прошлых времен, ошибки и потери в сборниках – все это затрудняет знакомство с книжными песнями. Елена Евгеньевна с коллегами, по сути, «перевела» и подготовила для исполнения в XXI веке старинные рукописи. Благодаря очень подробным комментариям, постраничным и предуведомляющим собственно рукописи, музыка XVII–XVIII веков стала ближе и понятней.

Кроме «Псалмопевцев», канты и псалмы включил в репертуар Петербургский вертепный театр (художественный руководитель А. В. Стрельников, музыкальный руководитель Е. Е. Васильева). Практическое освоение первых опубликованных рукописей началось с использования их материала в работе над спектаклями «Смерть царя Ирода», «Притча о бражнике» и «Артаксерово действо». Участие в течение нескольких лет в фестивале «Старинный театр» (г. Москва) позволило показать большому количеству заинтересованных зрителей эти и другие спектакли.

Ансамбль «Псалмопевцы» в настоящее время не существует, однако «рукописные песни» продолжают звучать в стенах института и на концертных площадках города [14, с. 19–20]. Важнейшей идеей, задуманной и реализованной Еленой Евгеньевой на кафедре, стало создание своеобразных творческих лабораторий, в которых студенты разных курсов осваивают знаменный распев, хоралы, рукописные канты, псалмы. «Пение кантов студентами началось с того, что я ввела это в чтение партитур... Как учебное задание. А потом то, что понравилось, пели дальше». Дальше – это погружение в Новоиерусалимские “книжные песни” – из рукописи, составленной монахами Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря под Москвой, основанного патриархом Никоном в 1656 году.

«В 2021 году в рамках международного научно-издательского проекта “Духовные традиции народов” выходит монография “Ново-Иерусалимская школа песенной поэзии. Псалмы на линейных нотах”. Это первая публикация уникального памятника музыкальной культуры XVII века – самого полного рукописного песенника Новоиерусалимской школы – с обширными к нему комментариями» [15, с. 49]. Елена Евгеньевна показала мне это замечательное, очень красивое издание. «Это не для любителя. Должна быть серьезная работа. “Псалмопевцы” почти все пропели. Новый Иерусалим получится, только если петь много. Проще спеть две дюжины [кантов] и войти в этот стиль, чем мучиться над одним и все-таки не достичь. Здесь и строй несколько другой, и ощущение пространства, формы, агогика, произношение... Кто-то говорил: “Слушайте, как они [“Псалмопевцы”] поют, слова-то странные, а все понятно!”. Потому что исполнители все понимают, вот и понятно. Нужен “напетый опыт”. “Каким голосом петь?” – спрашивают. – В историческом музицировании надо исходить из смысла... Искать свой голос, не ориентироваться на чей-то. Самое главное – доверие к сборнику и долгое вслушивание... Это русское барокко, которое должно зазвучать и заговорить» [13].

И многие студенты, окончившие институт и прошедшие «лаборатории» Елены Евгеньевны, продолжают исполнять «книжные песни» уже в составе своих ансамблей, ведь «самое главное – то, что это любимая домашняя музыка; именно поэтому она нам так приятна и интересна».

В 1998 году «Псалмопевцы» съездили в Ново-Иерусалимский монастырь в гости, а через год записали там диск «Псалмы Новоиерусалимской школы. Алфавит». Елена Евгеньевна вспомнила то время: «Весна... Когда мы вышли из трапезной – была ночная запись, чтобы звуков не было – начинало светать... Громада купола Великой церкви – голубой, с галереями, с окнами – как небесный град... Как было хорошо...»

«...Рукопись замечательная»

В 1991 году в Красносельском районе г. Санкт-Петербурга открылся первый в стране фольклорный отдел в Детской музыкальной школе № 34. Создателем и руководителем отдела стала Татьяна Дмитриевна Дорогова – выпускница кафедры русского народного песенного искусства, ученица Елены Евгеньевны... В музыкальной школе работают выпускницы отдела, продолжившие обучение в Институте культуры: ученицы и Татьяны Дмитриевны, и Елены Евгеньевны Федорова Юлия Владимировна (с 2001 года) и Чухнова Мария Владимировна (с 2017 года). Программа обучения детей в отделе «Музыкальный фольклор» включает не только работу с фольклорными материалами нашего региона, но и знакомство с лучшими образцами русской хоровой музыки. И, конечно же, с кантами.

Многие исполняемые нами канты передала нам Елена Евгеньевна. В рукописном варианте – задолго до того, как они были опубликованы...

Канты звучат во время нашего вертепного спектакля «Рождество Христово», исполняются на Воскресение Христово. Их не очень много в репертуаре ансамбля, но они становятся изюминкой концертных программ. А наш любимый кант ансамбля – «навигацкий» «Как на матушке на Неве-реке»...

Список использованных источников

1. Васильева Е. Е. Вертеп и музыка // Традиционная культура. – 2002. – № 1. – С. 37–64.
2. Васильева Е. Е., Львова Н. А., Прача И. Сборник / Е. Е. Васильева, В. А. Лапин // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. 1: XVIII век. Кн. 2. – СПб.: Композитор, 1998. – С. 149–158.
3. Васильева Е. Е. Псалма, псалм, псалом / Е. Е. Васильева, В. А. Лапин // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. 1: XVIII век. Кн. 2. – СПб.: Композитор, 1998. – С. 482–497.
4. Васильева Е. Е. Рукописный песенник XVIII века: к истории книжной песни // Русская народная песня: неизвестные страницы истории. Вып. 2 / сост. и отв. ред. В. А. Лапин. – СПб.: ГНИИ «Институт истории искусств», 2009. – С. 48–131.
5. Канты времен Петра Великого и начальной поры Петербурга: Из «Русских кантов от Петра Великого до Елизаветы Петровны» / Сост. Е. Е. Васильева. СПб.: Композитор, 2003. 18 с.
6. Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь: Т. 1: XVIII век, кн. 5: Рукописный песенник XVIII в. / ред. Е. Е. Васильева; Рос. ин-т истории искусств. – СПб.: Композитор, 2002. – 311 с., ил.

7. Народное музыкальное творчество: Учебник / отв. ред. О. А. Пашина. СПб.: Композитор, 2014. – 567 с. (Academia XXI. Учебники и учебные пособия по культуре и искусству).

8. Ново-Иерусалимская школа песенной поэзии. Псалмы на линейных нотах / Рос. акад. нар. хозяйства и гос. службы, СПбГИК, Фак. искусств. Каф. рус. нар. песен. искусства; сост., ред.: В. А. Лапин, В. В. Шмидт; подгот. текста, авт. предисл., коммент. Е. Е. Васильева. – М.: Летний сад, 2021. – 647 с., ил. + 1 эл. опт. диск (CD-DA). (Наследие; вып. 2. Христианство: традиции православия; кн. 1).

9. Псалмы Новоиерусалимской школы. Алфавит: [Аннотация к аудиодиску, расшифровка, подготовка программы Е. Е. Васильевой]. – М.: Богема Мьюзик, 2000.

10. Ростовская тетрадь: песни. Записанные с напевами (из собрания А. А. Титова) / ГУК ЯО «Областной дом народного творчества»; Е. Е. Васильева. – Ярославль: ООО «ПКФ «СОЮЗ-ПРЕСС», 2019. – 67 с.

11. Русские канты от Петра Великого до Елизаветы Петровны. 1689–1762: виватные, панегирические, покаянные, навигацкие, застольные, пасторальные, любовные / изд. подгот. Е. Е. Васильева, В. А. Лапин, А. В. Стрельников. – СПб.: Композитор, 2002. – 213 с.

12. Цикл фольклорно-этнографических дисциплин: прогр. лекц. курсов: спец. 053000 «Нар. худож. творчество», специализация «Нар. песен. искусство» / сост. А. Ф. Некрылова, Е. Е. Васильева. СПбГУКИ, ф-т. искусств, каф. рус. нар. песен. искусства. – СПб.: СПбГУКИ, 2006. – 104 с. (Программы курсов: Русский музыкальный фольклор, Традиционное многоголосие, История отечественной фольклористики, Фольклор и дети).

13. Васильева Е. Е. Мастер-класс «Открытие русского барокко. Песенные богатства XVII века». URL: <https://spbgi.ru/creativity/festivals/arkhiv-festivaley/x-mezhdunarodnyy-folklornyuy-festival-konkurs-kak-na-rechke-bylo-na-fontanke-g-sankt-peterburg-8-12-n/master-klassy/> (дата обращения: 08.12.2022).

Отдельно хотелось бы отметить публикации о Елене Евгеньевне, подготовленные кандидатом искусствоведения, доцентом кафедры русского народного песенного искусства СПбГИК Т. С. Молчановой:

14. Елена Евгеньевна Васильева. Библиографический указатель: к 70-летию со дня рождения / СПбГИК; ред., автор предисл.: В. М. Сивова, Т. М. Молчанова; сост. Т. С. Молчанова. – СПб.: СПбГИК, 2016. – 20 с.

15. Молчанова Т. С. Руками воспещем: к юбилею Елены Евгеньевны Васильевой / Вестник СПбГИК. – № 3 (48). – Сентябрь 2021. – С. 47–53.

**В. Г. ЕРЕМИН, КОМПОЗИТОР И ПЕДАГОГ.
К 90-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ (1934–2005)**

Моя работа посвящена юбилейной дате – 90-летию со дня рождения петербургского композитора и педагога Владимира Григорьевича Еремина. Когда я стал готовить материал, оказалось, что сведений об этом человеке крайне мало. В интернете удалось узнать, что он родился 14 октября 1934 года в российской глубинке на Брянщине в небольшом городке Бежица. Умер в 2005 году в возрасте 70 лет. Еремин был автором оркестровых и инструментальных произведений, вокальной и хоровой музыки, романсов и песен.



Приехав в 1954 году в Ленинград, он по рекомендации флотских друзей становится участником семинара самодеятельных композиторов при Доме композиторов под руководством Иоганна Григорьевича Адмони, воспитанниками которого были многие ленинградские композиторы.

В 1958 году Еремин поступает на композиторское отделение музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова в класс Г. И. Уствольской. После третьего курса она рекомендует Еремина как перспективного ученика к поступлению в Ленинградскую консерваторию, где он занимается в классе композиции у Вадима Николаевича Салманова. Через три года по окончании консерватории Еремина принимают в ленинградское отделение Союза композиторов РСФСР и зачисляют в секцию массовых жанров. В. Н. Салманов написал в рекомендации на Еремина: «Он бесспорно обладает композиторскими данными, особенно в области русской народной песни и инструментальной музыки... Отличное владение баяном позволило ему быть не только композитором для данного инструмента, но и настоящим педагогом-профессионалом по классу баяна.

В. Г. Еремин много и плодотворно работает в различных областях музыкального искусства, как в своем творчестве, так и в педагогике» [1, с. 13].

В сокращенной выписке из стенограммы от 11 декабря 1970 года читаем: «В. Еремин одержим музыкой, и через огромные трудности пришел в музыку. Будучи еще матросом на флоте, он впервые пришел в наш Дом композиторов,

начал заниматься и показал себя одаренным человеком. С большим рвением он окончил музыкальное училище и затем консерваторию. Из того, что приходилось слышать, все довольно интересно...» [1, с. 3–4].

При обращении в городские нотно-музыкальные библиотеки ввиду отсутствия какой-либо литературы по Еремину меня направили в архив ЦГАЛИ на Шпалерной улице. Там, действительно, сохранились нужные для исследования документы. В личном листке по учету кадров Ленинградского отделения Союза композиторов РСФСР В. Г. Ереминым отмечены основные вехи его биографии [1, с. 5].

Год вступления	Год ухода	Должность	Место пребывания
1949	1951	Школа юнг ВМФ	г. Советск
1951	1954	Моторист на судах ОВСГ	г. Балтийск
1954	1958	Служба в рядах ВМФ, матрос	г. Ленинград
1958	1967	Учился в музучилище и консерватории	г. Ленинград
1967	1970	Музучилище им. Мусоргского, преподаватель	г. Ленинград
1971	1973	Ленконцерт, руководитель оркестра	г. Ленинград
1973	2005	Преподаватель инструментовки и ансамбля в музучилище им. Мусоргского	г. Санкт-Петербург

В 1973 году Еремин становится членом Союза композиторов СССР.

Заместитель председателя секции массовых жанров композитор В. Т. Бояшов в рецензии от 7 декабря 1970 года отмечал: «Наибольшее количество сочинений В. Еремина глубоко связано со сферой русского народного творчества... Большое место занимают в творчестве Еремина вокальные сочинения. В. Еремин связан с коллективами ленинградского радио: оркестром им. Андреева (8 песен за последние годы), эстрадно-симфоническим (4 эстрадные песни), ансамблем п/у М. Шейкмана (концертные пьесы).

Учитывая молодой возраст и творческий потенциал композитора, можно предположить, что В. Еремин, будучи членом нашей организации, займет достойное место в рядах союза ленинградских композиторов» [1, с. 16–17]. Предсказание сбылось.

Мне посчастливилось познакомиться с людьми, которые поделились воспоминаниями о Владимире Григорьевиче. Перебирая в памяти события, коллеги и ученики Еремина как нельзя ярко характеризовали масштаб личности этого удивительного человека, талантливого композитора и педагога.

Людмила Георгиевна Лисовская на уроке по специальности рассказывала мне о Владимире Григорьевиче Еремине, что это был настоящий самородок. Музыка полюбил с детства. Выходец из народных глубин, с десятилетнего возраста он начал играть на нескольких народных инструментах – домре, балалайке, баяне – и, имея рабочую специальность, сумел стать композитором.

Она познакомилась с Ереминым в 1981 году, когда стала ходить в Дом народного творчества на Рубинштейна, 13 на репетиции оркестра для руководителей самодеятельных коллективов домов культуры и ДДЮТов. Два раза в месяц утром по понедельникам он вел групповые занятия, дирижировал оркестром, приносил инструментровки. Однажды Людмила Георгиевна попросила помочь с нотным репертуаром для ансамбля народных инструментов для коллектива «Аринушка» ДДЮТ Выборгского района, где она работала. Он не сразу отозвался на ее просьбу. Потом, правда, в течение многих лет приносил ей свои пьесы и обработки. Ансамбль «Аринушка», в репертуаре которого зазвучали концертные миниатюры Еремина, становился призером городских конкурсов на протяжении десятилетия. С переходом Людмилы Георгиевны в детскую школу искусств Красносельского района он стал писать музыку для квартета народных инструментов. Ее ученики держат в репертуаре обработки песен военных лет, созданные Ереминым к 50-летию Победы в Великой Отечественной войне. С этими произведениями учащиеся выступали в концерте театра «Родом из блокады» на сцене Капеллы. К 60-летию Великой Победы он создал обработку песни Д. Д. Шостаковича «Фонарики» для балалайки с фортепиано. В нотной рукописи обработки русской народной песни для балалайки с фортепиано «Верюшка ты...» у моей учительницы хранится автограф Еремина. Обе дочери Людмилы Георгиевны занимались в музыкальном училище в классе ансамбля у Еремина. Сейчас у нее учится играть на балалайке внук, народник в третьем поколении.

Обратимся к воспоминаниям одной из учениц Еремина, домристки по первому, инженера по второму образованию – Евгении Михриной. В интервью, данном мне, она рассказала, что с В. Г. Ереминым познакомилась на 2-м курсе музыкального училища им. Мусоргского в 1995 году, когда начались совместные занятия со студентами факультета народного пения в классе ансамбля.

Подход к занятиям у Владимира Григорьевича очень отличался от подхода других преподавателей. И это не удивительно, ведь ансамбль вел не рядовой учитель-музыкант, а композитор. Позже выяснилось, что Владимир Григорьевич собирал материал для своих сочинений в местах, где родился и жил в детстве, у старообрядцев.

Произведения его поначалу были непонятны многим участникам нашего ансамбля, но, когда мы входили во вкус, осознавали, что прекраснее звучания

нет. Если в других учебных ансамблях и оркестрах приходилось играть, в основном, популярную классику и произведения, адаптированные для народных инструментов, то в ансамбле у Еремина исполнялись малоизвестные русские романсы в авторских аранжировках, а также собственные произведения Еремина на стихи О. Фокиной, Н. Рубцова, Э. Асадова и других поэтов.

На 3-м курсе состав ансамбля изменился. В. Г. Еремин сформировал квартет со следующим составом: домра малая, домра альт, балалайка прима и гитара. Тогда, в квартетном варианте, родилось особое камерное звучание, непохожее на стандартные ансамбли с контрабасовой балалайкой. Отсюда, наверное, произошло название коллектива – Русский камерный ансамбль. В 1997 году состав ансамбля обновился. Балалайку приму заменил аккордеон, который, однако, не испортил камерности звучания. Для этого ансамблевого состава он написал музыкальные иллюстрации «Сказка о рыбаке и рыбке», адресованные детям.

Основными площадками выступлений Русского камерного ансамбля были Союз композиторов, дворы Капеллы, дворец Белосельских-Белозерских, скромные концертные залы в городских музеях-квартирах художников и писателей. В репертуаре были произведения в авторской аранжировке В. Г. Еремина: П. И. Чайковский, «Растворил я окно». А. Дворжак, «Юмореска». М. И. Глинка, ноктюрн «Разлука». К. Сен-Санс, «Лебедь». А. Н. Скрябин, «Мазурка», М. П. Мусоргский «Камаринская». А. П. Бородин, отрывки из оперы «Князь Игорь». Особую роль в репертуаре играл цикл русских романсов в обработке В. Г. Еремина. Для исполнения вокальных партий приглашали артистов из Эрмитажного театра.

Главным принципом звучания в ансамбле Еремина был уход от устоявшегося стереотипа многих народных коллективов играть «громко, быстро, весело». Хотя он и числился учебным, чувствовалось желание руководителя будить исполнительскую фантазию, направлять ее в нужное русло, а не рассказывать подробно, где тихо, а где громко. Мы спешили на каждую репетицию, потому что именно там получали ценнейшие знания от талантливого педагога-наставника. Владимир Григорьевич знал множество интересных историй и умело рассказывал о композиторах. Он относился к нам как к своим детям. Когда на репетициях мы играли так, как он задумал, он смотрел на нас и, улыбаясь, говорил: «Вы мои милые!»

Формирование Ереминым тонкого камерного звучания в нашем ансамбле во многом изменило наше видение музыки и дальнейшие жизненные планы.

От другой участницы Ереминского ансамбля Елены Беловой, родной сестры Евгении Михриной, я узнал, что в 1998 году Русский камерный ансамбль

стал первым из коллективов народных инструментов, кто наряду с классическими инструментальными составами выступил на фестивале «Музыкальная весна в Санкт-Петербурге». До В. Г. Еремина туда народников не допускали.

Ей посчастливилось первой исполнить концерт Еремина для альтовой домры с Государственным русским концертным оркестром под управлением В. Попова во дворце Белосельских-Белозерских на фестивале «Музыкальная весна в Санкт-Петербурге». В 1998 году на конкурсе им. Андреева она исполняла переложение альтового концерта с фортепиано. Тогда и альтовые, и малые домры соревновались в одной группе. Благодаря интересной программе стала дипломантом. На государственном экзамене в училище им. Мусоргского с этим концертом Еремина она выпускалась, получила оценку «отлично» и красный диплом!

На последнем курсе училища декан факультета народных инструментов Санкт-Петербургской консерватории пригласил в свой коллектив как альтовую домристку. Прослушивание прошло успешно, в ансамбль брали. Но возникло одно «но». После ставшего родным Русского камерного ансамбля играть традиционную, в чем-то утилитарную программу не было особого желания нигде, кроме детища В. Г. Еремина.

По окончании училища ансамбль просуществовал 7 лет, продолжая развиваться и концерттировать, выступая на фестивалях, участвуя в конкурсах. Не все его участники продолжили музыкальное образование. На что В. Г. Еремин говорил: «Ваша консерватория – это я». И это реально было так. Учиться у такого мэтра было равносильно ступени в музыкальном вузе.

Незадолго до своего ухода Владимир Григорьевич попросил не оплакивать его на похоронах, а исполнить «Юмореску» Дворжака, считая, что именно это произведение – самая удачная его обработка. Когда в начале октября 2005 года В. Г. Еремин скончался, на церемонии прощания ансамбль исполнил ноктюрн «Разлука» Глинки.

После кончины В. Г. Еремина наш гитарист был категорически против продолжения концертной деятельности, считая, что имеющихся аранжировок не хватит для дальнейшего существования ансамбля и исчезнет самобытность. Мы обещали Владимиру Григорьевичу, что каждый из нас создаст свой коллектив, наподобие Русского камерного. К сожалению, не у всех получилось. Я ушла в социологию, окончив СПбГУ.

Выпускница училища имени Мусоргского 1996 года, лауреат Всероссийских и Международных конкурсов, Татьяна Потемкина, ныне преподаватель домры в ДШИ им. Свиридова, в период обучения участвовала в секстете, квартете и дуэте под управлением Еремина. Она до сих пор хранит ноты своей партии из обработки песни В. Гаврилина «Любовь останется» с лаконичной фактурой и

красивой инструментовкой. Сокурсники-домристки Анна Топоркова и Ирина Петрова составляли дуэт «Анириада». На ее памяти был и квартет с уникальным набором инструментов, по сути, представлявший русский аналог классического струнного квартета. С балалайкой, домрой малой, гитарой и альтовой домрой. Вместе с Екатериной Широковой, Анной Топорковой и Сергеем Павловым в нем играл Евгений Вячеславович Желинский, в настоящее время доцент кафедры струнных народных инструментов Санкт-Петербургской консерватории. Композитор, блестящий музыкант-балалаечник, солист оркестра «Метелица», Е. В. Желинский, продолжая традицию, передает опыт своим студентам.

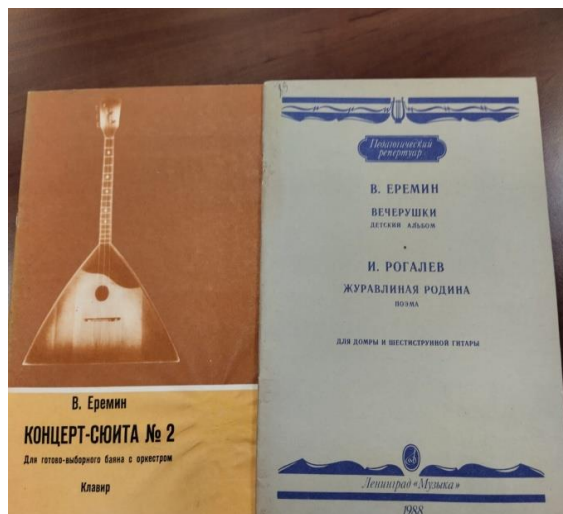
В музыкальном училище им. Мусоргского Владимир Григорьевич Еремин вел класс ансамбля и инструментовку. Он создавал обработки мелодий народных песен и танцев, делал ансамблевые переложения произведений русских и зарубежных композиторов, а также работал в песенном жанре. Еремин вдохнул свежую струю в произведения для русских народных инструментов, значительно обогатил педагогический и концертный репертуар народников и духовиков. Произведения В. Г. Еремина часто звучали по радио, телевидению, на концертах. Со многими исполнительскими коллективами и солистами он поддерживал тесные творческие контакты, сотрудничал с дирижерами прославленных ленинградских оркестров русских народных инструментов В. Поповым и И. Тониным. Известная петербургская домристка Алина Богук, в прошлом солистка Государственного русского концертного оркестра, поделилась информацией, что специально для их коллектива Еремин создал потрясающей красоты аранжировку романса М. Глинки «Я помню чудное мгновенье», исполнение которого когда-то поручили ей. Теперь учащиеся ее класса в училище им. Римского-Корсакова играют этот музыкально-поэтический шедевр в переложении Еремина.

В Центре искусств на Невском проспекте, 20, в нотном отделе хранится несколько сборников серии «Педагогический репертуар» с музыкой Еремина. В 1972 году ленинградским отделением издательства «Музыка» была издана его Концертная пьеса «Вечерняя дорога к дому» для готово-выборного баяна. В обиходе детских музыкальных школ имеется «Детский альбом» Еремина с подзаголовком «Вечерушки» из 12 разнохарактерных пьес для домры и шестиструнной гитары.

Используя классические формы сонатно-симфонического цикла, он создал 9 домровых концертов, 2 сонаты и 5 концертов для баяна, 2 концерта для балалайки. Коллега Еремина по музыкальному училищу Н. А. Шубин с восторгом отзывался о балалаечных концертах Еремина, называя их дивными. Вопрос, где сейчас находятся эти ноты, остается открытым. Еремин создал немало произведений разного уровня сложности для готово-выборного баяна. Композитором

был написан концерт-триптих для аккордеона, впервые исполненный симфоническим оркестром популярной классической музыки под управлением Эдуарда Густина, коллеги Еремина по Ленконцерту.

На юбилейном концерте 2004 года композитор рассказывал, как он работал над симфониями. Первая, ученическая, так и осталась незаконченной. Вторая предназначалась для шести певческих голосов и симфонического оркестра. Он был в постоянном творческом поиске. По воспоминаниям друзей, Государственный концертный оркестр под руководством Владимира Попова исполнял Третью симфонию Еремина, написанную в 2000 году для оркестра народных инструментов. В 2015 году это сочинение играли в Новосибирске.



Произведения для духовых инструментов и песенное творчество – еще одна грань композиторского таланта Еремина. Первым исполнителем созданных Ереминым трех валторновых концертов стал Виталий Буяновский, представитель известной петербургской династии духовиков. В мае 1983 года в Ленинградском отделении СК обсуждался камерный концерт для английского рожка Еремина [3].

Особый интерес представляют его произведения для старинного русского народного инструмента – гуслей. В интернете есть записи пьесы Еремина «Ну и гусли!» от ансамбля «Русская сказка» и выступления Ольги Глазовой, студентки второго курса Петербургской консерватории с концертом Еремина для гуслей № 3 (запись 2014 года).

Шестнадцатого октября 2004 года в Концертном зале Дома композиторов на Большой Морской, 45 состоялся юбилейный концерт, посвященный 70-летию Еремина, в программе которого значились ранее не звучавшие сочинения. Первая часть Концерта для двух аккордеонов и синтезатора, написанного в 2004 году, и две пьесы для скрипки, валторны и фортепиано – финал трио № 2 и «Песня без слов». Авторский концерт Еремина, записанный на диск, был подарен участникам того памятного события. Они бережно хранят его. Спустя год мастера не стало...

Подытоживая сказанное выше, отметим, что Владимир Григорьевич реализовал свои основные творческие замыслы в области инструментальной музыки для русских народных инструментов и жанре песни. Язык его произведений отличался доступностью, оригинальными народными ладовыми оборотами. Им было создано множество концертных произведений и обработок русских народных песен и танцев для баяна, домры, балалайки, гуслей, инструментовок

и аранжировок для различных составов инструментальных ансамблей. Концертные миниатюры Еремина и сегодня есть в репертуаре у профессиональных музыкантов, и у любителей музыки.

Учитывая заслуги В. Г. Еремина, предлагаем установить в музыкальном колледже (училище) им. Мусоргского памятную табличку на классе, где он работал, и при получении соответствующего гранта, организовать издание его сочинений, ведь большинство из них существует в рукописном или ротапринтом варианте с малым количеством копий. Мы отсканировали подаренный Л. Г. Лисовской второй том камерных ансамблей композитора с авторскими комментариями. Надеемся, что после тиражирования сборник найдет достойное применение в современной педагогической практике.

Список использованных источников

1. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-348. РОО «Союз композиторов Санкт-Петербурга». Оп. 15. Д. 22. Еремин Владимир Григорьевич, композитор. Крайние даты: 17.12.1973–02.10.2005.

2. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-348. Оп. 2-1. Д. 137. Протокол заседания о приеме в члены ЛОСК В. А. Ефремова и В. Г. Еремина. 11.12.1970.

3. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-348. Оп. 2-3. Д. 1041. Стенограмма заседания секции по обсуждению произведений: В. Еремин Камерный концерт для английского рожка и маленького оркестра. 25.05.1983.

4. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-348. Оп. 2-4. Д. 1286. Стенограмма заседания секции на тему: В. Еремин 2 романса на стихи Есенина. 28.10.1987.

5. Концертные программы с сочинениями Еремина.

6. Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга. – URL: <https://spbarchives.ru/cgali> (дата обращения: 26.01.2005).

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ Н. М. СЕЛИЦКОГО – ДИРИЖЕРА ОРКЕСТРА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ Г. КОЛПИНО

Имя Николая Модестовича Селицкого (1904–1985) неизвестно широкой общественности. Однако творческий вклад этого талантливого музыканта и дирижера в развитие традиций народного музыкального исполнительства навсегда оставил след в истории Ленинграда и его пригорода – города Колпино.

Родился будущий музыкант 27 июля 1904 года в деревне Переброды Молодечненского уезда (Белоруссия). Он рос в большой семье, где было девять детей, и с малолетства был приучен к труду. Перед началом революции, Селицкие переезжают в Петроград [1].

Творческие способности Н. М. Селицкого стали проявляться в раннем возрасте: он интересовался музыкой, играл на различных музыкальных инструментах – фортепиано, струнных. В юности участвовал в создании «джаз-банд», играл на танцах, свадьбах, вечеринках, в ресторанах и в гостях у знакомых [1]. Так, например, семья генерала, у которого подрабатывала мать Н. М. Селицкого, иногда просила «Колю-музыканта» поиграть что-нибудь для гостей [1].

Н. М. Селицкий получил образование в Ленинградской государственной консерватории, будучи учеником известного дирижера и композитора А. В. Гаука [3]. Консерваторию не окончил, хотя проучился в ней 5 лет (с 1930 по 1935 г.). В 1933 году у Н. М. Селицкого обнаружили туберкулез легких, и в обучении пришлось сделать перерыв [1]. К сожалению, последствия болезни еще дадут знать о себе во время блокады Ленинграда, которую музыкант пережил в родном городе.

Консерватория направила одаренного студента на лечение в Грузию – в город Абастуман. Завхоз санатория случайно услышал импровизацию М. Н. Селицкого на гитаре в парке, и поинтересовался, откуда приехал юноша, почему он



Рисунок 1. Н. М. Селицкий

играет и на чем играет. Отметим, что, по воспоминаниям современников, Николай Модестович прекрасно владел струнно-щипковыми инструментами – семи-, шестиструнной и гавайской гитарами, укулеле, балалайкой и домрой.

Получив ответы на интересующие вопросы, завхоз уговорил Николая Модестовича организовать маленький оркестр для развлечения отдыхающих и больных. Просьба была выполнена, и под руководством Селицкого был собран небольшой творческий коллектив, так полюбившийся местным жителям и украсивший своим выступлением вечер на даче Л. П. Берии [1].

На третьем курсе консерватории в 1932 году Н. М. Селицкому предлагают должность руководителя оркестра народных инструментов Ижорского завода города Колпино³. С этого момента творческая деятельность оркестра начинает существенно активизироваться. Возрастает число оркестрантов с 30 до 55 человек за счет пополнения из подготовительной группы, репертуар обогащается новыми произведениями, такими как «Вальс-фантазия» М. И. Глинки, «Неоконченная симфония» Ф. Шуберта, сюита «Утро» Э. Грига, увертюры из опер «Травиата» и «Кармен» [5, с. 260].

К 1938 году – празднованию 20-летия – оркестром им было дано свыше 600 концертов в Колпино и Ленинграде, состоялись десятки выступлений в студии радиоузла завода. В местной газете «Ижорец» публикуются хвалебные заметки в адрес коллектива: «...общественность завода заслуженно отмечала его [оркестра народных инструментов г. Колпино] успехи. Коллектив оркестра провел большую общественную работу... Делу развития музыкальной культуры уделяется огромное внимание» [5, с. 260].

Выступление оркестра как сольного, так и совместного с известными певцами транслировали на всю страну Ленинградский радиокомитет и радиостанция им. Коминтерна в Москве.

К сожалению, во время войны оркестр прекратил выступления. На фронте погибло 14 оркестрантов, в том числе и Александр Докшин – один из лучших музыкантов коллектива.

Параллельной творческой историей Н. М. Селицкого была работа в качестве одного из дирижеров оркестра народных инструментов Ленинградского радиокомитета, позже – Государственного оркестра народных инструментов имени В. В. Андреева. Он приходит в него в 1933 году в качестве второго дирижера, а в 1943 году становится его художественным руководителем [4].

³ Оркестр народных инструментов г. Колпино был создан в 1917 году музыкантом оркестра В. Андреева Н. М. Варфоломеевым. И к началу 1930-х годов состоял из 30–35 музыкантов в возрасте от 16 до 35 лет. Репертуар оркестра состоял из обработок народных и революционных песен, а также вальсов В. В. Андреева. По воспоминаниям современников, зачастую сценой для становилась платформа бронепоезда или разметочная плита в цехе.

В 1936 году в связи с постановлением Государственного комитета по делам искусств при СНК СССР при Ленинградской филармонии был также организован оркестр русских народных инструментов, куда перешла часть музыкантов из оркестра им. В. Андреева. Оркестр при радиокомитете был доукомплектован музыкантами из художественной самодеятельности.

С началом Великой Отечественной войны на радио продолжал работать ансамбль из 7 человек, остальные оркестранты ушли на фронт. В 1943 году в оркестр Радиокомитета начали возвращаться фронтовики, и к окончанию войны в коллективе насчитывалось около 40 музыкантов.

Филармонический оркестр им. Андреева и оркестр радио были объединены, и коллектив стал называться Русский народный оркестр им. Андреева Ленинградского радио и (позже) телевидения.

В годы войны Н. М. Селицкий не оставляет свою работу в качестве дирижера этого коллектива и продолжает выступать на позициях с концертами в составе фронтовых бригад, а во время блокады участвует в организации концерта для поднятия боевого духа солдат, тружеников тыла.



*Рисунок 2. Репетиция Андреевского оркестра в дни блокады Ленинграда.
Дирижер – Н. М. Селицкий*

Вместе с оркестром, а по факту, ансамблем народных инструментов под управлением Н. М. Селицкого, участие в выступлениях для поднятия боевого духа ленинградцев, приняли музыканты и танцоры из ансамбля А. Е. Обранта, солисты театра Музыкальной комедии и артисты из театра Балтийского флота [1].

По окончании Великой Отечественной войны Н. М. Селицкий продолжает работу в качестве художественного руководителя оркестра им. В. В. Андреева Ленинградского радиокомитета и пробудет на этом посту до 1948 года [3].

Примерно в это же время возрождает свою деятельность оркестр народных инструментов Ижорского завода в г. Колпино. Возобновление работы проходило постепенно. Газета «Ижорец» писала: «На первое собрание пришло только 9 человек... те, кто всю войну пронес надежду и горячую веру в свой коллектив, кто без музыки жить просто не мог... Сами ремонтировали домры, балалайки, покупали на рынке струны, писали ноты» [5, с. 391].

Активно помогал оркестру восстановиться и его старший коллега – Оркестр русских народных инструментов им. В. В. Андреева, передавая колпинцам ноты и музыкальные инструменты. Руководителем коллектива на данном этапе числился специалист из Дома народного творчества – П. И. Грачев.

В 1949 году к руководству вернулся Н. М. Селицкий, и к своему 30-летию оркестр состоял из 60 человек (основной состав состоял из 40 музыкантов), репертуар насчитывал более 500 произведений, а количество концертов превысило 1000. Лауреат многих конкурсов, оркестр признавался лучшим самодеятельным коллективом Ленинграда и участвовал во Всесоюзном смотре художественной самодеятельности.

В 1959 году Николай Модестович Селицкий получает приглашение возглавить открывшуюся в Ленинградском государственном библиотечном институте им. Н. К. Крупской (сейчас Санкт-Петербургский государственный институт культуры) кафедру народных инструментов оркестрового дирижирования.

Как отмечает в своих воспоминаниях супруга Н. М. Селицкого, Г. Е. Мальцева, «на первых порах было трудно. Проблемой был и подбор кадров, и подбор студентов. Первым набором стали абитуриенты со всех уголков России – Архангельска, Салехарда, Пскова, а также Украины и Беларуси. Зачастую приходилось брать тех, кто элементарно не знал нотной грамоты. Однако с течением времени студенты полюбили свою профессию и стали большими профессионалами, кафедра приобрела престиж, и конкурс на место увеличился» [1].

Одним из запоминающихся студентов, по воспоминаниям Г. Е. Мальцевой, для Н. М. Селицкого стал В. И. Акулович. «Николай Модестович радовался: талантливый студент, говорил, что у него большое будущее» [1]. Но в момент подбора репертуара преподаватель и студент не пришли к консенсусу: В. И. Акулович стремился дирижировать классические произведения, а Н. М. Селицкий настаивал на обработках народных песен.

Пути студента и педагога разошлись, однако, как отмечала Г. Е. Мальцева, Н. М. Селицкий с гордостью говорил об успехах В. И. Акуловича – ныне талантливого музыканта, профессора, создателя ансамбля «Скоморохи».

С увеличением нагрузки, Н. М. Селицкий был вынужден оставить место дирижера оркестра народных инструментов Ижорского завода. Вместо него коллектив возглавил Л. А. Григорьев. Оркестр продолжал много гастролировать, участвовать в смотрах и конкурсах художественной самодеятельности, телепередачах. И в 1962 году получил звание народного.

В 1964 году Н. М. Селицкий вновь возвращается к руководству родным оркестром, однако не покидающие проблемы со здоровьем дают о себе знать. И уже в 1965 году в оркестр приглашен новый дирижер – В. М. Жаров.

Однако Н. М. Селицкий вплоть до своей смерти курировал деятельность оркестра, присутствовал на юбилейном, посвященном 50-летию коллектива, концерте.

Вклад Н. М. Селицкого в народную музыкальную культуру колоссален. Он не только способствовал распространению народного исполнительства и повышению интереса публики к ней, но и возглавил кафедру народных инструментов в институте им. Н. К. Крупской, тем самым дав почву для взращивания новых талантов в сфере музыкальной народной культуры.

Список использованных источников

1. Воспоминания жены Н. М. Селицкого – Галины Ефимовны Мальцевой. – URL: <http://maltus1.narod.ru> (дата обращения: 24.11.2022).

2. Государственный академический русский оркестр имени В. В. Андреева. – URL: <https://100philharmonia.spb.ru/persons/1746/> (дата обращения: 20.11.2022).

3. Николай Селицкий: Дирижер народного оркестра. – URL: <https://www.100philharmonia.spb.ru/persons/9050/> (дата обращения: 20.11.2022).

4. Пересада А. Русский народный оркестр им. В. В. Андреева Ленинградского радио и телевидения. – URL: https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/orni/peresada_lrt.htm (дата обращения: 19.11.2022).

5. Сизенов Е. П., Иволга Р. С., Ефимова Г. А. Колпино. Исторический очерк. – СПб.: Серебряный век, 2020. – 808 с.