

ТЕМА 6. Основные этапы музыкального образования в России.

6.1. Музыкальное образование русского средневековья (XI—XVII вв.)

- Тема 6.1. Музыкальное образование русского средневековья (XI—XVII вв.)
- Тема 6.2. Музыкальное образование в России в XVII – первой половине XIX вв.
- Тема 6.3. Создание первых русских консерваторий, их роль в развитии музыкального образования и просвещения.
- Тема 6.4. Основные тенденции музыкального образования и крупнейшие российские педагоги-музыканты второй половины XIX – начала XX вв.

История отечественного музыкального образования имеет периодизацию, отличающуюся от общемировой, что отражает уникальность отечественной истории в целом. Основными этапами истории музыкального образования в России являются :

- 1. Древний период (с древнейших времен до конца X в.)**
- 2. Российское средневековье (XI – начало XVII вв.)**
- 3. Вторая треть XVII – первая треть XIX вв.**
- 4. Вторая треть - конец XIX в.**
- 5 XX век**

**В период язычества
возникновение музыки и
обусловленная им передача
музыкального опыта последующим
поколениям произрастали из
мифологических представлений
древних славян.**

**Центрами распространения
музыкального опыта были
языческие храмы – капища.**

**Музыке приписывались магические
свойства: она служила средством**

Согласно отечественным исследованиям, содержание передаваемого в древний период музыкального опыта было тесно связано с особенностями

раннефольклорного интонирования:

- ✓ **для него были характерны единство словесно-музыкального целого, обусловленное художественным синкретизмом первобытной культуры;**
- ✓ **наличие разных типов взаимосвязи континуального и дискретного начал в высотной структуре раннефольклорной мелодики;**

- ✓ **импровизационный характер пения и**

**Предпосылки для
профессионализации музыкального
образования складывались по мере
повышения мастерства
исполнителей и способов
приобретения ими знаний и умений:
зарождалась музыкальная
специализация не только среди
языческих жрецов, но и в среде
охотников и скотоводов, воинов.
Своеобразным способом передачи
музыкальных знаний и умений
служило пиктографическое
(узелковое) письмо, посредством
которого жрецы сохраняли и**

Коренные изменения в культуре и музыкальном образовании произошли в результате крещения Руси (988 г.).

Началом XI в. датируется наступление русского средневековья, которое, как и западноевропейское, протекало под знаком церкви.

Доминирующей становится церковная традиция музыкального образования, а основным видом музыкальной деятельности выступает хоровое пение

Подразделяют древнерусское музыкальное искусство и педагогику Древней Руси на три этапа:

1. XI - XIV века — период первоначального параллельного существования двух ярусов христианской культуры: верхнего, ориентированного на византийские художественные традиции, интонационно чуждого славянской культуре, но необходимого для внедрения новой религии, и нижнего, собственно русского, исходящего из языческой музыкальной культуры и выполняющего функцию христианского

8

При слиянии этих двух источников образовался знаменный распев (или, как принято в отечественной музыкальной медиевистике, роспев).

В истории педагогики данный период характеризуется самоопределением православной педагогики как таковой, активным освоением византийской культуры и господством устной традиции в педагогике.

2. XV – первая половина XVII в. – период интенсивного развития знаменного роспева, его расцвет, появление новых певческих стилей, возникновение безлинейного многоголосия (строчного пения).

В области музыкального образования – формирование профессионального музыкального образования как системы,

организация певческих школ, развитие певческой методологии, появление музыкально-

3. Последний этап - вторая половина XVII в. (в истории музыкального образования он относится к следующему периоду и будет рассмотрен нами в теме 7).

Отмечается исследователями истории музыкального образования также условность понятия «музыкальное образование» применительно к этому периоду, так как в условиях древнерусского государства не существовало музыкального образования в

**Православная педагогика, частью
которого являлась педагогика
музыкального образования Древней
Руси, имела конечной целью
религиозное познание.**

**Само же понятие «мусикия» в церкви
надеялось негативным смыслом как
принадлежащее народной, а конкретно
– скоморошеской культуре, стоявшей на
эстетическом полюсе,
противоположном христианскому
вероучению.**

**«Мусикии», прежде всего
инструментальной музыке как**

сопровождающие «игрныи беседы»

Противопоставление понятий «музыка» и «пение» в Древней Руси отмечается многими. В исследованиях указано, что данное разделение отражает противопоставление не инструментальной и вокальной музыки, а только мирской и богослужебной по их внутреннему смыслу. Отсюда, происходит непонятное и нелогичное с точки зрения музыкантов нашего времени название учебной дисциплины «Музыка и пение», многие годы фигурировавшее в программных отечественных документах XX в., в котором смешиваются разноуровневые и разноплановые понятия. Возможно, данный термин просто отражает исторически сложившееся разведение данных понятий, имеющее корни в истории Древней Руси (в

«Пение» в древнерусском понимании — это пение богослужебное.

Коренное его внутреннее отличие от «музыки» состояло в следующем: музыка — это представление, изображение жизни, а не сама жизнь; пение — не представление, не изображение жизни, а именно сама жизнь.

Певчие осуществляли в процессе пения самое важное, самое высокое жизненное предназначение — служение

Истоки такого понимания сущности церковного пения находятся в древнерусских педагогических установках. Христианская традиция в целом смысл педагогических усилий видела в приобщении человека к Богу, что можно было достигнуть двумя путями.

Первый – путь познания (умопостижения), характерный для западной католической традиции. Он определил первенство рационального познания, что применительно к истории музыкального образования, в частности, привело к усиленному развитию теории музыки в период западноевропейского

Второй путь божественного познания – приобщение к Богу «путем дел» (т.е. образом жизни) – был характерен для Руси.

В Древней Руси медленно развивалось теоретическое знание, что наложило отпечаток и на музыкальное образование (европейская линейная нотация в русском средневековье была неизвестна, да и знаменная распространялась медленно).

Но в древнерусском пении более важной, чем в европейском, была

Педагогика, понимаемая на Руси как «душевное строение», была призвана помочь человеку овладеть христианскими добродетелями, стать нравственными в своих поступках, что являлось признаком истинной мудрости, идущей от сердца, в отличие от мудрости чисто познавательной. Петь в церкви означало прежде всего душевно соответствовать божественному содержанию песнопений. Технологическая же составляющая долгое время оставалась на втором

Это определило и педагогические установки в области музыкального образования, и важнейшую особенность русской исполнительской традиции: ей в целом, вплоть до настоящего времени, свойствен приоритет содержания над средствами, то, что называют «русской душой».

Богослужебное пение являлось одновременно содержанием музыкального образования, и важнейшей духовной областью жизни общества. Его социальная ценность была чрезвычайно высока, что определяло высокий уровень его организации.

Считается, что в данный период в Древней Руси уже существовали общее и профессиональное музыкальное образование, причем

Первая ступень
**профессионального церковно-
певческого образования**
одновременно выполняла и
функции общего музыкального
образования.

Это объясняется тем, что
древнерусская певческая культура
начиналась с заимствования
византийских культурных основ.

Процесс контролировался
государством, в интересах которого
православно-ориентированное
начальное образование должно
было принимать всеобщий

Неотъемлемой частью образования являлось обучение богослужебному пению, которое распространялось как часть общего образования, одновременно являя первую ступень для возможной будущей профессионализации.

Такая профессионализация определялась не школьно-певческой специализацией, которой не

Вторая, собственно профессиональная ступень образования, начиналась с приходом человека на клирос, и клиросное пение являлось базой для этой ступени.

Профессиональное клиросное пение осуществлялось преимущественно в монастырях, а также при дворах духовенства и высшей аристократии. Главными государственными хорами стали хор государевых певчих дьяков, основанный в первой половине XIV в., и хор патриарших певчих дьяков (основан в начале XVII в. после крещения

Эти и другие хоры являлись одновременно и организациями, обслуживающими потребности общества и государства в богослужебном пении, и образовательными учреждениями.

Кроме хоров, образовательные функции выполняли специальные певческие школы, образовывавшиеся при монастырях и княжеских дворах, где начинающие певчие поступали²³

Третья ступень
**профессионального церковно-
певческого образования была**
связана с воспитанием роспевщика —
своеобразного «композитора»
Древней Руси.

Такой роспевщик вырастал из
профессионального певчего,
воспитанного на клиросе, вне каких-
либо специально организованных
форм обучения.

Периодизация древнерусского музыкального образования в целом совпадает с принятой в искусствоведении периодизацией древнерусского хорового искусства, за исключением последнего этапа. В истории древнерусского искусства в качестве такового называется **вторая половина XVII в., а в истории музыкального образования – первая половина того же века. Это объясняется сменой музыкально-**

**Для *первого этапа*
древнерусского музыкального
образования (XI-XIV вв.)
характерны одноголосие и
преимущественно устная традиция
обучения.**

**Первые церковные книги были
ненотированными, и ученик читал
текст, слушая пение учителя.
Такой способ обучения называют
«пением по преданию» или**

Постепенно развивалась нотация (знаменная, экфонетическая, кондакарная), однако на этом этапе она была чрезвычайно сложной и приблизительной, что и позволяет говорить о господстве устной традиции обучения.

Необходимо отметить также практический характер обучения. Все знания, умения и навыки певчие получали в практике церковного пения.

Второй этап (XV – XVI вв.)
характеризуется эволюцией
знаменного пения, которое все более
проявлялось как национально-
самобытное, и появлением
демественного многоголосия. С этим
было связано усиление роли
письменной традиции обучения.
Начиная с XV в. наряду с
церковными певческими книгами
стали появляться специальные
учебные пособия – певческие

Исследователи выделяют азбуки-перечисления (содержащие перечисление знаков знаменной нотации с указанием их названий, но без каких-либо дополнительных пояснений) и азбуки-толкования (включали, помимо перечисления знамен, также их толкование).

**Толкованию подлежали: высотный
уровень исполнения звуков, их
продолжительность, количество
звуков в распеве (или роспеве),
направление движения звуков,
способы и характер их исполнения.
В целом ряде азбук толкование
получала и духовная сторона
знамен.**

***Третий этап* (первая половина XVII в.) знаменовался кардинальными преобразованиями в музыкальном образовании и всей русской культуре.**

Они были обусловлены тем, что наряду с церковной ветвью музыкального образования начали все более заметно функционировать фольклорная и светская.

Первыми преподавателями церковного пения были греческие и болгарские учителя – доместики. В их функции входило пение, руководство хором и обучение певчих.

Наиболее знающие из певчих занимались также переписыванием и «исправлением» церковных книг.

По мере подготовки собственных русских учителей название «доместик» заменилось на «головщик» (в монастырском хоре) и «первый дьяк» (самый опытный певчий в церковном хоре).

К церковному пению допускались только мальчики и мужчины; женское

В основе организации хоров лежал принцип иерархии.

Хор делился на станицы – группы певчих по 5-6 человек, которым присваивался определенный разряд. Самое высокое положение в иерархии занимали певчие первой станицы, затем – второй и т.д.

Внутри станиц также существовала иерархия по уровню мастерства.

Состав станиц был подвижен: по мере совершенствования певчий перемещался вверх. Путь из низшей станицы в высшую мог измеряться десятилетиями, однако не нарушалась последовательность перемещения: из шестой станицы можно было переместиться только в пятую и т.д.

**Певчие ведущей станицы
(реже – второй), несущие
основную нагрузку по обеспечению
высокого уровня исполнения,
привлекались также к обучению
певчих младших станиц.**

**Таким образом, помимо
профессиональных музыкальных
знаний и умений, певчие получали и
основы практической
педагогической подготовки.**

Исходя из перечисленного, можно констатировать, что в XI - начале XVII вв. в Древней Руси существовала хорошо организованная, регулируемая государством музыкально-образовательная система, включающая общее и профессиональное образование. В этот период были во многом заложены традиции отечественной музыкальной педагогики и исполнительства, в полной мере

САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ РАБОТА:

Подготовиться к контрольной работе
на тему: **Характеристика двух
ранних этапов музыкального
образования в России.**

(При оценивании работы особое
внимание будет уделяться ПЛАНУ
работы и его выполнению).

**Тема 6.2. Музыкальное
образование в России
в XVII –
первой половине XIX
вв.**

В начале XVII столетия обучение церковному пению продолжало играть ведущую роль в музыкальном образовании, но претерпевало существенные изменения.

Постоянно росло значение письменной традиции обучения, что постепенно приводило к отказу от знаменной нотации и переходу на европейскую линейную нотацию. Возрастала и роль музыкального начала в пении при сохранении духовного. Все это подготовило постепенный переход к партесному пению, что, в свою очередь, служило

Об этом же свидетельствовало и то, что к XVII в. постепенно стерлось различие в понятиях «музыка» и «пение».

Церковное пение начало принимать концертную форму, что говорит о превращении песнопений в музыку, написанную на духовные тексты.

К середине XVIII в. в духовных академиях наряду с обучением пению стали вводить обучение игре

Стала возрождаться народная ветвь музыкального образования, в течение всего предшествующего времени находившаяся под частичным или полным запретом, так как скоморошество считалось греховным занятием.

Начался процесс взаимодействия и взаимопересечения всех трех ветвей музыкального образования.

Рассматриваемый крупный этап истории музыкального образования можно подразделить на пять

Первый период: вторая половина XVII – первая четверть XVIII вв., эпоха царствования Алексея Михайловича и Петра I.

В период царствования Алексея Михайловича наблюдался всплеск интереса к народному пению, хотя в целом он проходил под влиянием ярко выраженных христианско-славянофильских традиций, и православная ветвь образования была сильна.

Ряд кардинальных изменений произошел в эпоху Петра I. Они были связаны с усилением западных

Сам Петр I предпочитал преимущественно военную музыку, но его ориентация на Запад способствовала внедрению в России светской традиции музицирования, которая объективно связана прежде всего с музыкальными инструментами.

Петровские придворные стали привозить модные безделушки – клавесины и другие инструменты, обучаться игре на них и обучать своих детей. При этом в целом отношение к музыке было скорее

Второй период – 1730-1755 гг., время правления Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны. В этот период продолжалось развитие танцевальной музыки, что прежде всего свидетельствовало о развитии светской традиции музицирования. Для удовлетворения потребностей аристократии в придворной музыке стали создаваться учебные заведения, в которых велась подготовка музыкантов. Так, была создана Глуховская школа пения и инструментальной музыки – первое государственное учебное заведение, готовившее не только певчих для царских капелл, но и обучающее

Эта школа отличалась демократичностью социального состава обучающихся: в ней учились дети представителей среднего сословия.

Музыкальному обучению стало придаваться большое значение в закрытых учебных заведениях для знати.

К примеру, в созданном в 1731 г. Сухопутном шляхетском корпусе мальчиков и юношей обучали танцам и музыке как непременной составляющей умений светского

**В Петербурге была также
открыта Театральная школа –
единственное учебное заведение с
совместным обучением мальчиков
и девочек из мещанского сословия.
В ней велась подготовка артистов
широкого профиля, включающая
обучение танцам и игре на**

Третий период – 1755-1780 гг. Он

характеризуется тем, что в царствование Екатерины II вновь усилились западнические тенденции.

Это вызвало повышенный интерес к

западной моде, включавшей

непременное владение музыкальными

инструментами, прежде всего

клавишными.

Началось распространение в России

клавесина и первых образцов

фортепиано. Несмотря на это, музыка

продолжала рассматриваться как

средство увеселения знати, и статус

Четвертый период – 1780-1800 гг. –
отличается явным доминированием
светской традиции музыкального
образования и связанного с ней
обучения игре на музыкальных
инструментах.

Начинается распространение
клавишных музыкальных
инструментов не только среди
аристократии, но и в среднем
социальном слое.

Появляются первые учебные пособия
на русском языке, в их числе
«Клавикордная школа» А.Лилейна.

До ее появления обучение игре на
клавишных инструментах велось по
иностранным руководствам, что
ограничивало сферу его

В этот же период возростал интерес к народной песне. Светская ветвь музицирования, в которой интенсивно развивалось и пение, стала пересекаться с народной, заимствуя из нее материал.

Начали выходить нотные сборники народных песен, которые интонационно готовили слушателей к восприятию фольклора.

Все эти изменения в последние десятилетия XVIII в. создали почву для *пятого периода*, включающего первую треть XIX столетия, который характеризуется бурным развитием светской традиции музыкального образования, прежде всего вокального и фортепианного, в результате которого Россия начала преодолевать имевшийся до того колоссальный отрыв от уровня развития аналогичной традиции в Западной Европе.

Русская вокальная педагогика
заявила о себе в 1830-е – 1840-е гг.

Если до того русские певцы находились под сильным влиянием итальянской оперы, то в этот период появились три вокальных пособия: «Школа пения» М.И. Глинки, «Полная школа пения» А. Н. Варламова и «Метода пения» Г.Я. Ломакина. Позиции, предлагаемые ими, были близки: большое внимание обращалось прежде всего на содержание музыки, «теплоту души», «Язык сердца, чувств и страсти» – так сформулировал это

Вместе с тем, в пособиях подчеркивалась необходимость обучения по специальной системе упражнений и под руководством опытного педагога, а также делались указания о постановке правильного дыхания и выработке дикции.

**Особый вклад в русскую вокальную
педагогику внес**

М.И.Глинка (1804-1857).

**Великий композитор,
основоположник русской классической
музыки, он по праву именуется также
основоположником русской вокальной
школы.**

**Будучи прекрасным певцом, Глинка
знал природу вокала, а как гениальный
композитор – понимал интонационную
основу русской музыки.**

**Все это позволило ему создать
систему подготовки певца на основе**

знания особенностей

М.И.Глинка не вел систематического преподавания, но много занимался с солистами, исполнявшими партии в его операх.

В работе с ними он добивался преодоления как итальянского увлечения высокими нотами, так и тремоло в цыганской манере, также популярной в России.

Его целью была естественность звукоизвлечения, для чего Глинка использовал концентрический метод: начинал с укрепления

Много внимания уделял Глинка содержанию исполняемой музыки, что также шло вразрез с итальянскими традициями виртуозного пения. Великий композитор знал и применял наиболее ценное из содержания итальянских вокальных традиций.

Вместе с тем, для итальянской вокальной школы вплоть до конца XVIII столетия наиболее характерно было поверхностно-виртуозное направление: это был век пения кастратов и колоратурных певиц.

В отличие от этих традиций, Глинка требовал от певцов проникновения в содержание музыки, выявления каждого слова и тщательного интонирования а

В начале XIX столетия стала зарождаться и *русская фортепианная педагогика*. Фортепиано начало быстро распространяться сначала среди дворянства, а затем в кругах городской интеллигенции. Фортепианное музицирование культивировалось в известных салонах и кружках («музыкальные собрания» М. Виельгорского, В.Одоевского, З. Волконской и др.), а также во множестве семейств определенного уровня достатка. Любительское фортепианное музицирование сыграло в тот период большую роль в музыкальном просвещении общества и подготовило почву для возникновения

Обучение основам игры на фортепиано в России конца XVIII – начала XIX вв. велось посредством частного домашнего преподавания. Частными учителями были преимущественно иностранцы, что объяснялось отсутствием в России той поры собственных преподавателей фортепианной игры.

Этот вид преподавания сыграл важную историческую роль в развитии российского музыкального образования. Среди множества иностранцев – учителей фортепианной игры было немало людей, далеких от музыки и незнакомых с методиками преподавания. Репертуар и методы частного фортепианного обучения того периода сейчас справедливо кажутся во многом наивными.

Но даже в таком виде распространение фортепианного музицирования способствовало популяризации фортепиано, а следовательно и

Кроме того, наряду со случайными людьми, в Россию приехали многие крупные музыканты.

Это, в первую очередь, ирландский композитор и пианист Дж. Фильд, для которого Россия стала второй родиной и который чрезвычайно много сделал для российской культуры вообще и музыкального образования в частности; А.

А.Герке, у которого брали уроки фортепианной игры М.П.Мусоргский и П. И.Чайковский;

А.И.Виллуан, воспитатель братьев А.Г. и Н.Г.Рубинштейнов;

А.А.Гензельт, создавший одно из первых

Еще одной важной чертой становления музыкального образования в России конца XVIII – первой половины XIX вв. является преподавание игры на музыкальных инструментах – оркестровых и фортепиано – в немусикальных государственных учебных заведениях. Были созданы «клавикордные классы» (впоследствии фортепианные) в Московском университете, Смольном институте, Академии художеств, Университетском благородном пансионе, Петербургском и Московском воспитательных домах; позднее – в Петербургском, Казанском, Харьковском и других университетах. Фортепианные классы также возникли в столичных и провинциальных

**Этот вид музыкального образования
нельзя было в полной мере отнести ни к
общему, ни к профессиональному.
С общим музыкальным образованием
его роднило то, что в нем не ставилась
цель подготовить музыканта-
профессионала; обучение
осуществлялось для общего развития.
Но в то же время общее (обязательное)
музыкальное образование в России того
периода существовало только в виде
практики церковного пения; обучение
игре на фортепиано начиналось только
на уровне относительно**

Содержание инструментального обучения (оно велось также на скрипке, виолончели, флейте и т.д., но фортепианное было самым распространенным), включающее сложную систему знаний, умений и навыков, также носило черты профессионализма.

Не случайно многие крупные российские музыканты начинали свое музыкальное образование именно в фортепианных классах немзыкальных учебных

заведений (П. И. Чайковский, М. П.

Важным фактором для формирования и массовой музыкальной культуры, и зачатков профессионального музыкального образования в России в этот период стало повсеместное преподавание пения и игры на фортепиано в женских учебных заведениях.

Из различных пансионов, институтов благородных девиц и других подобных учреждений, в которых, как правило, воспитывались девушки не только из высшего сословия, но и из семей со средним достатком, выходили подготовленные учительницы музыки, которые затем учили музыке собственных детей или нанимались на работу в качестве гувернанток в обязанности

Разумеется, в методах преподавания фортепианной игры в подобных учреждениях с точки зрения сегодняшних требований было много неверного, а подчас и нелепого (преобладание «салонного» репертуара невысокого художественного уровня, скромное общемузыкальное развитие, множество недостатков в организации системы игровых движений,

**Тем не менее следует признать,
что система обязательной
музыкальной подготовки девушек
из высшего и среднего сословий в
большой мере способствовала
привнесению вокального и
фортепианного музицирования в
широкие слои населения, по
существу сделав его неотъемлемым
элементом быта сотен тысяч семей.**

**Все перечисленные особенности
музыкального образования в
России конца XVIII – первой
половины XIX вв.**

**свидетельствуют о том, что
фортепианное музицирование стало
одновременно и одним из
направлений будущего
профессионального музыкального
образования, и средством массового
музыкального воспитания и
просвещения, которое также**

В первой половине XIX в. среди наиболее просвещенных представителей аристократии обсуждались и вопросы, связанные с общим музыкальным образованием.

Наиболее ярким представителем русских музыкантов-любителей был *В. Ф. Одоевский (1803-1869)*. Выдающийся литератор, разносторонний музыкант и педагог, он стал одним из основателей зарождающегося *русского музыкознания*.

Еще одно направление музыкально-педагогической деятельности В.Ф. Одоевского можно охарактеризовать как поиск теоретических оснований

Он, как представитель русской культурной элиты, понимал, что музыкальное образование должно охватывать всех и без него невозможно полноценное культурное развитие страны. А как квалифицированный музыкант понимал всю сложность этой задачи. Ему было ясно, что необходим поиск принципиально нового содержания, форм и методов обучения для того, чтобы обучать музыке широкий круг учащихся, не обладающих яркими

**О таком понимании В.Ф.Одоевским
задач общего музыкального
образования свидетельствуют его
собственные письменные
высказывания.**

**Он писал, что обучать музыке
нужно всех, и необходимо найти
«свою методу».**

**Для этого в России есть все, нужна
только наука. Наука, определяющая
содержание, формы и методы
общего музыкального образования,
в середине XIX века находилась в**

В.Ф.Одоевский был лично знаком с Шеве (он переводил на русский язык его работы) и являлся убежденным сторонником системы относительной сольмизации, позволяющей приобщать к музыке широкий круг учащихся.

Большое значение В.Ф.Одоевский придавал слушанию музыки, предвосхитив, таким образом, одно из основных направлений общего музыкального образования XX века.

Он писал о приобщения слушателей к музыке путем пробуждения интереса у слушателя и отсутствии принуждения.

**Быстрое развитие музыкального
образования в России с середины
XVII до второй трети XIX вв.
подготовило почву для расцвета
русской музыкальной культуры и
создания в России
профессионального музыкального
образования.**

Тема 6.3.
Создание первых
русских консерваторий,
их роль в развитии
музыкального
образования и
просвещения.

Становление системы профессионального музыкального образования, начавшееся с создания первых русских консерваторий, а также расцвет российского исполнительского искусства и музыкальной педагогики во второй половине XIX в. тесно связаны прежде всего с именами братьев *А.Г.*

Рубинштейна (1829–1894) и Н.Г. Рубинштейна (1835–1881). Крупнейшие музыканты своего времени, педагоги, общественные деятели, братья Рубинштейны отдали значительную часть своего редкого таланта музыкальному

Они явились мощными катализаторами процессов, уже назревавших в недрах российского музыкального искусства и музыкального образования.

Во многом благодаря им отечественное профессиональное музыкальное образование, определившись как самостоятельная отрасль значительно позднее аналогичного процесса в Западной Европе, практически сразу начало функционировать на

**Братья Антон и Николай
Рубинштейны учились у А.И.
Виллуана, взгляды которого на фоне
тех лет выделялись
прогрессивностью.**

**Рубинштейны с самых ранних лет
поражали окружающих своей
феноменальной одаренностью – как
общемузыкальной, так и
фортепианно-двигательной.**

**Как пианист Антон Рубинштейн во
второй половине XIX в. не знал себе**

равных во всем мире

Венцом музыкально-просветительской деятельности Антона Рубинштейна были его знаменитые «Исторические концерты», проведенные в сезоне 1885 – 1886 гг., которые он дал в крупнейших городах России, Европы и США. Программы «Исторических концертов» включали произведения всех крупнейших композиторов, писавших для фортепиано или клавира: от английских верджиналистов до русских современников Рубинштейна. Значение этих концертов трудно переоценить: по существу, Антон Рубинштейн вел просветительскую работу в мировом

**В игре младшего Рубинштейна –
Николая – не было такого
стихийного порыва, как у Антона,
зато все отличалось безукоризненной
точностью. Подобно брату, Н.Г.
Рубинштейн приложил немало
усилий для распространения
высокохудожественных
произведений мировой
фортепианной и симфонической
литературы (он также совмещал
фортепианное исполнительство с
дирижированием). Особенно много
внимания уделял Н.Г.Рубинштейн
исполнению и пропаганде**

Артисты такого масштаба, как А.Г. и Н.Г.Рубинштейны, вошли бы в историю даже в том случае, если бы они занимались только своим искусством.

Но оба не довольствовались этой ролью; весь свой талант, обширнейшую эрудицию, огромный авторитет они направили на музыкальное просвещение России, подъем ее духовной культуры.

С этой целью необходимо было создание профессиональных музыкальных учебных заведений —

В середине XIX в. положение профессиональных музыкантов в России оставалось сложным.

Часть их продолжали быть крепостными помещиков; музыкальная деятельность как профессия не была легализована, и закон признавал лишь тех музыкантов, которые состояли на службе в казенных учреждениях: в придворных театрах, институтах благородных девиц и других государственных заведениях.

Лицам дворянского звания закон косвенно запрещал заниматься профессиональной музыкально-сценической деятельностью (открыто

Концертная жизнь также была скудной,
особенно в Москве.

В Петербурге с 1802 г. существовало
Филармоническое общество, которое, хотя
и нерегулярно, все же знакомило
слушателей с музыкальными новинками.

В Москве не было специальной
концертной организации, и серьезная
музыка звучала совсем редко.

Сцены театров были заняты
преимущественно итальянской оперой.

Основным источником распространения
камерной музыки по-прежнему оставалось
камерное музицирование, которое, хотя и

**Вместе с тем в обществе возрастала
потребность в хорошей музыке.
В Петербурге, а затем и в Москве
появились так называемые
Университетские концерты, где
усилиями студенческого оркестра
(дилетантского) и приглашенных
музыкантов делались попытки
исполнить симфоническую музыку.**

**Это свидетельствовало о тяге
просвещенной части молодежи к
профессионализации музыкального**

Общественный подъем, характерный для атмосферы 1860-х гг., способствовал тому, что крупнейшие музыканты России задумывались о путях кардинального переустройства отечественной музыкальной жизни.

В России уже существовала сильная композиторская школа; создавались произведения, обессмертившие отечественное искусство.

И вместе с тем вкусы большей части публики вполне удовлетворялись не лучшими образцами итальянской оперы, не сходившей со сцены. Это справедливо вызывало возмущение таких музыкантов и критиков, как А.Н.Серов, В.В.Стасов,⁸⁰ М.А.Глинка, А.Г.Рубинштейн. Однако

В.В.Стасов и композиторы Могучей кучки во главе с М.А.Балакиревым, справедливо полагая, что необходимо прекратить подражать Западу и начать способствовать развитию русского искусства, вместе с отрицанием не лучших образцов западной музыки отрицали и западный образец музыкального образования.

Поскольку иного образца профессионального музыкального образования не существовало, «балакиревцы» и В.В.Стасов выступали против профессионализации музыкального образования. Они опасались, что русские консерватории станут копией немецких, в которых зачастую

С этой позицией был категорически не согласен А.Г.Рубинштейн. Принадлежа к историческим деятелям, привносящим в российскую культуру лучшие достижения западной цивилизации, Антон Рубинштейн одинаково способствовал и распространению в России лучших произведений русских и зарубежных композиторов, и становлению в ней профессионального музыкального образования по западному образцу, справедливо полагая, что уровень культуры, в том числе музыкальной, в

Первым шагом, одновременно способствовавшим распространению в России камерной и симфонической музыки и подготовившим почву для открытия консерватории, было создание Русского музыкального общества

(Императорское русское музыкальное общество, ИРМО или РМО).

Идея его создания принадлежит А.Г. Рубинштейну, который со всей мощью своего музыкального и организаторского дара начал знакомить Россию прежде всего с лучшими

В 1860 г. был сделан следующий шаг: в Петербурге, в помещении Михайловского дворца (ныне Русского музея), также по инициативе А.Г.Рубинштейна открылись общедоступные Музыкальные классы.

Их программа преследовала цель привлечь широкий круг любителей музыки к дальнейшему профессиональному образованию и предусматривала обучение теории музыки и пению.

Несмотря на то, что обучение вначале было бесплатным, а затем проводилось за небольшую плату, на призыв А.Г.

Рубинштейна преподавать в Музыкальных классах (тоже бесплатно

Фортепиано преподавали известные пианисты Т.Лешетицкий и Ф.И.

Беггров; класс скрипки вел композитор и придворный солист Г. Венявский; виолончели – дирижер, солист придворного оркестра К. Шуберт. Сольное пение вела известная певица-сопрано Г.Ниссен-Саломан.

Хоровым классом руководили композитор и дирижер Итальянской оперы в Петербурге О.Дютш, а также крупнейший русский хоровой дирижер и композитор Г.Я.Ломакин.

Занятия по теории вел Н.Н.Заремба, у которого стал заниматься одним из

Такое блестящее созвездие музыкантов, впоследствии составившее и преподавательский костяк Петербургской консерватории, объясняет, почему российское профессиональное музыкальное образование, едва зародившись, миновав возможные болезни роста, слабость и неуверенность первых шагов, практически сразу достигло очень высокого уровня.

Заслуга А.Г.Рубинштейна состоит не только в том, что он организовал и возглавил Музыкальные классы, а впоследствии консерваторию; он магией своего имени, своего колоссального всемирного авторитета привлек к делу российского профессионального музыкального образования великолепные силы, сразу обеспечившие высокий уровень.

Музыканты, имевшие славу лучших артистов и педагогов Европы (Т. Лешетицкий, Г.Венявский и др.),

Осенью 1862 г. состоялось торжественное открытие Петербургской консерватории – первой русской консерватории. Занятия велись по следующим специальностям: теория музыки и композиция, фортепиано, оркестровые инструменты, вокал.

Из современных музыкальных специальностей отсутствовали только обучение хоровому дирижированию (оно было сосредоточено в Синодальном училище в Москве и Придворной певческой капелле в Петербурге), а также обучение игре на народных инструментах, которым еще предстояло завоевать право войти в круг профессиональных музыкальных инструментов.

Не велось также и обучение оперному и симфоническому дирижированию: оно еще не

В первые десятилетия своего существования консерватории, в отличие от современных высших учебных заведений, включали высшую, среднюю и даже часть начальной ступеней профессионального музыкального образования.

Принимались в консерваторию чаще всего дети или подростки (за исключением вокала), имеющие первичную музыкальную подготовку. В консерватории, помимо музыкальных дисциплин, они получали необходимую общеобразовательную подготовку, где акцент делался на дисциплинах

Курс обучения был рассчитан в среднем на девять лет и включал два отделения – младшее (низшее) и старшее (высшее).

На низшем отделении обучались пять лет, после чего было необходимо выдержать сложный переходный экзамен. Выдержавшие его переводились на высшее отделение, где спустя четыре года должны были держать выпускной («окончательный») экзамен, после чего получали звание «свободного художника».

Не выдерживавшие соответствующие

Требований на экзаменах с самого начала были установлены очень высокие: окончить консерваторию со званием «свободного художника» могли только молодые музыканты, готовые к самостоятельной концертной деятельности и имевшие достаточно обширный репертуар высшего уровня сложности.

Особо отличившиеся награждались золотой или серебряной медалью.

Не сдавшие соответствующие экзамены могли продолжать обучение (оно было платным; плата составляла примерно 200 рублей в год).

Особо одаренные ученики из неимущих семей в индивидуальном порядке полностью или частично освобождались от платы.

Таким образом, консерватории могли готовить музыкантов высшей квалификации и в то же время обучать тех, кто не достигал выдающихся успехов, но хотел

**На одном из первых заседаний совета
Московской консерватории Н.Г.
Рубинштейн произнес речь, в которой
указал, что консерватория должна «...
приготовить не только специалистов по
тому или иному инструменту, но и
музыкантов в обширнейшем смысле
этого слова».**

**В этом высказывании сформулирован
важнейший принцип работы и
Московской, и Петербургской
консерваторий, который на многие годы
вперед определил и их высокий уровень,
и порожденный им высочайший уровень
российского профессионального
музыкального образования, а также**

Как уже отмечалось, западноевропейской музыкальной педагогике в XIX в., наряду с ценными педагогическими достижениями отдельных крупных музыкантов (Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Листа), существовал, а в массовом обучении преобладал подход, утверждавший внешние, формальные ценности: виртуозность, зачастую лишенную содержания, внешнюю бравурность, блеск, скорость игры и т.д. Соответственно строилось и обучение – с опорой на формирование и развитие внешних виртуозных качеств.

В обыденной педагогической практике это выражалось в многократных повторениях технических формул вне содержания

Поскольку первыми учителями музыки в России были иностранцы, то такой подход к обучению, естественно, начал получать распространение и здесь.

В результате того, что профессиональное музыкальное образование светской ориентации возникло в России значительно позднее, чем в Западной Европе, российская музыкальная педагогика могла бы стать ухудшенным слепком с европейской.

Однако этого не только не произошло.

Напротив, российская музыкальная педагогика, в частности, педагогика профессионального музыкального образования во второй половине XIX в

В числе **основных причин** этого — традиции **преобладания содержания над формой**, которые характерны для русского культурного менталитета и являются отличительными особенностями крупнейших российских музыкантов.

Ярким представителем этого типа музыкантов являлся Антон Рубинштейн.

И то, что именно он одновременно с Николаем Рубинштейном и целой плеядой выбранных ими музыкантов стал фактическим основателем светского профессионального музыкального образования в России, на многие десятилетия вперед определило содержательную наполненность

Для того чтобы обучение в консерваториях не превратилось просто в школу виртуозной игры, основатели консерваторий Рубинштейны прилагали немало усилий: так, Антон Рубинштейн огромное внимание уделял самостоятельной работе учащихся. Он, например, ввел в Петербургской консерватории испытания, которые давали возможность судить о подготовленности ученика к самостоятельной работе: программы двух важнейших экзаменов («переходного» и «окончательного») ученики должны были разучить самостоятельно, без помощи педагога. Это требование свидетельствовало о направленности обучения на

А, Николай Рубинштейн, хотя и не требовал самостоятельной подготовки всей программы выпускного экзамена, также придавал большое значение самостоятельности учащихся, не терпя пустого подражательства. Он добивался, чтобы молодой музыкант как можно скорее научился самостоятельно работать, экспериментировать и искать. Часть произведений выпускной программы ученики Московской консерватории также должны были готовить самостоятельно.

**Много внимания Рубинштейны
уделяли теоретическим знаниям
учеников, всегда прослеживая
внутреннюю связь между уровнем
теоретической подготовки и
исполнительской деятельностью
молодых музыкантов.**

В 1880-е гг. А.Г.Рубинштейн настаивал на необходимости введения для учащихся консерватории учебных курсов, которые дали бы им широкое знание музыкальной литературы по их специальности и понимание путей ее развития.

Он включил в учебный план дисциплину «История литературы фортепианной музыки».

Проект, скромно задуманный всего лишь как учебный курс, в исполнении гениального музыканта превратился в просветительскую акцию гигантского масштаба, победившую не только

В этом курсе А. Г. Рубинштейн исполнил несколько сотен фортепианных произведений – фактически все наиболее значительные произведения, созданные для фортепиано или клавира, и сам давал к ним пояснения, художественные и педагогические комментарии. И исполнение, и лекции потрясли слушателей своим блеском и небывалой высоты художественным уровнем.

Гигантская просветительская акция не только непосредственно вытекала из педагогической работы, но несла еще одну смысловую нагрузку. По инициативе А. Г. Рубинштейна в

Студенты этих отделений слушали лекции по методике преподавания своего предмета и проходили педагогическую практику под руководством профессора. А.Г.Рубинштейн еще в то время осознал разность задач, стоящих перед будущими исполнителями и будущими педагогами-музыкантами.

Именно для будущих учителей музыки в первую очередь и был задуман курс «История литературы фортепианной музыки».

Таким образом, А.Г.Рубинштейн, давший начало систематическому профессиональному музыкальному образованию в России в целом, также дал

Помимо организаторской и музыкально-просветительской деятельности они занимались собственно педагогической работой в области фортепианной педагогики. Масштаб этих музыкантов предопределил то, что российская фортепианная школа с самого начала своего самостоятельного существования стала развиваться под их большим влиянием, которое явно прослеживается в ней и сейчас.

И Антон, и Николай Рубинштейны требовали от учеников прежде всего передачи содержания исполняемых произведений. А для этого необходимо было интенсивное общемузыкальное и интеллектуальное развитие учащихся, чему посвящалось немало усилий и в классах Рубинштейнов, и в созданных ими консерваториях.

Вместе с тем большое значение придавалось и технике исполнения, без которой искусство пианиста не существует. Органичное сочетание художественного воспитания и обучения технике исполнения, в котором первое место занимает содержание, – важнейшая особенность педагогики Рубинштейнов

Педагогическая деятельность А.Г. Рубинштейна протекала в основном в Петербургской консерватории (он возглавил ее сразу после открытия, затем ряд лет посвятил интенсивной композиторской и исполнительской деятельности, связанной с гастрольными поездками по всему миру, а в 1887 г. вновь вернулся к директорству в консерватории).

Занимаясь с учениками, Антон Григорьевич стремился прежде всего воспитать в них художников, привить самостоятельность. Требуя при работе над произведением строжайшей точности в прочтении текста, он при этом более всего заботился о выявлении поэтического

В то время как для А.Г.Рубинштейна с его гигантским размахом деятельности педагогика была все же не основным занятием, его младший брат посвятил ей всю жизнь.

Еще в молодости, когда Н.Г. Рубинштейн давал частные уроки и преподавал в Николаевском сиротском институте, он был известен как великолепный педагог; после образования музыкальных классов при РМО, а впоследствии – создания Московской консерватории Николай Григорьевич прославился не только как пианист и дирижер, но и как преподаватель.

Сам Антон Григорьевич Рубинштейн однажды назвал своего младшего брата

Важно отметить такую черту педагогики Н.Г.Рубинштейна, которую современная педагогическая наука называет индивидуальным подходом к учащемуся. Н.Г.Рубинштейн обладал педагогическим даром проникать в душу других и был убежден, что каждый ученик требует своего подхода. «Тонкое чутье, — писал Э. Зауэр, — позволяло ему обнаружить слабые стороны каждого и находить способы для их преодоления.

Его девизом было “каждому свое”.

Каждый талант получал индивидуальное развитие... Даже

Говоря о педагогике А.Г. и Н.Г. Рубинштейнов, нельзя не упомянуть и таком важном факторе, как обаяние крупной личности: они одними своими именами уже привлекали молодежь. Попасть в класс Николая Рубинштейна было мечтой самых одаренных молодых музыкантов мира, а учиться у Антона Рубинштейна считал за счастье Иосиф Гофман, уже бывший к моменту начала занятий мировой

Среди множества учеников Николая Рубинштейна наиболее крупные фигуры – Э.Зауэр и А.Зилоти, а также *С.И.Танеев (1856 –1915)*, замечательный русский композитор, пианист и педагог.

Учившийся у П.И.Чайковского по композиции и у Н.Г.Рубинштейна по фортепиано, С.И.Танеев стал одним из основателей *профессионального теоретико-композиторского образования* в России. Среди его учеников – великие русские композиторы С.В.Рахманинов и А.Н.Скрябин. Учениками Танеева по теории и композиции были также выдающиеся музыканты Н.К.Метнер, Л. Р. Николаев, Ю. Н. Игумнов, А. Б.

Усилиями А.Г. и Н.Г. Рубинштейнов и их соратников российская музыкальная педагогика приобрела в последней трети XIX в. огромный авторитет и международное признание. Именно им Россия обязана тем, что заняла одно из первых мест в сфере профессионального музыкального образования.

Тема 6.4.

**Основные тенденции
музыкального образования
и крупнейшие российские
педагоги-музыканты
второй половины XIX –
начала XX вв.**

В последнюю треть XIX столетия в России возникла фигура композитора, ведущего педагогическую деятельность значительного масштаба. Таким деятелем, кроме С.И.Танеева, стал *Н.А.Римский-Корсаков (1844-1908)*.

Его педагогическая биография началась в Придворной певческой капелле, где он был заместителем управляющего.

Римский-Корсаков подходил к обучению певчих с широкими педагогическими позицией: по его инициативе мальчиков начали обучать игре на музыкальных

В 1871 г. Римский-Корсаков был приглашен в Петербургскую консерваторию в качестве профессора теории и композиции.

Приступив к обязанностям, требовательно относившийся к себе композитор обнаружил у себя явный недостаток музыкально-теоретических знаний.

Это объяснялось отсутствием у него систематического музыкального образования: как и его коллеги по «Могучей кучке», Римский-Корсаков, имея, по сути, любительское образование, постоянно пользовался

Будучи уже зрелым человеком и известным композитором, Римский-Корсаков занялся ликвидацией своих пробелов в образовании.

«Итак, незаслуженно поступив в консерваторию профессором, я вскоре стал одним из лучших ее учеников», - писал он.

Высочайшая самокритичность и огромный талант позволили ему не только полностью ликвидировать пробелы, но и стать одним из крупнейших теоретиков, автором учебника гармонии, по которому

Римский-Корсаков проработал в консерватории, ныне носящей его имя, 34 года и вместе с Танеевым создал традицию *профессионального композиторского образования* в России.

Его учениками были крупнейшие русские композиторы последней трети XIX - начала XX вв. А.К.Лядов и А.К. Глазунов.

Под сильнейшим его влиянием формировались гениальные

У него учились также видные композиторы А.С.Аренский, М.Ф. Гнесин, А.Т.Гречанинов, Н.Я. Мясковский, М.О.Штейнберг, музыковеды Б.В.Асафьев и А.В. Оссовский, дирижеры Н.А.Малько и Н.Н.Черепнин. Обучение у Римского-Корсакова прошли крупнейшие представители национальных композиторских школ будущих республик СССР: Э.Капп, Я.Витол, Н. Лысенко, А.Спендиаров, А.

**В конце XIX в. продолжала
развиваться российская
*фортепианная школа.***

**Традиции фортепианной
педагогики, заложенные братьями
Рубинштейнами, после их ухода не
потускнели, а напротив,
воплотились в творчестве плеяды
ярких педагогов-музыкантов,
наиболее выдающимися из которых
являются А.Н.Есипова, Н.С.Зверев,
В.И.Сафонов и Ф.М.Блуменфельд.**

Так, например, опыт Сафонова как фортепианного педагога имеет историческое значение.

Он создал свой педагогический метод, впитавший наиболее прогрессивные тенденции и идеи российской и зарубежной педагогики.

Выпускники Сафонова составили цвет российской и мировой музыкальной культуры: А.Н.Скрябин, Н.К.Метнер, Л.В.Николаев, К.Н.Игумнов, А.Б.

Гольденвейзер, А.Ф.Гедике, И.А.Левин, Р.Левина, Г.Н.Беклемишев, Е.А.Бекман-Щербина, Ю.Д.Исерлис, Ф.Ф.Кенеман, Е.Ф. и Г.Ф. Гусак и многие

Большинство из них продолжили педагогические традиции своего учителя: Л.В.Николаев стал основоположником ленинградской фортепианно-педагогической школы, К.Н.Игумнов и А.Б.Гольденвейзер – корифеями московской школы, сестры Гнесины – виднейшими деятелями музыкальной педагогики и просвещения; Р.Левина, много лет преподававшая в Джульярдской школе (США), воспитала таких музыкантов, как В.Клайберн, Д.Поллак, М.Дихтер, Дж. Броунинг; Ю.Д.Исерлис преподавал в Лондоне.

Поколение музыкантов, учившихся у Сафонова, сыграло виднейшую роль в

Еще один выдающийся музыкант-педагог – **Ф.М.Блуменфельд** (1863-1931) – стал как бы связующим звеном между фортепианной педагогикой XIX и XX вв.

Пианист, дирижер и композитор, сформировавшийся под влиянием А.Г. Рубинштейна и Н.А.Римского-Корсакова, **Блуменфельд** долгое время преподавал в Петербургской консерватории, затем возглавлял Киевскую консерваторию, а в последнее десятилетие жизни был профессором Московской консерватории.

Среди его учеников такие выдающиеся музыканты, как В.

Петербургская и Московская консерватории стали центрами подготовки не только пианистов, но и скрипачей, и виолончелистов мирового класса.

С конца XIX в. начинают отсчет своего существования *российская скрипичная и виолончельная школы.*

В ряду российских скрипачей XIX в. необходимо выделить выдающегося музыканта польского происхождения **Г. Венявского (1835 – 1880)**, одного из ведущих скрипачей мира, заложившего основы русской скрипичной школы. **Венявский** был музыкантом виртуозно-романтического склада, создавшим — и как композитор, и как исполнитель — множество шедевров скрипичного искусства.

Учениками Венявского были такие великие скрипачи, как Э.Изаи и Ф. Крейслер; ассистировал Венявскому Л. Ауэр.

Именно с педагогической

Учениками Ауэра,
который с 1868 г., по приглашению
А.Г.Рубинштейна переехал в Россию и
стал преподавать в Петербургской
консерватории, где в течение
нескольких десятилетий возглавлял
подготовку скрипачей. и учениками
его учеников были почти все
крупнейшие скрипачи XX столетия: Я.
Хейфец, Е.Цимбалист, М.Эльман, Н.
Мильштейн (США); М.Б.Полякин, Л.
М.Цейтлин, Б.О.Сибор, Д.Ф.Ойстрах,
Л.Б.Коган (СССР). Многие из
выдающихся скрипачей —
представителей школы Ауэра —
продолжили его исполнительские и

А.И.Ямпольский, К.Г.Мострас, Л.М.
Цейтлин, П.С.Столярский, Э.
Млынарский, И.Галамян, Д.Ф.
Ойстрах, Л.Б.Коган, Ю.И.Янкелевич и
др.

Всего Ауэр выпустил около 300
учеников.

Последние десятилетия жизни он
работал в США. Таким образом, Ауэр
по существу стал основателем и
российской, и американской
скрипичной школ (причем последняя

Одной из главных задач педагога Ауэр считал пробуждение сознания ученика, его интеллекта. Он писал, что педагог должен «выразить необъяснимое так, чтобы оно стало понятным, отделить опыт от музыкального чувства, причем определить и то, и другое с такой ясностью, чтобы сущность их была увидена духовным оком».

Л.Ауэр обобщил свой опыт, написав труды по вопросам скрипичной педагогики и исполнительства: «Моя школа игры на скрипке» (1921) и «Интерпретация произведений

Другим центром формирования скрипичных традиций была в конце XIX – начале XX вв.

Московская консерватория.

Она объединяла традиции чешской скрипичной школы (Ф. Лауб, Л. Минкус, И. Гржимали); традиции уже набравшей силу петербургской школы Ауэра, ученики которого преподавали и в Москве.

Работали в Московской консерватории также В.

Безекирский и А.Д. Бродский,

Отличительной чертой скрипичной педагогики конца XIX – начала XX вв.

явилось то, что помимо центров подготовки скрипачей в Петербурге и в Москве сложился еще один – в Одессе.

Здесь впервые был применен опыт раннего развития музыкально-исполнительских способностей детей.

Начал эту работу ученик Ауэра Э. Млынарский, а продолжил уже в XX в. его ученик П.С.Столярский, один из величайших педагогов во всей истории музыкального образования.

Опыт Столярского будет иметь огромное значение для развития скрипичной

Развитие *виолончельной педагогики* в еще большей мере, чем скрипичной, зависело от изменения роли виолончели как солирующего инструмента и наличия литературы для нее.

В XIX в. эта роль была еще относительно невелика, хотя уже существовали прекрасные традиции не только ансамблевого, но и сольного исполнительства.

Профессия виолончелиста тогда не считалась сольно-концертной.

«Нужна громадная талантливость, необходима сложная совокупность внутренних качеств, чтобы победоносно привлечь внимание публики на

В конце XIX – начале XX вв. в России это удавалось очень немногим – прежде всего К. Давыдову и А.Вержбиловичу.

Крупнейшим виолончелистом XIX в. в России был ***К.Ю.Давыдов (1838 – 1889)***, которого называли «королем виолончелистов».

Давыдов был также автором ряда произведений для виолончели, пополнявших достаточно скудный в то время репертуарный «багаж» виолончелистов. Он заложил и основы преподавания на этом инструменте.

Ученик К.Ю.Давыдова ***А.В.Вержбилович (1849 – 1911)*** стал крупным исполнителем и

В течение длительного периода – с 1882 по 1911 гг. – А.В.Вержбилович преподавал в Петербургской консерватории, где вел классы виолончели и камерного ансамбля. В занятиях с учениками он основное внимание уделял методу показа, добиваясь от молодых виолончелистов главным образом овладения искусством звука и художественной фразировки.

В то же время, по воспоминаниям М.Л. Ростроповича (его отец Л.В.Ростропович был учеником Вержбиловича), наряду с высочайшим профессионализмом, исполнительской и педагогической хваткой, эмоциональностью Вержбиловича отличали и некоторая неорганизованность, бессистемность в занятиях.

Возможно, что в связи с этим ценный

Среди учеников А.В.Вержбиловича – С. Козолупов, впоследствии продолживший его педагогические традиции уже в Московской консерватории; Л.Ростропович (отец и первый учитель гениального Мстислава Ростроповича); а также известные виолончелисты А.Борисяк, Д. Бзуль, Е.Вольф-Израэль, С.Вильконский, П. Федоров и др.

Другим выдающимся учеником К.Ю.Давыдова был *Альфред фон Глен (1858 – 1927)*.

Он вел концертную деятельность в России и за рубежом, играл в ансамблях с С.Танеевым, В. Сафоновым, Л.Ауэром, И.Гржимали, Н.Метнером, К.Игумновым. С 1890 по 1921 гг. Глен руководил классами виолончели и камерного ансамбля в Московской консерватории. Среди учеников А. фон Глена – Г.Пятигорский (американец русского происхождения, один из крупнейших виолончелистов XX века): выдающиеся

Третьим выдающимся виолончелистом «старшего поколения» (границы веков) считают *Анатолия Брандукова (1856 – 1930)*. Он занимался в Московской консерватории у Б.Космана и В.Фитценгагена по классу виолончели и у П.И.Чайковского по теории музыки (окончил курс с золотой медалью).

Одним из первых в России Брандуков исполнил концерт Сен-Санса, после чего в течение длительного периода гастролировал за рубежом.

С 1921 г. А.Брандуков работал в Московской консерватории, где у него занимались С.Ширинский, А.Георгиан, С. Броун и др.

Деятельность Анатолия Брандукова имела большое значение для распространения традиций уже сложившейся русской

Таким образом, к началу XX в.
Россия обладала не только
сложившейся системой
профессионального музыкального
образования, включавшей,
помимо консерваторий, также ряд
постепенно возникших
музыкальных училищ и школ, но
и высокообразованными
исполнительскими школами по
основным направлениям
музыкального искусства

Еще одним центром профессионального музыкального образования, помимо консерватории, стали Придворная певческая капелла в Петербурге (бывший хор государевых певчих дьяков) и Синодальное училище в Москве (бывший хор патриарших певчих дьяков). В них сосредоточилась подготовка профессиональных музыкантов — певчих и руководителей хоров, что дает основание считать их базой отечественного *дирижерско-*

Эти учреждения традиционно совмещали функции концертной организации и учебного заведения. Руководили ими в конце XIX столетия виднейшие музыканты: Придворную певческую капеллу возглавляли М.А. Балакирев и Н.А. Римский-Корсаков, а во главе Синодального училища находился С.В. Смоленский, ставший одной из значительных фигур в истории отечественного профессионального и общего музыкального образования.

С.В.Смоленский (1848-1909) вошел в историю как выдающийся хоровой дирижер, однако спектр направлений его деятельности был значительно шире.

Юрист, историк и философ, он представлял собой ученого-универсала.

Как музыкант великолепно владел многими инструментами, был композитором и теоретиком.

Помимо деятельности по подготовке музыкантов-профессионалов, С.В. Смоленский вел большую работу по созданию *основ отечественного общего музыкального образования*.

Основываясь на общности истоков формирования народной песни и духовных песнопений, что говорит о близости содержания хоровой музыки непрофессиональным слушателям, С.В.

Смоленский утверждал, что именно вокально-хоровая традиция должна стать базой общего музыкального

Музыкальное образование для народа являлось предметом поисков и для других выдающихся русских музыкантов.

В конце XIX в. в России массовое музыкальное образование для неимущих осуществлялось в виде практики пения в церковноприходских школах.

Материалом служили самые примитивные песни и молитвы, которые еще упрощались в «педагогических целях».

Вели занятия зачастую люди, не имеющие даже начального

Естественно, такая практика требовала коренного изменения, и вторая половина XI X в. стала временем поиска содержания, форм и методов массового музыкального образования.

Наиболее распространенной была в тот период методика А.Н.Карасева, отличавшаяся, помимо положительных свойств, известным формализмом.

Поиски более совершенных методов общего музыкального воспитания вели С.И.Миропольский, Д.Н.Зарин, А.Л.Маслов, С.Т. и В.Н.Шацкие.

Эти поиски приводили к следующему утверждению: наиболее оптимальной формой массового музыкального образования является хоровое пение как самый доступный вид музыкальной

В этом утверждении имелось в виду также то, что хоровое искусство имело глубокие национальные корни в России. Музыканты-педагоги изучали возможности различного репертуара для массового хорового музыкального воспитания, а также систему относительной сольмизации.

Однако в XIX в. возможности общего музыкального образования ограничивались отсутствием соответствующей системы

Попыткой преодолеть отсутствие такой системы было создание М.А. Балакиревым и Г.Я.Ломакиным Бесплатной музыкальной школы (1862).

Целью ее деятельности являлось давать музыкальное образование тем, кто не имел возможности оплачивать занятия, и делать это на музыкальном репертуаре высокого художественного уровня, включавшем лучшие музыкальные произведения, доступные детям.

Своеобразным продолжением традиций Бесплатной музыкальной школы стало создание в 1905 г. Московской народной консерватории, которую возглавил **С.И. Танеев.**

Занятия в хоре, помимо формирования вокальных навыков, служили основой для сообщения учащимся основ музыкально-теоретических и музыкально-исторических знаний, а также развития музыкальных и творческих способностей.

Примечательно, что и Бесплатная музыкальная школа, возникшая на волне общественного подъема 1860-х гг., и Московская народная консерватория, явившаяся одним из откликов на первую русскую революцию, отражали нарастающую потребность в коренном

Контрольная работа:

1 вариант:

I. Основные тенденции музыкального образования и их воплощение в России во второй половине XIX – начале XX века.

II. Музыкальное образование русского средневековья (IX– XVII вв.)

2 вариант:

I. Особенности становления музыкального образования в России в XVII— первой половине XIX вв.

II. Процесс создания первых русских консерваторий и их роль в становлении музыкального образования России.

Порядок написания контрольной работы:

- 1). Для каждого вопроса в варианте работы написать план из 4 – 5 пунктов;**
- 2). Каждый вопрос завершается выводом, начинающимся со слов:
«Таким образом,...», «Можно сделать вывод, что...» (далее повторяется в повествовательной форме вопрос), а
далее следует Ваш вывод по Вашему исследованию.**