

Санкт-Петербургская государственная консерватория  
имени Н.А. Римского-Корсакова

# МАЛОИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ КОНСЕРВАТОРИИ

Выпуск XVIII



*Музыка вокруг нас, надо только уметь ее слушать...*

Санкт-Петербург

2017



# АЛЬМАНАХ

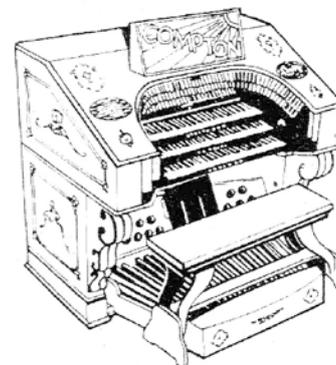
подготовлен студентами I курса  
музыковедческого факультета Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А.  
Римского-Корсакова

Руководитель - профессор Эра Суреновна Барутчева



## Содержание:

<i>Зинаида Слободзян - Елена Гладкова</i> Великая органистка К 100-летию Нины Ивановны Оксентян	<i>5 стр.</i>
<i>Мария Емельянова</i> Еще раз об Александре Ивановиче Рубце	<i>12 стр.</i>
<i>Зинаида Слободзян</i> Заполняя пробелы: А.С. Фаминцын. Годы юности. Санкт-Петербургская Консерватория	<i>20 стр.</i>
<i>Кирилл Петухов</i> Школа игры на трубе... К 150-летию со дня рождения Александра Бернгардовича Гордона.	<i>30 стр.</i>
<i>Анастасия Палёва</i> В классе Софьи Владимировны Акимовой	<i>34 стр.</i>
<i>Екатерина Смиреникова</i> В.П. Соловьев - Седой как студент консерватории	<i>43 стр.</i>
<i>Антон Теплинский</i> Аққордеон в консерватории - и не только...	<i>50 стр.</i>
<i>Софья Мартемьянова</i> Лукашевский квартет	<i>61 стр.</i>
<i>Любовь Петрова</i> Он был предан органу К 100-летию Марка Борисовича Шахина	<i>66 стр.</i>
<i>Ангелина Лукова</i> Не чудақ, а человек Памяти Олега Каравайчука.	<i>70 стр.</i>



## Великая органистка

К 100-летию Нины Ивановны Оксентян

На занятиях по изобразительному искусству, учитель может сказать вам: «Человека, его портрет всегда начинают рисовать снизу. Надо чувствовать пропорции...». И он, конечно, будет прав. Но найдутся и люди, которые будут утверждать, что рисовать нужно вначале фон, отражающий реальность или внутренний мир человека на портрете – как изобразил это Тициан в «Кающейся Марии Магдалине». Кто-то скажет, что важнее всего – глаза. И он тоже будет прав, ведь глаза – зеркало души. Но, наверное, все согласятся, что самое важное в портрете человека – создать его образ, чтобы даже спустя столетия кто-то смотрел на него и понимал, каким был герой портрета, чем он занимался, какая страсть была у него в жизни; чтобы он внушал уважение и гордость, чтобы человек настоящего ощущал радость от своей причастности тому миру, где рождаются люди, подобные героям с портретов.

Андре Моруа создал литературные портреты дорогих его сердцу писателей. Он писал словами о мастерах слов. А как словами описать человека, жизнью которого была музыка, как вписать в портрет звучание великого инструмента?

Узнать, кем была Нина Ивановна Оксентян, очень просто. Практически каждый интеллигентный человек ответит на такой вопрос. Каждый образованный музыкант знает это имя. Мы можем найти и статьи о ней, и несколько посвященных

ей архивных дел... Как трудно будет написать что-то новое о том, кто многим был так сильно дорог, кто совсем недавно не нуждался в историях о себе, а сейчас сам становится историей.

Нина Ивановна Оксентян, а вернее – Нунэ Ованесовна – родилась в 1916 году в Нахичевани. Она была дочерью школьного работника Ованеса Фёдоровича и домохозяйки Серафимы Ильинишны. На первый взгляд история Нины Ивановны не так уникальна: 7-летка в Шаганроге, Первое Ленинградское музыкальное училище, Консерватория, работа, концертная и просветительская деятельность... Нам скажут, сколько пластинок она записала, сколько и где концертов дала, мы найдём списки её учеников – спасибо «власти канцелярии» – всё это есть в архиве.



И вот она: готова «краткая выжимка», памятка о человеке, которой, как говорится «для общего развития», будет достаточно: «Нина Оксентян – органистка, педагог, ученица И. Браудо, народная артистка РФ, блистательный исполнитель органичных произведений различных эпох». А можно и ещё короче: «Нина Оксентян – знаменитая органистка».

И что же у нас осталось? У тех, кто её не знал, кто родился всего на пару лет позже и уже не успел увидеть и услышать, узнать.

Говорят, люди, рождённые у границы великих событий, пусть и не будут принадлежать им, но рождаются под светом тех сильных звёзд. Нина Ивановна Оксентян – женщина трёх эпох, трёх государств, перед её глазами прошёл весь XX век, И сквозь все страшные, трагические события она прошла не сгибаясь.

Вот перед нами девочка из многодетной мещанской семьи. Город, в котором она родилась – один из древнейших в мире: Нахичевань стоит уже несколько тысяч лет. Проходит всего несколько лет и девочка уже в Шаганроге. По стране катится гражданская война, Шаганрог только недавно перестал переходить от Красных немцам, Белым, УНР. В 1926 году город Постановлением Президиума ЦИК СССР окончательно переходит в состав РСФСР. А Нунэ идёт в школу.

В 1932 году 1-ый государственный музыкальный техникум ведения Ленпрофобра (сейчас – Музыкальное училище им. М. П. Мусоргского) располагался в Строгановском особняке по адресу ул. Н. Чайковского (Сергиевская), 11. Это были бывшие младшие и средние классы Консерватории. Сюда на отделение фортепиано поступила Н.О. Оксентян. Здесь она познакомилась и начала обучение у И.А. Браудо.

Дальше была консерватория. В 1941 году, когда Нине Оксентян, студентке ЛГК, было двадцать пять лет, началась война. Девушка, недавно переведшаяся с фортепианного факультета на факультет органа, была эвакуирована из осаждённого Ленинграда. Три года она проработала плановиком на заводе №447 в Ирбите, пока не была вызвана консерваторией в Ташкент.

В один из дней 1944 года Консерватория вернулась в Ленинград. Ещё шла война, но уже поднимался из пепла великий город, началось восстановление и родного консерваторского здания. Ещё не убрали огород с Исаакиевской площади, и стояли по городу заграждения «Неразорвавшаяся бомба», напротив был частично разрушенный Кировский (бывший Мариинский) театр, в консерватории шли концерты в поддержку детей фронтовиков, на которых играли студенты-герои профессоров-орденоносцев, а Нунэ Оксентян помогала восстанавливать здание.

До 1941 года в ЛГК были предусмотрены 741 учебное место и 35 аспирантских мест. Но не все вернулись с войны. Погиб и аспирант органного факультета Георгий Бубнов. В 1947 году на его место встала Нина Оксентян, только в этом году с отличием окончившая органной факультет консерватории. Параллельно она работала в своём училище – преподавала фортепиано. В 1950-м году в Лейпциге прошёл Ежегодный Баховский фестиваль, и органистка стала его участницей.

В 1959 году Оксентян – ассистентка своего учителя И.А Браудо, в 1960-м – уже преподаватель Консерватории, и.о. доцента по классу органа, через два года она была утверждена в учёном звании. Потом были годы концертной деятельности, целая плеяда учеников. Упорная непрекращающаяся работа над собственной техникой.

Всем нам известно, что мужество и героизм, на самом деле, непостижимы. Мы не сможем понять суть этих качеств, пока они не проявятся у нас самих. Да и тогда ещё не сможем. В нас их оценят другие, как мы пытаемся найти и постичь их в людях прошлого и настоящего, в тех, кого сохранила нам история, и в тех, кто находится совсем рядом с нами.

В Нине Ивановне Оксентян были оба этих качества. Они четко выделились в её характере и помогли пережить войны и тяжёлый труд. И не героизм ли – на протяжении почти века быть верной одной любви – музыке, продолжать своё дело несмотря ни на что, как бы ни было трудно – щедро отдавать людям часть своей души. Какой необъятной должна быть душа, способная на такое!

Так каким же человеком была Нунэ Ованесовна Оксентян? Кто она для нас? Армянская девушка в другой стране; сестра; дочь «другого» мира в мире советском, а затем – носительница «советского» в ещё одной новой эпохе; женщина, в чьей жизни была война; исполнительница, для которой не было невозможного; добрый педагог;

*храбрая женщина; просветитель... Или же все это вместе – единство, которое нам не понять, как не понять личность любого человека?*

*Нам остались музыкальные записи Нины Ивановны: Бах, Франк, Шмельцер, Гендель, Бибер, Шелеман и многие, многие другие...*

*Даже в записи в ее исполнении слышно биение живого сердца...*



*Часто ли в Консерватории преподают профессора в столетнем возрасте? Сколько душевной силы, терпения и преданности музыке может иметь человек? Человек, воспитавший не один десяток поколений русской органной школы - Нина Ивановна Оксентян.*

*Репертуар Нины Ивановны Оксентян вызывает особый интерес. Разнообразие произведений потрясает воображение: здесь и творчество старинных композиторов, классические, романтические, произведения, написанные современниками. От сольных небольших пьес-прелюдий до камерных ансамблей и концертов. Ее репертуар включает как произведения зарубежных композиторов, так и соотечественников. Конечно же, творчество И.С. Баха имеет особое значение для каждого музыканта. Особенно, для органистов и клавесинистов. С хоральных прелюдий, циклов токката-прелюдия-фантазия и фуга начинается знакомство с инструментом, поэтому произведения И.С. Баха знает каждый исполнитель. Большую часть из них играла и Нина Ивановна.*

*Помимо И. С. Баха и произведений старинных композиторов – И. Пахельбеля, Д. Букстехуде, И. Брунса и др., - в ее исполнении звучали и известнейшие произведения композиторов-романтиков. С. Франк, Ш.-М. Видор, А. Бозльман. Их пьесы в исполнении Нины Ивановны трогают до глубины души регистровыми красками и разнообразиями гармоний.*

*И, конечно же, в ее исполнении звучали произведения отечественных композиторов: Шостаковича, Кушнарёва, Слонимского, Тищенко. Это были не только произведения написанные для органа, но и переложения симфоний П.И. Чайковского, романсов С.В. Рахманинова.*

*В архиве Петербургской Консерватории сохранился документ – рекомендация к зачислению Н.И. Оксентян в аспирантуру. Одним из аргументов служила победа в конкурсе за исполнение произведений советских композиторов.*

*Нина Ивановна много гастролировала по Европе. Она часто давала концерты в российских городах, на Украине и в странах Прибалтики. В период с 1950г. по 1985г. ей было дано более 900 концертов!*

*Также, исполнение органных произведений, в основном, старинной музыки были записаны на девяти грампластинках, выпущенных фирмой «Мелодия».*

*Нина Ивановна концертную деятельность успешно совмещала с педагогической деятельностью в Консерватории. Обладая большим педагогическим опытом и широкой эрудицией музыканта-исполнителя, Нина Ивановна привила своим ученикам и ассистентам-стажерам все необходимые навыки и знания для успешной самостоятельной работы. Не один десяток поколений студентов-органистов учились у нее. Среди бывших выпускников ее класса: З. Джафарова, ставшая профессором*

Бакинской Консерватории, П. Чаусова – ныне преподает в Петербургской Консерватории, Ю. Семенов – преподаватель училища им. Н.А. Римского-Корсакова при Консерватории и многие другие. Деятельность Нины Ивановны во многом определила становление русской органной школы.

Ученики Нины Ивановны очень любят своего преподавателя.

«В ней всегда было что-то юное, совсем девичье, хотя в пору нашего знакомства она была уже зрелым мастером. Естественная, искренняя, сердечная, она относилась к ученикам по-родственному, сразу устанавливая музыкантский и человеческий контакт» - говорит профессор Валентина Павловна Широкова, учившаяся у Нины Ивановны в 1970-ых годах.

«Мы общаемся с Ниной Ивановной более сорока лет, и никогда я не слышал, чтобы она говорила о здоровье и возрасте. Гармоничная и светлая личность, она никогда не участвовала ни в каких «красициях» или скандалах. Никогда не праздновала своих юбилеев. Никогда не добивалась званий, регалий. Смеясь, вспоминала, как сама привела маму в музыкальную таганрогскую школу, чтобы учиться на фортепиано. Мама вздохнула: «И зачем это ей надо?» А учитель, оценив музыкальность маленькой Нины, сказал: «Профессором будет». Как в воду глядел» - вспоминает Профессор Владимир Алексеевич Шляпников, выпустившийся в 1980 году.

Одна из последних учениц Н.И. Оксентян – Ирина Владимировна Розанова рассказывает:

«Мы занимались у Нины Ивановны дома, на электрооргане «Прелюдия», который она с приключениями купила когда-то в Риге. Стоил он по тем временам очень дорого, и ей не хватило накопленных денег. И тогда одна из ее поклонниц, незнакомая ей слушательница концертов в Домском соборе, ставшая свидетельницей неловкой ситуации, одолжила ей необходимую сумму. Из этого маленького инструмента Нина Ивановна умеет извлекать разнообразную палитру тембров. Когда я приходила к ней на первые уроки, у меня ничего не получалось, и я чувствовала полную беспомощность. Но вдруг она положила свою большую теплую руку на мою и сказала: «Спокойно. Не суетись». Я почувствовала такую мудрость, доброту и силу в этой руке, такое было фантастическое тактильное ощущение, что я сразу успокоилась и поверила, что все получится.

Она часто рассказывала о своих занятиях с Браудо. Однажды она позволила себе самостоятельную трактовку заданной пьесы, и он захлопнул ноты и сказал: «Приходите в следующий раз, когда захотите играть так, как я вас учу».

Надо сказать, что при всей мягкости и толерантности Нина Ивановна тоже требовала от меня точного исполнения своих указаний и добивалась своего, даже если я

упорствовала. Как-то на экзамене я начала играть Баха в том темпе, который казался мне более естественным. И она остановила меня, сказав: «Медленнее!» Она считала, что студент должен пройти ее школу, а уж потом ездить по мастер-классам и экспериментировать.

Она с горечью говорит о современной тенденции к главенству техницизма в исполнительстве: «Все стерильно, чисто, гламурно: руки-ноги бегают быстро, а музыки нет. Душу не вложишь...»

Романтическая органная музыка в исполнении Нины Ивановны меня зачаровывала. Мы с ней переиграли все хоралы Франка, органные симфонии Видора. Она очень пристально занималась со мной музыкальной интонацией, добиваясь, чтобы я «проговорила», пропела фразу, наполнила ее эмоциональной теплотой. Это уникально. Я могу сравнить, потому что после нее училась еще и в Москве, и во Франции, но нигде со мной не работали над созданием художественного образа так, как она».

### *Использованная Литература:*

1. Д. №174 «Личные дела преподавателей, аспирантов и студентов», 1934-1957 гг.
2. <http://nstar-spb.ru/musical/print/article/muzykalnyu-..>
3. [http://old.conservatory.ru/files/Musicus\\_50\\_Nazarov.pdf](http://old.conservatory.ru/files/Musicus_50_Nazarov.pdf)



## Еще раз об Александре Ивановиче Рубце

Пожалуй, практически каждый русский человек, хоть сколько-нибудь интересующийся искусством, имеет представление о картине Ильи Репина «Запорожцы». Когда смотришь на нее, кажется, что все здесь хохочет. И как только с помощью кисти и красок художнику удалось столь материально передать звучание?! И каждый персонаж на картине настолько ярок, индивидуален, выразителен и натурален! Даже более натурален, пожалуй, чем в реальной жизни. И самое удивительное, что все эти лица не выдуманы Репиным. Для каждого образа позировал реально существовавший человек: случайный путник, коллекционер, солист Мариинского театра, художник, кучер... А вот приглядитесь-ка к пузатому, усатому запорожцу в белой папахе, который от хохота схватился за упитанные бока. Могли бы вы когда-нибудь подумать, что это уважаемый всеми профессор Петербургской консерватории?! Конечно, в данном случае художник использовал для картины в основном только яркую внешность профессора. Это не большой портрет, через который пытаются показать подлинную неповторимую и сложную личность позирующего. И все же некоторые черты характера Александра Ивановича Рубца – для этого персонажа позировал именно он – Репин передал на своем полотне.

Александр Иванович Рубец (1837 -1913) действительно был малороссом, уроженцем заштатного города Чугуева Харьковской губернии. Родители его, Анна Петровна, урожденная Немирович-Данченко, и генерал-майор Иван Филиппович Рубец, командующий местным военным (казацким) поселением, очень любили и классическую, и народную музыку. Эта любовь передалась и маленькому Александру. «Частыми

гостями в их доме были бандуристы и лирники, песни которых оставили неизгладимый след в душе их маленького сына».[1, 2] Любовь к народной песне, тонкое ее ощущение Александр Иванович пронес через всю свою жизнь.

Родители Александра Ивановича, когда тому еще не исполнилось пятнадцати лет, выписали из Вены чешского музыканта Франца Черни. В 1850 году Александр поступил в Харьковскую гимназию. В 1853 шестнадцатилетний Рубец перевелся в третий класс Первой Киевской гимназии, где было два певчих хора. Александр Иванович пел в хоре, «состоявшем из лучших голосов, выбранных из всех семи классов гимназии». Пение доставляло ему огромное удовольствие. В Нежинском лицее, куда Рубец поступил по окончании гимназии, любовь к музыке мешала ему заниматься юридическими науками. Об этом сам Александр Иванович пишет в альбом редактору «Русской Старины» М.И. Семеvскому: «Поленивался, больше занимался пением, записывал малороссийские песни, вследствие чего окончил лицей с чином XIV класса».[1,2]

В 1862 году Рубец занимал место помощника судебного следователя в Черниговской уголовной палате. Однако, узнав об открытии консерватории, он тотчас оставил службу и приехал в Петербург, где и подал прошение о поступлении в Петербургскую консерваторию. В «Воспоминаниях о первых годах Петербургской консерватории» Александр Иванович пишет об этом:



«29 августа 1862 года, утром, я приехал из Москвы в Петербург. Я видел много наших городов - Харьков, Киев и другие. Тем не менее Петербург произвел на меня глубокое впечатление, в особенности Невский, его торцовая мостовая, широкие панели. Такой по длине улицы я еще не видел, и чудесная перспектива Адмиралтейства с его шпирем, освещенным ярким солнцем, поразила меня. [...] Я приехал поступить в консерваторию, бросивши службу и все преимущества по воспитанию, сжег свои корабли и устремился в неизвестное. Имея голос и музыкальные способности, я с жаром и трепетом устремился в столицу. На другой день после приезда я направился в консерваторию, которая тогда помещалась в Демидовом переулке. Извозчик остановился у подъезда маленького одноэтажного домика с зеркальными окнами. [...] Направо от входа в швейцарскую дверь вела в

контору. Я подал прошение и узнал, что приемные экзамены будут 1-3 сентября. На следующий день я явился на экзамены, хотя и чужие. [...]

В понедельник, 4-ого, был назначен конкурс на стипендию Музыкального общества. Рубинштейн вызывал кандидатов по времени поступления их прошения и – какие тут были певцы! Были такие, которые пели без размера, «по душе», как говорили; были такие, которые пели вещи слишком для них высокие и потому срывались. Все почти пели сдавленным горлом. Пришла и моя очередь. «Где ваши ноты?» - спросил Рубинштейн. - У меня их нет. «Так каким же образом я буду вам аккомпанировать?» - Я сам себе аккомпанирую. - Я сделал маленькую прелюдию и начал петь романс Гурилёва. После него Рубинштейн заставил меня спеть еще что-нибудь. Я спел «Сомнение» Глинки. Лицо его оживилось. «Спойте что-нибудь», - сказал он, - чтобы показать ваши высокие ноты». - Я спел арию из «Марты». После каденцы, чувствую, что меня обнимают сзади и шепчут на ухо: «Приняты на счет общества», т. е. освобождены от платы. Это был Кологривов. Рубинштейн положил мне руки на плечи: «Ну, слава Богу, хоть у одного большой голос».

Итак, экзамены были сданы успешно и Александр Иванович был принят в класс пения профессора Пиччиоли. Занятия в его классе были легки для Рубца, так как Пиччиоли никогда не позволял ученикам петь дольше десяти минут без отдыха и требовал, чтобы они не форсировали голоса.

В первые годы существования консерватории выяснилось, что спрос на будущих специалистов уже превышал предложение. Так, Александру Ивановичу, изучавшему пение, пришлось начать свою деятельность в качестве учителя фортепиано. В конце первого учебного года по своей просьбе рекомендовать его «куда-нибудь в провинцию, как преподавателя музыки», студент Рубец был направлен Рубинштейном в Ярославскую губернию. На возражение Александра Ивановича, что он не специальный пианист, Рубинштейн ответил:

- Ведите своих учеников музыкально, возбудите их любовь посредством частой игры с ними в четыре руки, [...] заставляйте их играть гаммы и упражнения для выработки техники и все будет прекрасно.

Лето 1963 года Рубец провел в качестве учителя музыки близ Углича, в Подберезине, подгородном имении помещика Зыкова.

В конце августа, по возвращении в Петербург, Александру Ивановичу сообщили, что он принят в число хористов Императорской итальянской оперы. С этим обстоятельством связан ряд происшествий, описанных Рубцом в «Воспоминаниях» и ярко характеризующих его как человека прямого и смелого, всегда готового постоять за

себя и за других. Александр Иванович, узнав от Кологривова, что он записан в хор вторым тенором, отправился в контору, где ему предстояло подписать контракт.

«Прежде чем поставить свою подпись, я любопытствовал узнать, что именно написано в нем, и возмущился до глубины души прежде всего следующим параграфом: «я, ниже подписавшийся, должен отказаться от дворянского достоинства и буду именоваться только хористом Императорских театров; я должен отказаться от прав, полученных по образованию, и должен беспрекословно исполнять все требования режиссера, главного хормейстера и всех вообще членов театральной дирекции».

Я объявил чиновнику, что таких условий не подпишу. На его вопрос: «-почему?» ответил, что параграфы нахожу нелепыми и что после подписания таких условий я уже не буду гарантирован от оскорблений начальствующих лиц и не буду иметь права обжалования. Чиновник открыл глаза от удивления и сказал, что условия эти Высочайше утверждены. На это я возразил, что это вероятно остатки от узаконений Алексея Михайловича о скоморохах и шутах, которых за всякую провинность нещадно били батогами. Повернулся и ушел. На следующий день меня пригласили к начальнику репертуара Павлу Степановичу Федорову.

В назначенный час я был у него в зале. По докладу о моем приходе из кабинета вышел человек высокого роста, в очках[...]. Он накинулся на меня, начал кричать, топтать ногами: «Как вы осмелились, как вы себе позволили критиковать Высочайше утвержденные правила поступления в театральные хористы! Знаете ли вы, что за ваш поступок вас вышлют из столицы в двадцать четыре часа?».

Я дал ему успокоиться, сперва слушая молча все его выходки, потом же сказал:

-Ваше превосходительство изволили кричать и топтать ногами на человека, совсем вам не подвластного. Оскорбляя дворянина, получившего высшее образование, вы даете этим мне право сказать, что еще не поступивший на службу в театральную дирекцию был оскорблен вами, человеком образованным и в чинах. Если бы я подписал Высочайше утвержденное условие, то мог бы рисковать и худшим, то есть что другие, ниже вас стоящие, перешли бы уже совершенно все границы дозволенного, и я даже не имел бы права жаловаться.

В конце концов Рубец был принят хористом. Новый учебный 1863-64 год был для него очень тягостен. Он должен был посещать консерваторию, помимо уроков пения подготавливать задачи по теории, от часа до трех часов бывать на репетициях итальянской оперы, а вечером на спектакле. Нередко на репетициях хора Александру Ивановичу приходилось брать на себя обязанности аккомпаниатора.

Вот еще один курьезный случай, связанный с работой Александра Ивановича в театре. Ставили «Фаворитку» Доницетти. Партия Леоноры была поручена Барбо,

партия короля – Трациани. На первом представлении тенор Джулини, исполнявший партию Фернандо, «так увлекся игрой, что дальше было трудно идти по пути реализма. Сломав шпагу и бросив ее к ногам короля, не обращая внимания на нежные и страстные мольбы Леоноры, он все надвигался на короля. Наконец с такой силой толкнул Барбо, [исполнявшую партию Леоноры] что та упала как раз на обломки шпаги, причем несколько ранила себя. [...] Занавес опустили. Публика действительно вызывала Барбо, но та лежала в обмороке. [...] Вдруг является, неистово жестикулируя, граф Адельберг, тогдашний министр Двора, вместе с генерал-губернатором Суворовым.

Решив, что хористки не поддержали падающую Барбо, Адельберг велел оштрафовать их по 25 рублей каждую. Я в эту минуту случайно стоял близко к графу и не мог утерпеть, чтобы не заметить громко о несправедливости этого распоряжения. Адельберг подскочил ко мне со сжатыми кулаками, спрашивая о моем имени. Я ответил, что я хорист Императорских театров Рубец.

- Нет, твое звание, звание! – кричал граф.

- Дворянин Черниговской губернии, А.И. Рубец.

Суворов в это время схватил графа за руку, говоря ему по-французски: «да дайте же ему говорить». Я объяснил, что хористы не виноваты: Джулини, увлекшись игрой, слишком приблизился к рампе, а Трациани, исполняя короля, оставался на своем месте неподвижно, со скрещенными руками. Так как по сценическим правилам никто из хористов не имеет прикрывать главных действующих лиц, то только Трациани должен был бы поддержать падающую Барбо.

- Но ведь я же король, - заметил Трациани, находившийся тут же. На это я возразил ему, что он картонный король, что всякий человек, видя опасность другого, обязан подать ему помощь».

В результате вмешательства Александра Ивановича штраф с хористок был отменен.

Осенью 1863 года Рубинштейн пригласил студента Рубца в свой кабинет и повел речь таким образом: «Вот вы учились целый год у Пиччиоли, сделали большие успехи, но ваша фигура не сценична. Если бы вы пели Рауля в "Тугенотах", выскочили бы вы благополучно из окна в 4-м действии?»

На это Рубец ответил: «Ни как невозможно, потому что по своей тучности я застрял бы в окне».

Рубинштейн, рассмеявшись, продолжал: «Ваши задачи по классу гармонии настолько хороши, что я бы вам советовал перейти специально на теорию».

*Последовав этому совету, Александр Иванович перешел из исполнительского класса в класс теории композиции профессора Зарембы.*

*В 1866 году, по окончании своего обучения, Рубец остался в консерватории преподавателем теории и сольфеджио. Одновременно с А.М. Рубцом в консерватории учились и работали выдающиеся российские и зарубежные музыканты, такие как П.И. Чайковский, А.Г. Рубинштейн, Г. Венявский, Л. Ауэр. Александр Иванович был в дружеских отношениях с Г. Ларошем и К.Н. Лядовым, отцом композитора Анатолия Лядова.*

*Александр Иванович из года в год в течение всей своей долгой педагогической карьеры вел записки о всем, что происходило в консерватории и в музыкальной жизни Петербурга. К сожалению, практически все они, за исключением одной тетради, были утеряны.*

*Произошло это следующим образом: записки, в количестве 43 больших тетрадей были переданы в конце 90-х годов В.В. Стасову, для хранения их в Публичной библиотеке. При этом Рубец поставил условие, чтобы записок никто не читал до смерти автора. Напечатать их следовало только через пять лет после смерти последнего. Стасов взял записки на хранение, обещав передать их в библиотеку и выдать Рубцу подлежащую расписку. Этой расписки А.М. Рубец так и не получил. Он несколько раз напрасно посещал библиотеку, слыша один и тот же ответ служителя, что или Стасов "очень занят", или его вовсе нет, и т.д. На все письма Рубца также не последовало от Стасова никакого ответа. Судьба этих рукописей в настоящее время неизвестна. Рубец мучился догадкой, что Стасов мог нарочно спрятать эти записки, так как в них шла речь в том числе и о знакомых Стасова. Александр Иванович же со свойственной ему прямоотой и честностью мог дать этим людям не самые лестные характеристики и привести факты, о которых иной человек предпочел бы умолчать.*

*Малая уцелевшая часть «Воспоминаний о первых годах Петербургской консерватории» все же была опубликована в мае – ноябре 1912 года в газете «Новое время».*

*Деятельность Александра Ивановича Рубца не ограничивалась стенами консерватории. Он также преподавал пение и теорию в Смольном, Павловском, Елизаветинском и Александровском институтах, в пансионе Заливкиной, в педагогических классах в Соляном городке и т.д. По данным газеты «Новое время» к 1898 году через его руки прошло около десяти тысяч учеников! В 1873 году им были открыты бесплатные мужские и женские классы хорового пения. Александр Иванович делал все, что было в его силах, для того, чтобы любой человек, независимо от его финансового положения, мог заниматься музыкой. Часто работал за ничтожную плату.*

Как педагог Александр Иванович оставил после себя учебники теории и музыкальной грамматики, сборники упражнений и песен. В 1867 году им было выпущено пособие «Метод преподавания первоначальных музыкальных сведений и сольфеджио». Краткая музыкальная грамматика (1875) и Музыкальная азбука (1876), также составленные Рубцом, неоднократно переиздавались.

Александр Иванович занимался собиранием народных – русских и малороссийских – песен. Им было собрано до шести тысяч малороссийских напевов разного рода. В 1868 году он два месяца пробыл на Кубани, где записывал свадебные обычаи, обряды, пословицы, сказки и предания о заселении области запорожцами. Всего на Кубани им было сделано около шестисот записей. Летом 1869 Рубец собирал народные песни в центре Малороссии. В своих записях Александр Иванович старался быть максимально точным. Часть собранных им материалов была опубликована в сборниках, судьба большей части его записей неизвестна.

А.И. Рубец проявлял большой интерес к музыкальным инструментам, их истории, бытованию у разных народов. Коллекция из двадцати двух народных музыкальных инструментов была подарена Рубцом музею Санкт-Петербургской консерватории. В эту коллекцию вошли народные русские, малороссийские, восточные инструменты: балалайка, қобза, панская бандура, сопилка, зенбаз, азиатские глиняные литавры и прочие. Папуасские инструменты: барабан (шукá), свистульки и флейта пана, входящие в собрание, были получены Рубцом от знаменитого путешественника Н.Н. Миклухи-Маклая. В настоящее время инструменты хранятся в коллекции Музея музыки в Шереметевском дворце.

Весной 1895 года Александр Иванович перенес операцию по удалению катаракты, и для полного выздоровления должен был соблюдать строгий режим. К несчастью, он пренебрег врачебными рекомендациями, чтобы присутствовать в консерватории на экзамене своего класса. В результате острого воспаления глаз Александр Иванович ослеп и был вынужден выйти в отставку. Из Санкт-Петербурга он переехал в город Стародуб, где его семья владела фамильными именьями.

Несмотря на слепоту, Александр Иванович продолжал активную общественную и педагогическую деятельность. На свои средства он открыл и содержал в Стародубе музыкальную школу, школу рисования, курсы кройки и шитья; построил школу в селе Буде Корецкой. Рубец давал уроки музыки стародубским парням и девушкам, и наиболее талантливых из них он ежегодно привозил в Петербург и определял в консерваторию.

Люди, знавшие Александра Ивановича, запомнили его как человека исключительной доброты и бескорыстия.

## *Использованная Литература:*

- 1. Александр Иванович Рубец, Стародубский район // Сост. Г. Метельский, В. Скидан. – Брянск: Автограф, 197-?. 23 – с.*
- 2. Рубец А. И. Воспоминания о первых годах Петербургской консерватории. // Новое время. 1912. №№ 12985, 12998, 13019, 13033, 13103, 13124.*
- 3. Луканюк Б. К спорам о музыкально-этнографическом наследии Александра Рубца // Вестник Львовского университета. 2013. Вып. 13. – 17 с.*
- 4. Петухов М. О. Народные музыкальные инструменты музея С.-Петербургской консерватории // исслед. Мих. Петухова. - СПб. : Тип. Имп. Акад. Наук, 1884. – 56 с.*



## Заполняя пробелы: А.С. Фаминцын. Годы юности. Санкт-Петербургская Консерватория

*Множество имён и лиц стёрто из памяти поколений. Зачастую большинство из нас даже не задумываются о том, что тот или иной человек много лет назад ходил по улицам этого города, разговаривал со многими такими же забытыми, как и он сам. Мы не помним людей, не знаем лиц, не отдаём себе отчета в том, что некоторые вещи – набережные, стёршиеся ступени, дверные ручки, листы бумаги и выцветающие чернила – знают людей прошлого лучше нас.*

*Люди приходят и уходят, и каждый оставляет после себя то, что успел. Но иногда один поступок или несколько едких слов оказываются сильнее и выживают там, где погибает память о хорошем. Сколько теней встаёт в истории одной только Консерватории! Профессора, преподаватели, работники, студенты... А между тем, именно благодаря им Консерватория существует до сих пор.*

*В книге «100 лет Ленинградской консерватории» даётся интересная оценка деятельности профессора, музыковеда, критика и композитора А.С. Фаминцына во время работы его в Петербургской Консерватории. Здесь сказано, что «привлечение для преподавания истории музыки и эстетики А.С. Фаминцына оказалось крупной ошибкой. Он тоже был выучеником Лейпцигской консерватории, но более позднего*

времени, когда в ней после смерти Мендельсона стала господствовать рутинизация. Такую же рутину он стал насаждать и в Петербурге, выступая защитником консервативных и анти национальных взглядов на искусство. В глазах прогрессивных музыкантов Фаминцын служил олицетворением воинствующей реакции» [1, с. 56-57]. Таким профессор Фаминцын официально известен тем, кто знает о нём. И даже отмечаемые заслуги его в сфере этно-музыкальных исследований не смягчают сложившийся за многие годы образ Бекмесера.

Но, возможно, утверждение, во многом навеянное критической деятельностью Ц.А. Кюи и В.В. Стасова, не совсем верно? Какова вероятность, что, волей или же злой шуткой судьбы история ещё одного человека в летописи Консерватории так и остаётся недорассказанной?

Александр Сергеевич Фаминцын родился 24 октября 1841 года в Калуге в семье гвардии капитана Сергея Андреевича Фаминцына и баронессы Вильгельмины Фёдоровны Местмахер. Он был третьим ребёнком в семье и младшим сыном (в 1848 году родилась Анна Сергеевна). В 1847 году семья переехала в Санкт-Петербург. Но точнее здесь было бы сказать «вернулась». Отец Александра Сергеевича, Сергей Андреевич (1803-1879), в 1823 году окончил Императорский Царскосельский Лицей. Это был третий выпуск знаменитого Лицея, воспитанником А.С. Пушкиным. Сергею Андреевичу был присвоен чин офицера молодой гвардии, и, как военный, он нес службу вдали от родного города. Карьера военных всегда была основной во всем роду Фаминцыных. Ещё его родоначальник Христофор Томсон после того, как оставил свою родину служил подполковником артиллерии на территории Польши...



А.С. Фаминцын, 1880-е гг.

Удивительно, какие только уникальные человеческие судьбы и невероятные исторические и кровные связи не открываются в богатом историческом прошлом России. Нам известно множество родов, которые, не являясь русскими по своему происхождению и сохраняя память о своих родинах, внесли огромный вклад в развитие Российской Империи и долгие годы трудились ради её блага и процветания, хранили верность своей новой Родине.

Род Фаминцыных известен в России с XVII века, он внесён во Вторую часть Общего Дворянского Гербовника родов Всероссийской Империи. История этого рода в России начинается в 1654 году, когда двадцатилетний Парфений Хоминский, продаёт поместья в Минском воеводстве, принимает Святое Крещение и приезжает в Россию

уже как Иван Фаминцын. Как и многие в его роду, он посвятил свою жизнь военному делу и, пройдя службу в Переяславле и Севске, приняв участие в крымском походе 1687-1688 годов, дослужился до звания подполковника солдатского строя. Можно сказать, что утвердил положение рода Фаминцыных в России сын Ивана – Егор, который в 1725—1727 годах занимал пост коменданта Петропавловской крепости (после окончания службы в Петропавловской крепости генерал-майор Егор Иванович Фаминцын командовал войсками в Персии до своей смерти в 1731 году).

Историю рода Фаминцыных до «русского периода» можно проследить практически до XVI века. Тогда в горах Шотландии образовался один из самых могущественных клановых союзов – слились кланы Макинтош и Хаттанов. Макинтоши (от гаэльского "mac an Toisich" – сын вождя) – один из легендарных и воинственных кланов, по преданию они произошли из древнего клана Макдафф, первого клана Шотландии, в людях которого течёт кровь первых королей скоттов. В новый клановый союз Макинтоши привели и свои септы, в числе которых был и клан Том(п)сон. На его гербе изображена голова оленя, на бедже – легендарный национальный символ Шотландии – воспетый в поэзии и музыке Чертополох и девиз «Pro Patria» (лат.) – «За Родину».

В XVI веке Христофор Тобиас Томсон переехал в Польшу, откуда его правнук Парфений перебрался в Россию. В Польше, благодаря этимологическому переводу произошло первое преобразование фамилии Томсон: Thomson («сын Фомы») – Хоминский («Фомы=Хомы сын»); в России фамилия изменилась в последний раз: «Фомин сын» – Фаминцын.

И вот, отголоски этих древних сказаний звучат в России, где статский советник, отец трёх сыновей, привозит свою семью в столицу. Это уже другая история, другие люди, другие мысли, но, как незаметное, а потому самое лучшее, напоминание по прежнему изображается на фамильном гербе голова оленя – символ благородства и силы духа, способности сражаться даже после поражения.

Переехав в Петербург трое братьев Фаминцыных – Андрей, Сергей и Александр – поступают в Третью мужскую гимназию – одно из старейших учебных учреждений Санкт-Петербурга. Курс обучения в гимназии, целью которой было «приготовлять для низших училищ наставников и для университета студентов»[6], не ограничивался основными дисциплинами. Наряду с математикой, русской словесностью, географией, рисованием чистописанием, законом Божьим, французским и немецким языками здесь преподавались и «классические» языки – латынь и греческий. Третья гимназия была одной из немногих школ Петербурга, в которой греческий язык преподавался вплоть до 1918 года. Гимназия стала колыбелью, из которой вышли многие известные люди России: М.С. и С.С. Куторга, Н.И. Заремба, Н.Х. Вессель, Д.И. Писарев, И.В.

*Помяловский, А.В. Прахов, Д.С. Мережковский, П.Б. Струве, В.Д. Набоков, В.А. Оппель, И.И. Соллертинский и многие другие. В настоящее время в здании Третьей Санкт-Петербургской мужской гимназии, по адресу Соляной переулок, 12, находится школа №181.*

*Александр Сергеевич Фаминцын окончил гимназию в 1858 году (а его старший брат Андрей Сергеевич – в 1853-м) «Школьные годы» стали для братьев Фаминцыных непростым периодом. В удивительном единстве они пережили несколько трудных лет.*

*В 1848 году у Сергея Андреевича и Вильгельмины Фёдоровны родилась дочь Анна. Несомненная радость от рождения младшей дочери недолго длилась в семье Фаминцыных – четыре года спустя, в 1852 году, умирает мать семейства, и Сергей Андреевич остаётся один с четырьмя детьми на руках. Он больше ни разу не женился, и можно только предположить, какие трудности возникли на пути отца, в одиночку растившего детей. В этом ему помогли уже его братья и старший сын Андрей, которому на тот момент исполнилось 17 лет.*

*Неудивительно, что в подобной жизненной ситуации и атмосфере семейного единения особенно укрепились братские узы между 17-летним Андреем и 11-летним Александром (на момент смерти матери Ал.С. Фаминцыну было 10 лет). Андрей Сергеевич Фаминцын, в будущем – великий русский биолог, учёный, физиолог растений, оказал сильное влияние на младших братьев. И, если средний брат Сергей выбрал карьеру военного, пойдя по стопам отца, то будущий профессор Консерватории Александр Сергеевич Фаминцын последовал вначале за своим братом и поступил в Санкт-Петербургский Императорский университет на естественное отделение физико-математического факультета.*

*1 августа 1858 года Александр Фаминцын был принят в число студентов университета – время его обучения там пришлось на годы активного общественного движения, возникшего также и в студенческих кругах. Особенным для студенческого движения стал ознаменовавшийся чередой волнений 1861 год. Два самых ярких его события произошли в 20-х числах сентября и 12 октября – в самом начале учебного года. Причин волнений может быть названо множество, но, так или иначе, 25 сентября 1861 года студенты Петербургского университета вышли на демонстрацию, а после «бунта» 12 октября около 300 человек было арестовано. Университет «переехал» в Петропавловскую крепость. В тот день, 12 октября 1861 года, только переведшийся на четвёртый курс студент Александр Фаминцын подал прошение об увольнении из университета. Не окончив курса, он лишился всех возможных прав, которые предоставлялись по окончании обучения.*

*Оставив университет, Фаминцын не оставил занятий наукой. Он самостоятельно прошёл целый год университетской программы. Возможно, с ним*

занимался старший брат – уже признанный ученый и профессор, но так или иначе Фаминцын подготовился к выпускным экзаменам. Свидетельством этого становится прошение [архив 1], хранящееся в ЦГИА в фонде Петроградского университета в личном деле студента А.С. Фаминцына. 20 марта 1862 года «бывший студент четвертого курса» просил председателя комиссии по делам университета о разрешении сдачи экзамена на получение ученой степени. О том, было ли одобрено данное прошение, каковы были результаты экзаменов, если Фаминцыну было разрешено сдавать их, становится известно из документов уже только 1865 года.

В 1862 году Фаминцын принимает судьбоносное решение: он окончательно избирает музыку и её изучение своей будущей специальностью и решает ехать за границу. О ранних музыкальных занятиях Фаминцына известно очень немного. В России ещё не была открыта консерватория, а распространённой традицией было брать частные уроки музыки. Во многом именно из-за частного характера занятий, о них осталось так мало сведений. Известно, что Фаминцын брал уроки у М. Л. Сантиса и Ж. Фохта.

Эти сведения возникают практически во всех работах, затрагивающих биографию будущего профессора. Но первоисточником их является заметка, посвященная Фаминцыну в «Биографическом лексиконе русских композиторов и музыкальных деятелей» А.И. Рубца [3]. По сути, эта статья является первым биографическим источником об Александре Сергеевиче, и именно она стала основным источником, из которого, различно варьируясь, черпается информация об нём. Сведения, указанные Рубцом точны, автор был лично знаком с Ал.С. Фаминцыным – на протяжении нескольких лет они вместе работали в Консерватории.

Итак, Фаминцын решает ехать в Германию, в Лейпциг. Из его автобиографической заметки [архив 2] мы узнаем, что там он обучался в Лейпцигской консерватории, а также в университете. Заметка Фаминцына – единственное, в настоящее время известное свидетельство его обучения в Лейпцигском университете. Однако есть ещё косвенное подтверждение данного факта: возможно, именно для университета «бывшему студенту» потребовалось свидетельство, прошение о котором он подал исправляющему должность председателя временной комиссии 19 июня 1862 года: «имея нужду до окончания испытания в свидетельстве о бытности моей в С. Петербургском Университете, покорнейше прошу Ваше превосходительство о выдаче мне такового» [архив 3].

Среди оцифрованных документов архива Лейпцигской консерватории однажды упоминается имя Фаминцына (HerrFaminzin) (некоторые акты 1843-1945 годов). Что интересно – в протоколах Angelegenheiten der Lehre, в списке отсутствующих теоретических работ за март 1863 года. В консерватории Фаминцын слушал лекции

*М. Гауптмана и Э.Ф. Рихтера, занимался фортепиано у К. Риделя и И. Мошелеса. После этого он год изучал композицию у М. Зейфрица в Лемберге – Львове, бывшем в то время столицей Королевства Галиции и Лодомерии, независимой Австрийской провинции. В 1865 году Фаминцын возвращается на родину.*

*3 сентября 1865 года «Александр Сергеев сын, Фаминцын, из дворян, 23 лет от роду, Православного вероисповедания» [архив 4] по результатам испытаний 1862 года получил диплом Санкт-Петербургского университета и звание кандидата естественных наук, а также право считаться чиновником первого разряда, а в случае военной службы – право производства в офицеры по выслуге трёх месяцев.*

*Источники приводят различные даты вступления А.С. Фаминцына в должность профессора Петербургской Консерватории. Так, в книге «100 лет Ленинградской консерватории» [1] указывается 1866-й год; в личном деле профессора консерватории А.С. Фаминцына сказано: «в службу вступил <...> тысяча восемьсот шестьдесят седьмого года 1 Сентября»; А.И. Пузыревский в своей книге [2] приводит таблицу, из которой следует, что «Г-нь Фаминцынъ» был приглашен на службу в 1867-1868 годах, в очерке Алексей Ильич пишет о времени приглашения А.С. Фаминцына – январь 1867 года. А.И. Рубец в «Биографическом лексиконе русских композиторов и музыкальных деятелей» [3] указывает год 1865-й. 1865 год указывает и сам Фаминцын в своей автобиографической заметке [архив 2].*

*Некоторую ясность в эти разрозненные сведения вносит журнал заседаний Совета профессоров, который хранится в фонде консерватории в Центральном Государственном Историческом Архиве. На 36-м заседании Совета от 7 мая 1866 года, при присутствии директора консерватории А.Г. Рубинштейна и профессоров Герке, Дрейшока, Зарембы, Каваллини, Лешетицкого и Репетто, на слушании вопроса «О лекции Г. Фаминцына» было решено: «Пригласить Г. Фаминцына прочесть в консерватории лекцию по истории музыки «о развитии музыкального искусства от его зарождения до наших времен» и по эстетике «о значении эстетики для музыкального искусства». Время <...> назначено 14 мая в 9 час. вечера» [архив 5]. На следующем заседании совета 14 мая 1866 года присутствовали Рубинштейн, Воячек, Герке, Дрейшока, Заремба и Репетто, в третьем параграфе ими было решено: «На случай, если Профессор Давыдов не согласится продолжать курс Истории Музыки после 1-го Сентября, положено пригласить Г-на Фаминцына открыть курсы этого предмета и Эстетики...» [архив 6].*

*Возможно, в свете подобных фактов, имеет смысл предположение о том, что, пусть не официально-педагогическая, но деятельность Фаминцына была связана с консерваторией с 1865 года. Это могло бы объяснить и сам факт приглашения молодого ученого прочесть «пробную» лекцию.*

*Начало педагогической деятельности Александра Сергеевича, в общем, как и вся она, пришлось на непростой для Консерватории период. За время, что Фаминцын был профессором, сменилось три директора. При том, что сама Консерватория только начала своё существование... Так или иначе, но молодая Санкт-Петербургская консерватория приняла в свои стены нового преподавателя: двадцатипятилетний Александр Сергеевич Фаминцын вошел в бывшее здание Департамента неокладных сборов на Загородном проспекте, недавно Императорским Указом переданное в распоряжение РМО, и приступил к выполнению обязанностей профессора истории музыки и эстетики.*

*Класс истории музыки в Санкт-Петербургской консерватории был открыт в конце 1865 года, по предложенному А.Г. Рубинштейном проекту. До приглашения Фаминцына лекции по истории музыки читал Карл Юльевич Давыдов, будущий четвёртый директор Консерватории, выпускник физико-математического факультета Московского университета и бывший профессор Лейпцигской консерватории. Эстетика стала преподаваться как дополнение к курсу истории музыки именно с приходом в консерваторию Фаминцына, а после ухода его долгое время не преподавалась вообще.*

*История музыки и эстетика для всех специальностей были обязательными предметами в учебном курсе консерватории. В 7 пункте положения «Об объеме учебных музыкальных курсов Консерватории» приводится следующее: «Курс истории музыки продолжается один год. В течение этого времени преподаватель знакомит ученика с историей музыки, как русской церковной и светской, так и иностранной, с самых древних времен до настоящих, включая в обзор сведения о литературе музыки, об инструментах и об исполнителях всех времен, всех народов и всех школ. Предметы исторические читаются в научном и популярном /анекдотическом/ изложении». По окончании курса был предусмотрен экзамен по билетам, который проходил «в теоретических классах по пространной, а во всех прочих классах – по сокращенной программе» [архив 7].*

*При такой более чем напряженной программе Александр Сергеевич имел три часа преподавания в неделю (50 часов в месяц), 29 учеников и месячный оклад в размере 50 рублей.*

*Неизвестно, сохранились ли, в каком бы то ни было варианте, лекции А.С. Фаминцына. И остаётся только строить догадки, каким образом он в течение нескольких лет выполнял требования программы, предполагающей преподавать в один год при одном часе в неделю материал, который в настоящее время распределён на все годы обучения. Однако, при высокой успеваемости количество выпускников консерватории неизменно росло с каждым годом, и всё большее количество достойных музыкантов*

покидало её стены... . Так что, возможно, Рубинштейн и Совет профессоров не ошиблись в выборе одного из педагогов?

Вместе с педагогической деятельностью в 1866 году начинается критическая деятельность А.С. Фаминцына, в 1870 год он основывает собственный журнал «Музыкальный сезон». С 1868 года «Журналом Главной Дирекции Императорского Русского Музыкального Общества» (цитата по документу) от 23 декабря 1867 года А.С. Фаминцын был назначен «Секретарём Главной Дирекции» РМО [архив 8].

Помимо всего, с началом преподавания Фаминцын активно стал заниматься переводами методической литературы. С немецкого языка им были переведены учебники Рихтера, Маркса и Дрезеке (Э.Ф. Рихтера: «Учебник гармонии», «Учебник контрапункта», «Учебник фуги», «Элементарная теория» - с комментариями переводчика; а также «Всеобщий учебник музыки» А.Б. Маркса и «Руководство к модуляции» Ф. Дрезеке). Важность этих переводов в то время была очень велика: «Г. Директор [А.Г. Рубинштейн] заявил Совету, что Г. Фаминцын перевел на русский язык учение о гармонии Рихтера. Совет профессоров, не имея в виду самого перевода, считал однако долгом своим, во внимание к известности подлинника и к потребности, какая имеется в России в этом роду сочинений, одобрить труд Г. Фаминцына по его содержанию» [архив 9].

Определённую ценность и большой интерес эти труды сохранили до сих пор. Они же раскрывают ещё одну сторону деятельности А.С. Фаминцына, которая была связана с получением русскими консерваториями важного опыта музыкального образования Европы. Фаминцын был не только учеником Лейпцигской консерватории, он перевел на русский язык труды своих педагогов, по которым велось преподавание в Германии. Также он принял участие в налаживании связей с Брюссельской консерваторией: «В архиве А.С. Фаминцына <...> сохранились два письма Шарля Фетиса, внука знаменитого ученого [Ф.Ж. Фетиса], датированные августом 1868 года. Из них мы узнаём, что Фаминцын, в то время молодой профессор Петербургской консерватории, встречался с брюссельскими профессорами, беседовал о методах обучения. Он намеревался встретиться и с самим Фетисом, но 80-летний мэтр отказался от встречи, сославшись на занятость. Его внук выслал русскому коллеге регламент Брюссельской консерватории и сообщил сведения об ее организации и работе» [4, с. 226].

На службе в Санкт-Петербургской Консерватории Фаминцын оставался до 1872 года, когда подал прошение об отставке, объясняя свой поступок недовольством по поводу увеличения нагрузки и сокращения жалования, а также несогласием с проведением консерваторских дел без заседаний Совета... [архив 10].

Из небольшого количества официальной информации о Фаминцыне-профессоре, известно, что он был связан с Консерваторией в период с 1866 по 1872 год. Но интересен тот факт, что связь его с Консерваторией не прервалась, как может представиться первоначально, он вернулся в неё несколько лет спустя. С 1 сентября 1879 года Александр Сергеевич был назначен Секретарём Художественного Совета Санкт-Петербургской Консерватории Императорского Русского Музыкального Общества и в этой должности состоял до сентября 1882 года, когда был вновь уволен по прошению.

В настоящее время Александр Сергеевич Фаминцын не является сколько-нибудь известной фигурой в истории Консерватории. В музыкальном же мире он – этнограф, труды которого, посвященные культуре скomoroxов и истории музыкальных инструментов, конечно, хороши и ценны, но не искупают его «грехов» – любви к академической музыке, выбора европейской системы музыкального образования, определённых критических взглядов и «не патриотизма», которым иногда называют его отношение к членам «Могучей кучки» и их сочинениям. Но где же скрывается правда? Возможно ли человека, много лет посвятившего делу Консерватории и музыкального образования в России, поддерживавшего связи с музыкальным миром Европы, человека с живым умом и широчайшим спектром интересов, ставившего на первое место защиту собственной чести, считать виновником чуть ли не упадка музыки в России, культиватором «рутины», отсталости и ненависти к музыке родной страны? Где «золотая середина», в которой не забыты и учтены заслуги и факты реальной жизни молодого профессора?

### ***Использованная Литература:***

1. 100 лет Ленинградской консерватории, 1862-1962: Исторический очерк // Сост. В. Н. Александрова, Е. Ф. Бронфин, М. А. Ганина, и др. Л.: Музыка, 1962. 303 с.
2. Пузыревский А.И., Саккетти Л.А. Очерк пятидесятилетия деятельности С.-Петербургской консерватории. СПб., 1912
3. Рубец А.И. Биографический лексикон русских композиторов и музыкальных деятелей. Санкт-Петербург, 1886
4. Сомов В.А. «Франсуа Жозеф Фетис и его письма в русских архивах» // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России: материалы международных конференций. Вып. 4, - М.: 2008
5. Музыкальная энциклопедия. Под ред. Ю. В. Келдыша. – М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1973-1982 – Т. 5 (1981) – 1056 стб., илл.

6. <http://gousosh181tsr.acentr.gov.spb.ru/p04.html>

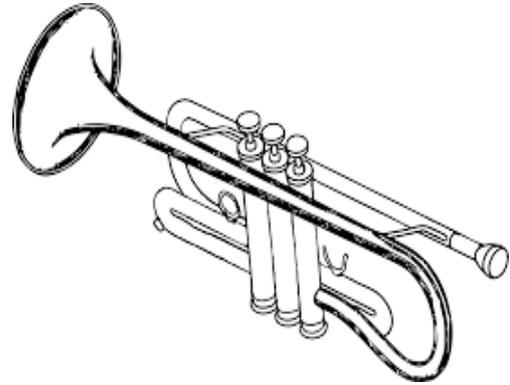
7. <http://www.fmt-leipzig.de/de/fmt/bibliothek/fmtarchiv>

*Архив:*

1. ЦТМА, Ф. 14, Оп.5, Д.1031, л. 21
2. ОР РНБ, Ф. 805, Д. 7, л. 1
3. ЦТМА, Ф. 14, Оп.5, Д.1031, л. 22
4. ЦТМА, Ф. 14, Оп.5, Д.1031, л. 25
5. ЦТМА, Ф. 361, Оп. 11, Д. 3 л. 48
6. ЦТМА, Ф. 361, Оп. 11, Д. 3, л. 49 об.
7. ЦТМА, Ф. 361, Оп. 11, Д. 3
8. ЦТМА, Ф. 361, Оп. 11, Д. 5
9. ЦТМА, Ф. 361, Оп. 11, Д. 3

ОР РНБ, Ф. 805, Д. 4

*Автор выражает искреннюю признательность и благодарность за оказанные поддержку и помощь в поиске материалов статьи сотрудникам отдела рукописей, справочно-библиографического отдела и учебно-научного отдела научной музыкальной библиотеки СПбГК; сотрудникам архива СПбКТ; служащим, сотрудникам и хранителям фондов ОР РНБ и ЦТМА СПб.*



## Школа игры на трубе...

*К 150-летию со дня рождения Александра Бернгардовича Гордона.*

Звучание музыкальных инструментов во многих ситуациях ассоциируется со звуками природы. Это может быть и отсылка к античному миру – ещё с древнейших времён именно труба являлась сигнальным инструментом. Благодаря мощному, чистому и артикулированному звучанию данный инструмент пробуждал самых ленивых, подбадривал людей выполнять свои обязательства или задания лучше и качественнее, а армию вёл к победе. Это может быть напоминание об искусстве миннезингеров и трубадуров, у которых главной темой творчества была любовь. Но в то же время присутствовали суровость, сосредоточенность, и их искусство было наполнено скорее размышлениями, нежели только лишь пылкими чувствами. Это отмечено, конечно, не только в прошедшем времени.



Труба являлась и является ведущим инструментом в духовых ансамблях, главенствует на праздничных церемониях. Да и просто в самых разных жизненных

*ситуациях звучание трубы означает активность, энергичность и то, что жизнь наполнена яркими красками.*

*Данный инструмент – самый высокий по звучанию среди медных духовых, ранее не имел вентиля, в состав оркестра вошёл примерно в XVII веке. С момента изобретения механизма вентиля труба получила полноценный хроматический звукоряд и с середины XIX века стала полноценным инструментом в классической музыке, а позднее, уже в XX веке, – в искусстве джаза.*

*Дальнейшие тенденции развития музыкального искусства, в особенности отечественного, были продиктованы необходимостью усиления процессов обновления в области методологии, в частности обучения игре на духовых инструментах. На волне демократических преобразований появлялись новые учреждения культуры и учебные заведения. Научные исследования в области классического музыкального искусства покинули узкие пределы наследия прошлых столетий.*

*В 1859 году было организовано Русское Музыкальное общество. А в 1862 году в Санкт-Петербурге по инициативе Антона Григорьевича Рубинштейна открывается первая в России консерватория. Много профессоров, немалое количество которых составляли иностранцы, было приглашено одновременно с открытием. Среди приглашённых был Василий (Вильгельм) Васильевич Вурм, немец по национальности. Одним из его неоценимых вкладов в школу трубы стало внедрение в учебную программу такого предмета как камерный ансамбль, ставшего обязательным.*

*Среди учеников Вурма – Ю. Лавик, И.И. Армгеймер, А.В. Иогансон, А.Н. Шмидт. Он также преподавал игру на корнете императору Александру III. Занимался он и с А.Б. Гордоном, на котором сейчас заострим внимание.*

*Александр Бернгардович Гордон родился в 1867 году в Санкт-Петербурге, русский и советский трубач, военный дирижёр и педагог, вероисповедания православного. В 1887 году со званием свободного художника он окончил консерваторию по классу трубы В. Вурма. Был первым трубачом в оркестре Комической оперы и феерии Малого театра. В том же 1887 году – итальянской оперы, а в летнем сезоне этого же года солистом-корнетистом в шведском оркестре. Вторую половину этого года и в 1888 был солистом оркестра Ф. Каянуса в Тельсингфорсе, а в 1892 году – в оркестре Павловского вокзала. Затем с 1890-1912 играл в симфонических оркестрах в Москве и Петербурге, а в 1916 и 1923 принимал участие в циклах концертов из произведений Баха под управлением Н.Н. Черепнина и Э.А. Купера, играя партию первой трубы на реконструированной трубе Баховского времени. Также Александр Бернгардович был солистом Мариинского театра в 1895-1913 годах. Непосредственно коллегами и современниками его являлись: О. Бём, Э. Шронье, С. Болотин, коллеги в Мариинском театре – Э. Брайн, К. Садовский, А. Шефер, Э. Келер.*



*Педагогическая деятельность в жизни Гордона играла немаловажную роль. В 1897 году 1 сентября он был приглашён в Консерваторию преподавателем по классу трубы и корнета. Позднее, в 1907 году, стал старшим преподавателем, а 18 сентября 1910 – профессором. Александр Бернгардович совершенствовал те навыки и умения, которым его научил Вурм, и передавал их своим ученикам, среди которых были: Я. Скорморовский, В. Осадчук, Д. Гинецинский, Н. Ореус, Н. Берштайн, Ф. Кёниг и другие.*

*Гордон был также замечательным дирижёром, в том числе и военного оркестра. Прослушивая с А.К. Глазуновым на хронографе выступление оркестра с произведением Рахманинова под руководством своего близкого друга, который являлся директором Консерватории и неоднократно ходатайствовал о присвоении трубачу звания Героя труда, вполне обосновано, отмечал страшное будущее музыкальной культуры в связи с появлением в будущем времени электронных девайсов для прослушивания записей. Но, прослушав, данное выступление Гордон был такого мнения, что не в хронографе дело, а дирижировал Глазунов неудачно. Гордон не мог сказать своему близкому другу что-то плохое, боясь его обидеть. Но говорить, что эта история произошла на самом деле, конечно, не совсем верно, ведь эта версия о неудачном дирижировании основана лишь на слухах того времени и не является подлинным фактом. А то, что Александр Бернгардович и Александр Константинович были действительно большими друзьями, этого точно не опровергнуть. Характер Александра Бернгардовича отличался скромностью, и второй чертой – индивидуальностью в своей профессии, за что его ценили ученики.*

*Выдающийся трубач внедрил в своём классе корнет-а-пистон, метод базингования – очень полезный вид занятий, внимание которому было уделено как никогда большое. В основу методике обучения Гордона легли принципы правильной работы исполнительского аппарата трубача в подробном описании его частей: амбушюра, языка, исполнительского дыхания. Александр Бернгардович уделял пристальное внимание атаке звука, технике языка, полноте и ровности звучания во всех регистрах, постановке мундштука на губах. Гордон оставил ряд учебных пособий, среди которых около двухсот этюдов для трубы, переложения двадцати этюдов Крейцера. Он также был отличным аранжировщиком.*

*Кроме того, что Гордон являлся замечательным педагогом и отличным исполнителем, в числе его достоинств был хороший слух, и он прекрасно знал гармонию, о чём свидетельствует имеющийся в числе его учеников на трубе Н. Берштайн,*

обучавшийся одновременно по двум специальностям – на оркестровом факультете и на факультете теории музыки.

Недаром сочинений у Александра Бернгардовича для преподавателя трубы так много – в этюды свои он вложил не только последовательную систему упражнений, но и обогатил каждый этюд красивыми, необычными гармониями. А также совершенно новым звучанием интервальной и аккордовой структуры в разложенном виде, тем самым показывая обучающемуся всю прелесть музыкального мира в целом. В наши дни этюды Гордона почти не используются или интегрированы в творчестве соотечественников. Но, при наблюдении за ходом истории, можно заметить, как Гордон смог изменить представление большой массы народа о трубе.

Он показал всю прелесть этого яркого и воистину божественного инструмента, не без помощи, конечно, своего великого учителя В. Вурма. Период с конца XIX века и годы второй мировой войны XX века (дата смерти Александра Бернгардовича – 1942 год) в жизни Гордона есть начало и продолжение воспитания музыкального языка, принцип которого лишь с небольшими усовершенствованиями успешно практикуется. В сегодняшней системе обучения на духовых инструментах, это воистину неоценимый вклад в области искусства.

Эта небольшая статья создана была ради повышения интереса у широкой публики к военной музыке России и, особенно, к медным духовым. Рассказов и иных очерков по теме инструмента «труба» в истории Санкт-Петербургской консерватории на сегодняшний день мало. А ведь этот инструмент имеет богатую историю не только своего возникновения, но и принадлежности к разным эпохам и немалому количеству событий.

### *Использованная Литература:*

1. Отчет С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества за 1910-1911 год – СПб, 1912 – 45 с.
2. <http://vclockov.narod.ru/IssuePage.htm>
3. ЦГАЛМ СПб, Ф.283, Оп. 3, Д. 121
4. [http://old.conservatory.ru/files/Musicus\\_49\\_Taburetkin.pdf](http://old.conservatory.ru/files/Musicus_49_Taburetkin.pdf)
5. <http://es.conservatory.ru/esweb/faces/article-search-result.jsp>



## В классе Софьи Владимировны Акимовой

*Откажемся от славы и богатства,  
Да будет добродетель нашей славой!*

*Адам Мицкевич*

*Что бывает такого в людях, отчего в нас рождается невольное восхищение?  
Какие стороны характера выделяют одного из множества?*

*Наверное, нет единого ответа на эти вопросы, для каждого — по-разному. Для меня, например, — это стойкость, верность своему делу, умение ценить и уважать чужой труд, талант...*

*Такой была Софья Владимировна Акимова. Глядя на её портреты и фотографии так просто вообразить её себе — всегда преисполненная чувством собственного достоинства, собранная. Со стороны она казалась всегда сдержанной, но лишь до тех пор, пока речь не заходила о деле всей её жизни — музыке. Трудно себе представить, но репертуар Софьи Владимировны насчитывал более 600 произведений.*

*Много внимания уделяла Софья Владимировна камерной музыке. Самым волнующим был для нее вопрос - на какой же сцене она чувствует себя «на месте»? Ее камерные выступления всегда отличались разноплановой программой. Они включали произведения огромного числа композиторов, начиная с Глинки, заканчивая советскими*

композиторами, её современниками Неизгладимое впечатление оставляло ее исполнение вокальных циклов Мусоргского «Без солнца», Шумана «Любовь и жизнь женщины», Гуго Вольфа на слова Мёрике.

Другая сторона её вокальной деятельности — оперная сцена. В течение 16 лет (с 1913 по 1929 гг.) она была солисткой Ленинградского театра оперы и балета имени С.М. Кирова (ныне — Мариинский театр). Она участвовала в постановках не только уже закрепившихся на оперных сценах шедеврах, проверенных временем, но и была частью «творения истории», когда исполняла партии в ещё мало известных русскому слушателю произведениях современников, в том числе, зарубежных (Софья Владимировна в совершенстве владела французским и немецким языками, а также хорошо читала на итальянском и английском).

Например, она была одной из первых, кто представил русскому слушателю «Воццека» нововенского композитора Альбан Берга. Вот только немногие из исполненных ею партий: Тамара («Демон» Рубинштейна), Марина Мнишек («Борис Годунов» Мусоргского), Татьяна («Евгений Онегин» Чайковского), донна Анна («Каменный гость» Даргомыжского), Фата Моргана («Любовь к трём апельсинам» Прокофьева), Маргарита («Мефистофель» Бойто), Мари («Воццека» Берга), Грета («Дальний звон» Шрекера)[4].

Однако же самая большая любовь у Софьи Владимировны была к Вагнеру. Она по праву считалась лучшей исполнительницей главных партий в операх немецкого гения — Зиглинда в «Валькирии», Брунгильда в «Зигфриде», Гутруна в «Тибели богов», Елизавета в «Пангейзере», Эльза в «Лоэнгрине». Вот как сама Яцимова вспоминает о своём увлечении Вагнером, которое берёт своё начало во времена её учёбы в Лейпцигской консерватории: «В репертуаре Лейпцигского театра были все произведения Вагнера (за исключением «Парсифаля»), и это дало мне возможность серьёзно приобщиться к творчеству этого композитора. Первым услышанным мною сочинением оказался «Пристан и Изольда». С трудом достала стоячее место на галерее (как помню, в левом углу, почти у колосников сцены). Артистов, декораций и сценического действия я видеть



В роли Февронии из «Сказания о невидимом граде Китеже»

оттуда не могла. Оставалось одно: закрыть глаза и слушать оркестров и певцов. Выдержав стоя около пяти часов, в духоте, три длиннейших акта, я ощутила опьянение от изумительных по красоте нескончаемых потоков гармонии и тончайших модуляций. С этих пор я «заболела» Вагнером» [2, 22].

Однако именно партию Изольды Акимовой так и не удалось исполнить в театре. Она выступала с отдельной сценой смерти Изольды четырежды в рамках симфонических концертов, посвященных творчеству Вагнера и говорила об этом, как о «высшем счастье приобщения к бессмертному апофеозу любви». Отсутствие привычных рампы и барьера перед оркестром не только не отторгло её от образа, но «дало ощущение более непосредственного слухового слияния с напряженным током вагнеровского симфонизма» [2, 67].

Но говоря о Вагнере, нельзя не упомянуть гениального Ивана Васильевича Ершова, крупнейшего представителя реалистической вокальной школы, супруга Софьи Владимировны. Ведь именно Вагнер — одна из тех вершин сценического творчества, покорённая Ершовым. Он не только создал концептуальную, цельную галерею вагнеровских образов, но отстаивал творчество композитора на оперной сцене. Ведь в то время было принято считать, что Вагнера тяжело слушать.

«Весь уклад старого Мариинского театра был враждебен Вагнеру, — вспоминал Ершов в 1933 году. — Музыка Вагнера встречала настроенное недоброжелательство. Еще кое-как допускали на сцену «Лоэнгрин» и «Пангейзера», превращая эти романтико-героические оперы в шаблонные спектакли итальянского стиля. Повторялись обывательские толки о том, что Вагнер портит голоса певцов, оглушает зрителя громом оркестра. Почти сговорились с недалеким янки, героем повести Марка Твена, жалующимся на то, что музыка «Лоэнгрин» оглушает. Это «Лоэнгрин»-то!» [5]

Свобода на верхних нотах, звучность и ясность тембра, глубокое ощущение музыки Вагнера и со вниманием к каждой детали не только вокальной партии, но к музыкальной ткани в целом — вот немногие из тех компонентов, что составляют творческую личность Ивана Васильевича Ершова, одного из величайших исполнителей Вагнера XX века. Именно с Софьей Владимировной у него получился особый тандем, наполненный любовью и восхищением к музыке великого германского гения...

Как уже упоминалось, Софья Владимировна окончила Лейпцигскую консерваторию. Однако в Германии она обучалась вовсе не вокальному мастерству!.. Но обо всём по порядку. Нам лучше мысленно возвратиться в город Тифлис (ныне — Тбилиси). Ведь именно там в 1887 году в патриархальной армянской семье, носящей, однако, чисто русскую фамилию Акимовых родилась Софья Владимировна. О своих юных годах она вспоминает с большой любовью. Отец, Владимир Николаевич, нёс

военную службу и одновременно был директором Оперного казённого театра в Тифлисе, отчего в доме Акимовых постоянно гостили лучшие музыканты тех времён. Сама Софья Владимировна с восторгом писала о неожиданно близком знакомстве с Е.М. Пьерьян-Коргановой и Н.А. Папаян. «Аккомпанировать Надежде Амвросиевне Папаян довелось мне самой. Исполняемый ею тогда романс ценности музыкальной не представлял. Искренность же передачи певицы была незабываемой. Глядя в ноты нового для меня произведения, я слушала, как зачарованная, пение Надежды Амвросиевны. Легкость, непринужденность и, особенно, правдивость музыкальной и словесной выразительности поразили меня. «Поет так, как будто говорит», — сказала я себе тогда. И тут же передо мною впервые остро встал вопрос: как добиться такой свободы и правды вокальной речи? И сколько же раз на протяжении всей моей музыкально-артистической и педагогической жизни я оглядывалась на тот счастливый день моей юности, когда пример этих двух талантливейших актрис укрепил мои девичьи устремления и веру в возможность преодоления любых трудностей для осуществления своей заветной мечты!» [2, 19]

Мать Софьи Владимировны, Мария Антоновна (в девичестве — Корганова), была человеком строгим, особенно по отношению к режиму детей дома и в учёбе. В воспитании Владимир Николаевич полностью полагался на свою жену, проявляя своё ничем не прикрытое волнение только, когда кто-то из детей заболел. Софья Владимировна не раз вспоминала, что величавая сдержанность у неё от отца.

Первым оперным спектаклем, который услышала Софья Владимировна в 1899 году, знаменательно стал «Евгений Онегин» Чайковского. Именно с него началась те искренние любовь и тяга к искусству, которые определили всю дальнейшую судьбу Акимовой.

«Впечатление от этого спектакля несомненно возбудило в моей душе страсть к сцене, к перевоплощению. На первом же детском маскарадном вечере я была в костюме Пятъяны из первого акта. В свободные от учебных занятий часы я стала предаваться мечте о театре. Подстерегая время ухода родителей из дома, получив с согласия матери несколько длинных юбок из ее гардероба, я становилась хозяйкой самой большой комнаты нашей квартиры, обращая ее своей фантазией в театр. Здесь воображаемый мною сценический образ абсолютно раскрепощал мою застенчивость; я ощущала огромную радость разливаться полным детским голосом, не стесняя себя и в жестах. Мою мечту и зародившуюся страсть к пению и театру первой восторженно поддержала тетя Лиза Акимова, жена дяди Михаила. Полученный мною в подарок клавираусиуг «Евгения Онегина» Чайковского датирован ее рукою 1899 годом. Тогда же я под собственный аккомпанемент пропевала все письмо Пятъяны».

С окончанием гимназии в 1905 году возник вопрос с дальнейшей необходимостью продолжать музыкальное образование. И здесь Мария Антоновна Акимова проявила свою железную волю, наотрез отказавшись соглашаться с настойчивым желанием дочери учиться именно пению. Несмотря на изначальную непоколебимость Софьи Владимировны, мать всё-таки сумела её убедить в необходимости прежде овладеть игрой на рояле. «Только при этом условии будешь ты чувствовать себя свободной от палочки дирижера, от концертмейстера и от суфлера!» — так поясняла свою позицию Мария Антоновна.

Поступление в старейшую консерваторию имени Мендельсона по специальности фортепиано оказалось совсем не сложным. Софья Владимировна была зачислена в класс Карда Вендлинга, которого обучавшиеся у него студентки называли «папочкой». В отношении техники Вендлинг был достаточно уступчив, а его требования были несколько расплывчатыми, что подходило Софье Владимировне, ведь она не собиралась становиться профессиональной пианисткой.

Вот, что сам Вендлинг писал об Акимовой: «Госпожа фон Акимов, одаренная настоящим художественно-музыкальным чувством, была одной из лучших моих учениц и за все время занятий она обрадовала меня своими большими успехами. Она занималась чрезвычайно добросовестно и добилась высокой виртуозности, сопровождаемой теплым проникновенным чувством».

И вот три года спустя, в 1909 году, начался заветный путь Софьи Владимировны на пути к карьере оперной певицы. Сначала она занималась у прославленной Марии Александровны Славиной, однако же эти занятия (а особенно методика обучения) не внушали уверенности — после них возникали лишь болезненные ощущения вокального неудобства. Обстоятельства жизни складывались таким образом, что мысленно приводили Софью Владимировну к одну и тому же вопросу. Вопросу, к которому она основательно обратится лишь в 1924 году...

Дебютное выступление Софьи Владимировны Акимовой связано с именем великого Сергея Александровича Кусевицкого. Он был первым дирижёром, прослушавшим в её исполнении фрагменты из произведений Вагнера, и тут же от него последовало предложение принять участие в концерте, посвящённом 100-летию со дня рождения Вагнера. В начале февраля 1913 года имя Софьи Владимировны появилось на афишах рядом с такими известными исполнителями Вагнера, как Иван Васильевич Ершов, Гуальтьер Антонович Боссе и Александр Ильич Мозжухин, которые участвовали в сцене из оперы «Парсифаль». Софья Владимировна исполняла балладу Сенты из «Летучего голландца».

Это выступление помогло ей поверить в возможность воплощения её большой мечты, поэтому весной того же года она решила испытать себя на предстоящей

пробе в Мариинском театре. «Через несколько дней последовало решение комиссии о предложении мне дебюта на сцене Мариинского театра 20-го апреля в опере Вагнера «Валькирия» в партии Зиглинды. Дирижировал Лев Штейнберг, под управлением которого я в ранней юности в Шифлисе впервые услышала музыку Вагнера. Вскоре после состоявшегося дебюта в печати появилось сообщение: «Дебютировавшая в „Валькирии“-жа Андреевская-Акимова, ученица М. Славиной, принята на лирико-драматические партии». Осуществилась моя заветная мечта!»

Осенью 1917 года Софья Владимировна начинает свою длинную педагогическую карьеру. «Характер задаваемых мною вопросов в ходе наших вокальных занятий заставил Марию Александровну [Славину] предположить, что во мне имеется и пытливость, и наблюдательность, необходимые для преподавания» [2, 48]. По истечению полугода с прекращения этих занятий (для любопытных — по семейным обстоятельствам) Софья Владимировна решает принять участие в объявленном Петроградской консерваторией конкурсе на замещение профессорских должностей по классу сольного пения. 12 сентября 1919 года газета «Жизнь искусства» писала, что в состав профессоров Петроградской консерватории по классу пения решено пригласить М. И. Фигнер, М. А. Славину и С. В. Акимову. С этого и начался её длинный педагогический путь, наполненный поисками, сомнениями и открытиями.

Софья Владимировна — уникальная личность, сочетавшая в себе качества и яркой исполнительницы, и талантливого педагога. Она была готова пойти на всё и против всех лишь для того, чтобы достичь своей самой большой цели, своей самой большой мечты — найти универсальный вокально-методический подход к обучению пению, с рациональной точки зрения осмыслить вокальную технику в целом. Софья Владимировна в годы педагогической деятельности полностью отдавалась этому сложному делу, воспитывая ведущих представителей ленинградской вокальной школы. Среди её учеников — солисты Малого оперного театра П.Н. Лаврова, Н.М. Коган-Сердечкова, В.Н. Кудрявцева и М. Довенман, солисты Театра оперы и балета им. Кирова П.С. Ефимов и Н. Калашникова и многие другие. Последователями именно школы Софьи Владимировны считают себя ученики её учеников, которые передают наследие своего великого учителя из поколения в поколение.

Но в то время, когда она только вступила в должность профессора кафедры сольного пения, Софья Владимировна оказалась по возрасту самой младшей среди нанятых преподавателей. Как вспоминала Софья Владимировна, «ценнейший педагогический опыт, накопленный в классах маститых учителей, был по ряду причин недоступен для такого молодого и неопытного педагога, каким была я в то время». Софья Владимировна преподавала «на ощупь», следуя лишь своему слуху и науке, воспринятой от Марии Александровны Славиной. Однако же это ни в коей мере не удовлетворяло её как педагога. Так продолжалось вплоть до 1925 года, когда на одном

из концертов выездной бригады Софья Владимировна впервые услышала голос одного из педагогов консерватории — Софьи Михайловны Мирович. «С первых же звуков еще не знакомого мне голоса, я оказалась настолько зачарованной вокальным почерком певицы, что невольно отвлеклась от интерпретируемого произведения. Тембровая однородность на протяжении всего диапазона лирико-колоратурного сопрано/«влажность» и пластичность голоса Софьи Михайловны пленили мой слух удивительной новизной, чисто инструментальным характером» [2, 61].

Именно эта судьбоносная встреча решила дальнейшую судьбу Софьи Владимировны. Ради усовершенствования, настоящей вокальной перестройки, она отказалась от занимаемой в консерватории должности, несмотря на некоторое неодобрение со стороны коллег, и полностью отдалась в руки С.М. Мирович, которая воспитывала «шестое чувство» на приёме образования вокального тона.

«Ясно помню, что на первом этапе моей вокальной перестройки требовалось не менее часа для настройки каждого отдельного тона на медиуме моего голоса, в диапазоне лишь одной октавы по восходящим и нисходящим ступеням до мажорной гаммы со слуховым предвидением верхней квинты от каждой ступени гаммы. Вслед за этим голос настраивался на упражнениях, построенных на звукорядах в два и три тона, на легато, со слуховым предвидением обоих полутонов до мажорной тональности. Упражнения проводились «всухую» — без аккомпанемента, с целью повысить ответственность музыкального слуха перед точностью вокальной интонации, а также для развития чувства слуховой перспективы».



Софья Владимировна, Ленинград, 1970 год

Ярким отражением всей этой ситуации и реакции окружающих на неё является разговор Софьи Владимировны и дирижёра Владимира Александровича Дранишникова, который в антракте «Бориса Годунова» спросил:

— Софья Владимировна, почему мне показалось сегодня (на слух), что вам вставили новое горло?

— Действительно? Вы услышали что-то новое в моем голосе?

— Ну да. Но в чем же дело?

— Я в том, что я решилась на вокальную перестройку и пошла заново учиться!  
— на лице Владимира Александровича промелькнула улыбка одобрения» [2, 78].

Впоследствии Софья Владимировна посвятила себя воспитанию новых певцов в течение почти полувека, и ни разу она не усомнилась в собственном решении поставить всё на кон ради собственного убеждения. Вплоть до 1972 года она консультировала всех желающих, расширив поле своей деятельности на Музыкальное училище и Школу-десятилетку. Открытия, что сделала для себя Софья Владимировна, в этот пятилетний период обучения у С.М. Мирovich в дальнейшем легли не в основу её собственных педагогических приёмов, но жизненных убеждений: «Овладение звуковой (фонической) стороной вокального мастерства (техника звукоизвлечения, дыхание, соотношение регистров, тембров и т. д.) неразрывно связано и с другой стороной — постижением и исполнительским раскрытием интонационно-образного содержания того или иного музыкального произведения, что представляется мне чрезвычайно важным. Я это, в свою очередь, предъявляет самые серьезные требования ко всему облику певца-артиста, к его мировоззрению, духовному миру, нравственным и эстетическим критериям, к его общему кругозору и знанию жизни. Да, подлинный певец-артист состоит лишь в результате синтеза всех этих условий. Я счастье быть им стою всей жизни» [2, 98].

Софья Владимировна, даже после ухода с должности профессора в ЛОЛТК, продолжала принимать у себя учеников, консультировать новое поколение педагогов, вышедших из её школы. С 1953 года она также вела класс вокала в Музыкальном училище при консерватории, распространяя не только своё видение правильной вокальной техники, но и отношения к искусству.

Она умерла тихо в своей квартире 19 января 1972 года, в Крещение. Это был холодный зимний день, к которому, по воспоминаниям, Софья Владимировна готовилась со свойственным ей спокойствием. Хотелось бы завершить наш рассказ именно на этой тихой ноте и привести отрывок из воспоминаний внучки Софьи Владимировны, Ксении Игоревны Ершовой-Кривошеиной:

«Бабушка всегда была эпикурейцем, любила разные вкусности, и уже чувствуя дыхание смерти, попросила моего отца налить себе бокал шампанского. Татьяна Лаврова обняла её, запела колыбельную, а через полчаса бабушки не стало...

Счастье, что она упокоилась в одной могиле с дедом, на "театральных мостках" в Александрo-Невской Лавре. Надгробие — серая мраморная плита. Скромность и простота, которые были присущи этим двум артистам в жизни и на сцене, сопровождают их и в мир вечности». [6]

## *Использованная Литература:*

1. ЦГАЛМ СПб. Ф. Р-113. Оп. 1. Д. 1-12.
2. Ақимова-Ершова С.В. Воспоминания певицы // [Предисл. Г. Пизранова]. — Л.: Музыка, 1978.
3. София Ақимова (1887-1972) // [сост. Ксения Ершова-Кривошеина, Любовь Иванова]. — СПб: Чудо-дерево, 2008.
4. Пизранов Г.Г. Жизнь, отданная искусству : Очерк жизни и творчества С.В. Ақимовой [1887-1972]. — Ереван: Арм. театр. о-во, 1978.
5. Иван Васильевич Ершов: Статьи. Воспоминания. Письма // Общ. ред. и вступ. статья М.О. Янковского. — Л.-М.: Искусство, 1966.
6. Кривошеина К.И. Всякое дыхание да хвалит Господа... // Новый журнал. — 2009. — №266



## В.П. Соловьев - Седой как студент консерватории

*«Не дурите, Вася!»*

*П.Б. Рязанов*

*Ах, консерватория! Как много воспоминаний заключается в этом слове для тех, кто посвятил свою жизнь музыке.*

*Каждый знаменитый композитор, дирижер, блистательный пианист или виртуозный скрипач помнит себя совсем юным студентом с горящими глазами и кипой нот в руках. Помнит бессонные ночи в попытках освоить тонны материала для завтрашнего экзамена, бесконечные репетиции, первые успехи, которым предшествовала череда неудачных попыток.*

*В консерватории многим посчастливилось найти настоящих друзей и единомышленников. С теплом вспоминают и своих строгих наставников, которые ругали их за прогулы и невыполнение задания. Но в то же время именно преподаватели поддерживали и вселяли веру в молодых музыкантов в самом начале их творческой деятельности.*

*Василий Павлович Соловьёв-Седой, русский композитор, лауреат таких премий как Герой социалистического труда, Народный артист СССР, и многих других. Он*

знаменит на весь мир как автор многочисленных песен, среди которых «Вечер на рейде», «Давно мы дома не были» и, конечно же, даже сейчас каждый ребенок может напеть хотя бы первый мотив песни «Подмосковные вечера». Его помнят, его любят, о нем пишут, а его песни поют.

Но при этом мало кто знает о его студенческой жизни. В сфере профессиональной музыки Василий Соловьёв (псевдоним «Седой» появился позднее) пришел сравнительно поздно – в 1929 году, когда музыканту было уже 22 года. До этого он самостоятельно обучился игре на фортепиано, с 12 лет работал тапёром, пианистом-импровизатором в клубах, студиях и на радио.



*В. Соловьёв и А. Борисов в 1924 году*

Трудно представить, как бы сложилась жизнь будущего композитора, если бы не знакомство с Алексеем Семёновичем Животовым в студии художественной гимнастики. Руководитель периодически приглашал опытных музыкантов «на пробы» в помощь Соловьёву, потому как для одного пианиста нагрузки там было слишком много. В своих воспоминаниях Василий Павлович пишет, что тогда он впервые встретил настоящего современного композитора. Именно Животов посоветовал музыканту поступить в Центральный музыкальный техникум (ныне Музыкальное училище им. Мусоргского). Говоря о Соловьёве-Седом как студенте консерватории, нельзя не упомянуть это учебное заведение, и скоро станет понятно, почему.

Летом того же 1929 года на вступительные экзамены только открывшегося композиторского отделения пришел худощавый светловолосый молодой человек, он отличался от всех остальных тем, что не принёс никаких нот своих собственных сочинений. Другие абитуриенты показывали сонаты, фортепианные пьесы, некоторые играли даже отрывки из опер, а у Соловьёва не было ничего, ведь он просто не знал, как записывать музыку.

Комиссия растерялась. «Что же вы в таком случае можете показать?», – спросил Пётр Борисович Рязанов, главный экзаменатор вступительного испытания. Василий ответил, что может импровизировать на фортепиано.

Профессора задали условия для марша, который Соловьёв тут же исполнил. И это было единственное испытание, после которого комиссия решила отпустить

неординарного абитуриента. Какого же было его удивление, когда он узнал, что прошел вторым по конкурсному списку и попал в класс самого П.Б. Рязанова.

О музыкальном техникуме у Василия Павловича остались самые тёплые воспоминания.

«Все наши педагоги принадлежали к одной школе, к одному направлению в творчестве и педагогике. Они горели желанием осуществить в техникуме новые <...> принципы обучения и воспитания композиторов». [6, 72]

Он быстро сдружился с однокурсниками (И. Держинский, Н. Ган, Н. Богословский, И. Пустыльник, С. Богоявленский и др.), вокруг него кипела творческая жизнь. Центральный музыкальный техникум в то время считался очень сильным учебным заведением, куда приезжали поступать выпускники консерваторий из других городов. Поэтому, когда в 1930 году вдруг стали говорить о переводе композиторского отделения в Ленинградскую консерваторию, все студенты протестовали. Но конфликт разрешился довольно скоро: в следующем году отделение попросту закрыли, так что у начинающих композиторов не было другого выхода, кроме как перейти в консерваторию.

По счастью, с ними перешел и педагогический состав, и Василий Павлович продолжил заниматься под руководством Рязанова. Петр Борисович, по воспоминаниям своих студентов, был высоким, полным, несколько грузным человеком. Он наставлял своих студентов, был требовательным, занимался со всеми, и с каждым в отдельности. Рязанов был общительным, открытым и при этом не любил, когда его перебивают. Профессор расспрашивал о музыкальных вкусах и интересах, обращал внимание на слабые места и помогал работать над ними. Были и нестандартные задания: например, чтобы студенты не стали подражателями, музыкальную форму педагог объяснял не по Бетховену, а по Чехову, Тоголю, Толстому, приводил примеры из классической литературы. [8, 37-38]

Его отеческая забота и внимание доходили даже до того, что Рязанов как-то попросил отца Соловьёва проконтролировать несколько медлительного студента, чтобы тот занимался усерднее. Хотя на тот момент Василию Павловичу было уже 24 года!



Классе профессора П. Б. Рязанова.  
Слева направо: П. Рязанов, В. Соловьёв, И. Держинский, Н. Ган, Г. Фарди, Н. Греховодов, И. Пустыльник. 1931 г.

*В то время среди композиторов бытовала одна хорошая практика. Каждое законченное произведение, получив одобрение педагога, исполнялось на открытом концерте. Правда, для самих студентов такая практика была весьма напряженная. К примеру, на премьере первого крупного произведения Соловьёва – цикла для голоса с оркестром «Песни восставшей Венгрии» - вокалист и оркестр в начале номера расходились на несколько тактов и, по старой доброй традиции, сходились только к концу. Кроме автора этого никто не замечал, но только представьте, что молодой начинающий композитор испытывал в тот момент, сидя в зале.*

*Творческая жизнь в консерватории была очень насыщенной. Помимо открытых концертов, студентов приглашали в клубы, на радио, на заводы. «Концертная бригада» из композиторов и исполнителей знакомила слушателей с новыми произведениями, включая и свои собственные. Соловьёв со своими друзьями раскрашивал свои будни добрым, светлым юмором. Они распевали песенки про некоторых своих педагогов. Могли импровизировать куплеты про местных прогульщиков на заводе. Одним летом в Крыму «эстрадная программа» для отдыхающих включала в себя номер с выступлением воображаемого духового оркестра. Играли на губах.*

*Помимо учёбы и развлечений, значительное место в студенческой жизни Соловьёва занимала работа. Он был связан с Кукольным и Антирелигиозным театрами и писал музыку для оформления спектаклей. Его произведения звучали в концертных залах и на радио (среди них была и симфоническая поэма «Партизанщина»).*

*И как каждый увлеченный жизнью человек, к учебе Василий относился без фанатизма. Ему просто некогда было зазубривать сотни дат из жизни композиторов, дни и ночи проводить в библиотеке или выписывать одну за другой однообразные задачи по гармонии.*

*То, что Соловьёву было не интересно, он, скорее всего, не посещал.*

*Конечно, это накладывало свой отпечаток на посещаемость и успеваемость студента. В журнале с краткими характеристиками студентов за 2-й курс профессор математики так писал о Соловьёве: «слабых способностей, мало посещал», и, как итог, «осенний зачет». Профессор истории музыки охарактеризовал студента, как «пассивного на занятиях», но курс в целом освоившего. А на теории музыки, наоборот, преподаватель был очень доволен своим студентом и писал в журнале – «работает с большим усердием, сделал много достижений». [4]*

*Каждый год у него были долги. Помимо всего прочего Соловьёв был нагружен работой и мог попросту не успевать сделать всё, что от него требуется. Он писал музыку, работал в театре, закрывал все свои долги. Конечно, и здесь не без юмора: к*

концу года по инструментоведению Василий получил задание оркестровать пьесу Чайковского. Уже на экзамене М.О. Штейнберг держал в руках партитуру, внимательно посмотрел первый лист, похвалил, перевернул страницу и... удивленно посмотрел на абсолютно чистый лист. «Что же дальше?», - спросил профессор. Соловьёв ответил: «Дальше в том же духе». И ему всё же поставили «пять».

Многое произошло с начинающим композитором за годы обучения в консерватории. Соловьёв постиг науку сочинения музыки и представил свои первые труды. Непостоянная публика заставляла его продолжать работать, несмотря на потрясающие успехи или полные неудачи. Бывали и такие минуты, когда ничто не могло утешить юношу, и тогда, удрученный, он спрашивал Рязанова: «Может быть, лучше бросить техникум, не терзаться зря?» Педагог очень доверчиво сообщал своему студенту, что ему стоит продолжать заниматься. А иногда просто говорил: «Не дурите, Вася!»



А. Фапьянов и В. Соловьёв-Седой в студии Всесоюзного радио в 1942 году.

### **Список произведений [7].**

За время обучения в консерватории Василий Павлович работал во многих жанрах. Но уже тогда он понял, что его призвание – песня. Здесь представлен небольшой перечень произведений в этом жанре, написанных в период с 1929 по 1936 годы.

1927:

«Не тоскуй, моя царица». Для голоса и хора с фортепиано (слова А. Фатьянова);

«Россия» («Жил старик хозяйственный, веселый»). Для голоса и фортепиано (слова В. Дыховичного);

«Новогодняя» («Застольная»). Для хора и фортепиано (слова С. Фогельсона);

«Веселая песенка о начальнике станции». Для голоса и фортепиано (слова А. Фатьянова);

«Песня колхозной невесты». Для голоса и фортепиано (слова С. Фогельсона);

«Осень», «Пастушок», «Колыбельная», «Пьяница». Для голоса и фортепиано (слова В. Соловьева-Седого);

«Золотые руки» («Хорошая жена»). Для голоса и фортепиано (слова И. Глейзерова).

1930: «Шутка» («Две детские песни»). Для голоса и фортепиано;

«Песенка Оли». Для голоса и фортепиано (слова Е. Вечтомовой);

«Ну-ка, кто конец найдет?». Для женского квартета и фортепиано (слова А. Барто.; посвящена П.Б. Рязанову).

1932:

«Солдаты». Баллада. Для голоса и фортепиано (слова Э. Толлера).

1933:

«Лирические песни». «Выходи сегодня на залив», «Другу». Для голоса и фортепиано (слова А. Чуркина), «Письмо любимой». Для голоса и фортепиано (слова А. Жарова).

1934:

«Частушка». Для голоса и фортепиано (слова В. Азарова).

1936:

«Эх, колеса!». Для голоса и фортепиано (слова П. Белова);

«Гибель теплохода «Комсомол». Для голоса и фортепиано (слова П. Белова);

«Сказ о коннике». Для голоса и фортепиано (слова А. Чуркина, ор. б);

«Гаданье». Для голоса и фортепиано (слова А. Фатьянова).

### ***Использованная Литература:***

1. Кремлев Ю.А. Василий Павлович Соловьев-Седой : Очерк жизни и творчества // Гос. науч.-исслед. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Ленинград : Сов. композитор., 1960

2. Ленинградская консерватория в воспоминаниях, 1862-1962 // Под ред. Т.Г. Шигранова. – Ленинград : Музгиз, 1962.

3. Личная карточка студента Соловьева В.П. Архив СПбГТК. Личные карточки студентов Консерватории 1920-1940 №13 «С». Л. 37-38
4. Личная карточка студента Соловьева В.П. Архив СПбГТК. Личные карточки аспиранов, студентов Консерватории, муз. училища, рабфака и техникума 1923-1942 №17 «С» Л. 103-104
5. Соловьев-Седой В.П. : Воспоминания. Статьи. Материалы // Сост., общ. ред., вступ. ст. и коммент. С.М. Хентовой. - Л. : Сов. композитор : Ленингр. отд-ние, 1987.
6. Соловьев-Седой В.П. За музыкальную правду эпохи : Статьи, заметки, выступления // сост. М.А. Элик - Ленинград ; Москва : Сов. композитор, 1972.
7. Соловьев-Седой В.П. – композитор. 1907 – 1979. Ленинград [Электронный ресурс] //Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб). Фонд Р-481. Опись 1. – режим доступа:  
[https://spbarchives.ru/web/group/information\\_resources/-//archivestore/fund/5-608](https://spbarchives.ru/web/group/information_resources/-//archivestore/fund/5-608)
8. Соловьев-Седой В.П. Пути-дороги : Воспоминания, рассказы о песнях, мысли об искусстве // Лит. запись П. Радчика. Общая ред. Л. Мархасева. – Л. : Сов. композитор : Ленингр. отд-ние, 1982.



## "Аккордеон в консерватории - и не только..."

Аккордеон – язычковый клавишно-пневматический музыкальный инструмент с полным хроматическим звукорядом на правой клавиатуре, басами и готовым или готово-выборным аккомпанементом на левой. Безусловно, я бы мог и дальше говорить об этом инструменте научным языком, исключая какую-либо эмоциональную окраску, но моей целью является не перечисление сухих фактов об аккордеоне, а рассказ о его жизни среди обычных людей разных стран...

Так как я являюсь студентом консерватории, в первую очередь, хотелось бы рассказать о создании народного отделения в стенах своего учебного заведения. Именно в Санкт-Петербургской консерватории было положено начало обучению игре на народных инструментах, в связи с чем этот город сыграл огромную роль в истории и развитии исполнительства на по-настоящему родных, но не до конца изученных инструментах. Здесь, в Северной столице, родился знаменитый Великоорусский оркестр народных инструментов. Также на берегах Невы, в мастерской Стерлигова, в 1913 году появился на свет и первый баян в России. В советское время в Ленинграде впервые был проведен смотр-конкурс исполнителей на народных инструментах. В XX веке этот город, можно сказать, является яркой, насыщенной, живой историей развития аккордеона и баяна.

Стоит отметить, что концентрация развития аккордеонно-баянной школы именно в Петербурге способствовало началу серийно-промышленного производства аккордеонов в 1936 году на фабрике "Красный партизан". Уже с этого периода, в

различных модификациях аккордеона, предназначенных как для учебной, так и для концертно-исполнительской практики, музыканты находили новые виды воплощения достижений акустической науки и механики инструмента. Так, появились первые перспективы распространения аккордеона в отечественной музыкальной культуре довоенного и послевоенного периода, которые увенчались успехом, в первую очередь, за счет уникальных свойств аккордеона: доступность, простота обучения, многофункциональность, коммуникабельность, яркость, портативность. Именно это позволило людям широко использовать аккордеон в сферах любительского, самодеятельного и профессионального музицирования.

Одним из распространённых жанров бытования инструмента в 30-40 годы стала популярная эстрадная музыка. Развитие джазово-эстрадного направления продлилось недолго, так как на аккордеон, в силу своего молодого возраста и несовершенства, началось воздействие со стороны более развитых инструментальных культур. Это весьма важный момент в эволюции инструмента. Органная, фортепианная, скрипичная музыка в её популярных проявлениях, сам стиль, интонационно-образная, композиционно-драматургическая логика композиторского мышления постоянно были объектами сильного притяжения для аккордеонистов. Так классическое направление стало центральным в популяризации и эволюции инструмента. Как результат – аккордеон включается в систему музыкального образования, издаются методические, теоретические пособия, за счет этого развивается и поднимается уровень концертного исполнительства. Так же, большим толчком для развития инструмента, стало появление нотной литературы, но именно здесь и кроется главный недостаток аккордеона второй половины XX века.

Сочинений для аккордеона было очень мало, в основном ноты представляли собой переложение для инструмента. Адаптировалась органная, фортепианная, скрипичная музыка, что мешало аккордеону стать самостоятельным инструментом. Многие люди и вовсе не воспринимали его всерьёз. Но с появлением композиторов, писавших музыку для аккордеона, отношение к инструменту стало меняться на более профессиональное.

Таким образом, во второй половине XX века происходит постепенное развитие и эволюция аккордеона, характерной чертой которого является органическое сочетание классического репертуара с индивидуально написанными для этого инструмента произведениями.

Концентрация развития баянно-аккордеонной школы именно в Петербурге, способствовало открытию в 1960 году группой выпускников московского института им. Гнесиных в стенах Санкт-Петербургской консерватории, факультета народных инструментов. У его истоков стояли яркие, талантливые музыканты: Вера

*Николаевна Ильина, Александр Борисович Шалов, Петр Иванович Говорушко, Герман Николаевич Преображенский. За 57 лет своего существования факультет воспитал много выдающихся музыкантов, известных в России и за рубежом, которые по-настоящему прославили петербургскую школу исполнительства на народных инструментах.*

*Прежде чем отправиться в интереснейшее путешествие по всему миру в поисках удивительных модернизаций и репертуара аккордеона, нужно отдать дань уважения и просто вспомнить тех людей, которые на протяжении всей своей жизни пропагандировали аккордеонно-баянное искусство не только в стенах консерватории, но и за ее пределами...*

*С момента основания и на протяжении многих лет бессменным и безусловным лидером специализации "баян" являлся Петр Иванович Говорушко. Прирожденный организатор - инициативный, целеустремленный, широко мыслящий. Приверженец Санкт-Петербургских традиций, активный пропагандист исполнительства на народных инструментах, безгранично им преданный.*

*Один из создателей во второй половине XX века, по сути, всей структуры образования на баяне и аккордеоне в Ленинграде. Блестящий педагог, воспитавший целую плеяду выдающихся музыкантов. Прогрессивный методист, основавший Ленинградскую баянную школу. Член жюри самых престижных Всероссийских и Международных конкурсов.*

*Образование по специальности "баян" П.И. Говорушко получил в Музыкальном училище им. Н.А. Римского-Корсакова (1949, класс А.Н. Рожкова), затем в ГМПИ им. Гнесиных (1958, класс С.М. Колобкова).*

*Работа П.И. Говорушко до консерватории была связана с Оркестром баянистов народной филармонии Выборгского дворца культуры (1947), затем - с музыкальными учебными заведениями: Музыкальным училищем им. Римского-Корсакова (1950 - 1956), Музыкальным училищем им. Мусоргского (1953 - 1959).*

*Так, по специализации «баян» первый преподавательский состав консерваторских классов формировал именно П.И. Говорушко. В 1961 году с этой целью в консерваторию были приглашены лучшие ленинградские специалисты: Б.Г. Беньяминов (известнейший к тому времени педагог, зав. отделом народных инструментов Музыкального училища им. Мусоргского и методист, председатель баянного методбюро Ленинграда), А.Н. Швецов (исполнитель, успешный преподаватель Музыкального училища им. Мусоргского) и Д.А. Матюшков (известный в то время концертный исполнитель). Чуть позже, в 1965 г., — Б.С. Послов, окончивший к тому времени ГМПИ им. Гнесиных. Со второй половины 60-х годов к работе в консерватории*

приступили перспективные молодые специалисты из состава первых выпусков ОНУ - С.С. Линкевич (лауреат IV Всероссийского конкурса артистов эстрады), А.А. Воловников (лауреат Республиканского конкурса), В.А. Максимов, А.М. Зуев, В.В. Шепляков. Каждый из них обладал ярко выраженной творческой индивидуальностью. Вместе с тем, преподавателей по классу баяна объединяла принадлежность к Санкт-петербургской профессиональной народно-инструментальной традиции, которую они полновесно и убедительно представляли.

Данный преподавательский состав активно занимался научно-исследовательскими разработками, которые постоянно издавались. Но главная их заслуга заключалась в том, что в классах баяна и на других методических секциях кафедры всячески поощрялся, стимулировался интерес студентов к научно-исследовательской, методической деятельности (в перспективном плане, имея в виду будущую самостоятельную работу выпускников в этой важной сфере музыкального искусства). Уже тогда — не без помощи педагогов кафедры — определились в общих чертах темы осуществленных позже работ В. Максимова (психомоторная теория артикуляции на баяне), О. Шарова (искусство ведения и смены меха), В. Игонина (особенности интерпретации произведений И.С. Баха на баяне), С. Борисова (предмет инструментовки в процессе профессионального обучения исполнителей) и др.

Несомненно, в эти годы была и активная концертная деятельность. Концертируют студенты баянисты: С.С. Линкевич, А.М. Зуев, А.С. Скуматов (артист ОНУ им. В.В. Андреева, солист Ленконцерта). Важной вехой стал первый концерт класса П.И. Говорушко в Зале им. А. Глазунова ЛОЛТК (1967 г.). Безусловно, это стало признанием достигнутого высокого уровня исполнительства на баяне.

Все вышесказанное позволило добиться первых значимых результатов. Прежде всего, это победы на престижных конкурсах:

С.Линкевич (баян, класс Д.А. Матюшкова) — IV Всероссийский конкурс артистов эстрады (Москва, 1964 — 2 премия);

О. Шаров (баян, класс П.И. Говорушко) - Международный конкурс «Дни гармонии» (Клингенталь, Германия, 1968 — диплом);

А. Кузнецов (баян, класс П.И. Говорушко) — IV Всесоюзный конкурс артистов эстрады (Москва, 1970 — 3 премия);

А. Рубашнев (баян, класс П.И. Говорушко) - «Дни гармонии» (Клингенталь, ГДР, 1970 - 3 премия);

О. Шаров (баян, класс П.И. Говорушко) - «Кубок Мира» (Зальцбург, Австрия, 1970 - 2 премия);

*Н. Севрюков (баян, класс П.И. Говорушко) - Международный конкурс «Дни гармоник» (Клингенталь, ГДР, 1971 - 2 премия);*

*Л. Рубашнев (баян, класс П.И. Говорушко) - Международный конкурс «Кубок мира» Брюгге, Бельгия, 1971 — 2 премия);*

*А. Дмитриев (баян, класс П.И. Говорушко) - Международный конкурс «Дни гармоник» (Клингенталь, ГДР, 1972 - 1 премия).*



*Международный конкурс Кубок мира, Зальцбург, Австрия, 1970 г.*

*Играет О. Шаров, член жюри Н.Я. Чайкин*



Кафедра народных инструментов, 1961 г. Сидят: Г.Н. Преображенский, И.И. Шипенков, А.Ф.

Герасимова, В.Н. Ильина, А.Б. Шалов, В.Р. Столяр. Стоят: П.И. Говорушко, Н.А. Типов, И.Г.

Борисоглебский, Н.И. Махов

*Так аккордеон и баян постепенно завоевывают сердца людей не только в нашей стране, в стенах Санкт-Петербургской консерватории, но и за ее пределами...*

*Не упустите возможность прямо сейчас отправиться со мной в путешествие по всему миру в поисках необычных модификаций аккордеона и узнать о том, как люди*

относились к этому инструменту, какие он вызывал эмоции, и, наконец, а чем же отличался инструмент от современного, и отличался ли вообще.

Первая страна, в которую мы с вами отправимся – Франция! Представьте такую картину: вечер, тишина, цветут каштаны, за столиками кафе суетится официант, пьют вино мужчины в шарфах, по тихим улочкам ходят женщины в шляпках, а на набережной Сены пары танцуют вальс. И такое меланхоличное, спокойное и умиротворённое настроение сопровождает бархатное звучание французской гармоник, её мелодика с французским шармом. Закрыв глаза, вы буквально погружаетесь в эту атмосферу и уже сами, гуляя по набережной, прислушиваетесь к загадочным, необычным и таким манящим звукам аккордеона уличных музыкантов, и понимаете, что этот инструмент дарит особые эмоции, расплавленные в городских звуках. Как живописные бытовые сцены Ренуара и Мане, городские этюды Моне, Дега и его танцовщицы, французский аккордеон рисует картины городского быта и жизни его персонажей.

Синонимом парижского образа жизни является мюзет (от франц. - дудка) – традиционная французский танец под волынку, получивший развитие при дворе Короля-Солнце. Парижские балы были олицетворением мюзета и имели большой успех в начале XX века. После Первой мировой войны волыночный мюзет уступил место аккордеону и новым танцам – вальсу, фокстроту, кадрили. В новых формах танца аккордеону уделялось центральное место. Музыкальный стиль «мюзет» сочетает в себе виртуозные пассажи, французский шансон и мелодии, попури. Аккордеон развивался как инструмент массовой культуры. Во Франции его популярность определила доступность и лёгкость воспроизведения народных мелодий. Но далеко не всем нравилась такая популярность инструмента, особенно людям, жившим в оживлённых районах: «Гармоника – это орудие пытки, которым вооружаются молодежь мужского пола, по вечерам нарушающая порядок на улицах» - так описывают силу и популярность инструмента в 19 веке.

В Австрии одним из тех, кто заставил широкую публику с уважением относиться к аккордеону, был скрипач Иоганн Шраммель. Несколько лет он выступал со своим знаменитым ансамблем из двух скрипок, гитары и аккордеона (двухрядного, на котором сам играл), исполняя с большим успехом марши, польки, вальсы. В дальнейшем и в Австрии получил большое распространение хроматический аккордеон Мирвальда, а система эта стала называться ещё и венской системой.

В Швейцарии, этой маленькой живописной стране, аккордеон менее всего страдал от предрассудков, которые ему так мешали, а иногда и сейчас ещё мешают развиваться в других странах. Здесь давно на него смотрят, как на любой другой полноценный музыкальный инструмент. Считается, что такое заслуженное

положение аккордеон получил в Швейцарии благодаря деятельности Виктора Джибелли (Gibelli). Его старший брат основал первый аккордеонный клуб в Турине в 1880 году. В этом клубе и начал свою карьеру аккордеониста В. Джибелли, выступая вместе с братом. В 1890-1930 годах он был самым известным аккордеонистом-виртуозом и выступал с многочисленными концертами по всей стране. В эти годы он знакомится с талантливым аккордеонистом Пикколи, и они, составив дуэт, выступали не только у себя на родине, но и в Германии и Люксембурге. Вместе с другими патриотами этого инструмента – Кодереем, Вуанью, Пони, Морино, Росси, Жаком – В. Джибелли вел многолетнюю и терпеливую борьбу против предрассудков в отношении этого инструмента. Джибелли основывает в Лозанне первый оркестр аккордеонистов, в котором использует тембровые аккордеоны (виолончель и контрабас). С 1992 года этот оркестр возглавил Кодерей.

В конце 19 века гармоника попадает в страны Южной Америки. Более всего там по вкусу пришелся бандонеон, очень подходящий, благодаря своему мягкому октавному звучанию, для ведения мелодии аргентинских народных песен и танцев, особенно танго. Сначала такие ансамбли, исполнявшие танго, состояли только из бандонеонов, гитары и флейты. Затем, когда перед первой империалистической войной увлечение танго распространилось не только в Северной Америке, но и в Европе, аргентинские ансамбли, отправлялись туда на гастроли, имели в своем составе уже по три скрипки, три-четыре бандонеона (сопрано, тенор, баритон, бас), рояль и контрабас. Выступления их во многих европейских городах имели очень большой успех.

В это время в Европе, в связи с удачным применением двух плечевых ремней на хроматическом аккордеоне, мысли многих конструкторов и музыкальных мастеров вернулись к применению на правой стороне гармоники фортепианной клавиатуры. С конструкторской стороны такие клавиатуры были уже давно известны, но не был найден способ рационального использования правой руки, то есть способ, при котором правая рука была бы полностью освобождена от поддержки инструмента и участвовала в игре с использованием всех пяти пальцев. Без этого условия эффективное использование фортепианной клавиатуры, как показал опыт многих лет, было невозможно.

Увлечение танго продолжалось до конца 20х годов 19 века. В Европе организовались свои эстрадные ансамбли, где роль бандонеона с успехом стала заменять гармоника с фортепианной клавиатурой. Эти инструменты, в которых один голос из трех звучал на октаву ниже, были очень похожи по звуку на бандонеон, но отличались большей громкостью, а фортепианная клавиатура давала возможность любому пианисту, который всегда имелся в составе ансамбля, без особого труда пользоваться еще и этой гармоникой.

Пиано-аккордеон (так стала называться гармоника с клавишной клавиатурой, в отличие от кнопочного хроматического аккордеона) в 20х годах становится обязательным в составе каждого ансамбля, и при игре танго на нем исполнялась партия, состоявшая из пассажей 32-ми нотами и из ритмически четкого аккомпанемента. На такой гармонике исполнитель играл, как правило, одной правой рукой. В то время считалось, что возможности гармоники с фортепианной клавиатурой этим и исчерпываются, почему во многих странах она вначале и называлась "танго-гармоника". Первые инструменты не имели еще регистров, включающих и выключающих те или иные голоса. С начала 30х годов пиано-аккордеон вступает в новый этап своего развития - этап, когда он становится популярным эстрадным инструментом.

Многие оркестранты или пианисты, серьезно увлекавшиеся этим видом гармоники, уже не довольствовались введением в оркестр партии на пиано-аккордеоне одной правой рукой. Настойчиво занимаясь, используя пианистический опыт, изучая и расширяя возможности левой клавиатуры и работая над приемами ведения меха, а, следовательно, над звукоизвлечением и штрихами, они добиваются значительных результатов в исполнении эстрадно-танцевальных пьес, выступают как солисты в ансамблях и самостоятельно. Эти эстрадные выступления популяризируют инструмент и выявляют его новые технические и художественные возможности.

В это время пиано-аккордеоном завладели в основном пианисты, что имело свои положительные и отрицательные стороны. Положительным было то, что в среду аккордеонистов влилась масса хорошо подготовленных профессиональных музыкантов, из которых многие стали впоследствии квалифицированными преподавателями-аккордеонистами. Отрицательным же являлось то, что некоторые пианисты, имевшие незаурядную технику в игре на правой клавиатуре, на левой исполняли статичный и, зачастую, примитивный аккомпанемент. Быстрые и однообразные эстрадные пьесы, в которых показ техники сочетался с плохим музыкальным вкусом, занимали главное место в репертуаре большинства аккордеонистов, не утруждавших себя заботой о культуре звука. Это создало на какое-то время отношение к аккордеону как к легкомысленному эстраднему инструменту.

Однако отдельные исполнители, педагоги, руководители аккордеонных оркестров видели в аккордеоне инструмент с большими музыкальными возможностями, способный занять со временем свое место в семье давно признанных музыкальных инструментов.

В США примитивный диатонический аккордеон был известен со второй половины 19 века, когда его стали экспортировать из Европы. На этих гармониках играли в кабаках и на праздниках главным образом иммигранты - итальянцы, немцы,

французы, но никто не смотрел на этот инструмент сколько-нибудь серьезно, не проявлял интереса к нему, не делал ничего для его облагораживания и приобщения к общей музыкальной культуре. Тем не менее, аккордеон находил все большее применение, и часто встречавшаяся в те годы в ресторанчиках и кабаках южных штатов табличка "Не стреляйте в пианиста" стала постепенно заменяться другой - "Не стреляйте в аккордеониста".

В Италии произошло любопытное событие, отразившееся на положении аккордеона и на отношении к нему как к инструменту, способному донести до слушателей музыку Баха, Палестрины и других выдающихся композиторов: в апреле 1946 года папой Пием XII был издан декрет, разрешающий использовать аккордеон наравне с органом во время церковной службы.

В 50-х годах большинство аккордеонистов начинают отдавать предпочтение серьезной классической музыке, добиваясь ее хорошего исполнения на этом инструменте.

В Великобритании большое распространение имела концертина. Сто лет у этого инструмента не было здесь соперников. Однако в последние десятилетия англичане проявляют все больший интерес к аккордеону. В 1936 году возник Британский колледж аккордеонистов. Его основал О.Г. Майер, который и стоял во главе его до 1959 года. Помимо колледжа, в стране еще существует Национальная организация аккордеонистов Великобритании, объединяющая всех, кто любит аккордеон. Организация устраивает конкурсы по всей стране, заканчивающиеся конкурсом на звание лучшего аккордеониста. Конкурс проводится в День аккордеона. Организация издает свой журнал, рассказывая о участниках и их программе.

В Японии аккордеон популярен, как ни в одной другой стране Юго-Восточной Азии. В стране много аккордеонных студий, этот инструмент введен в школьную программу и широко используется в молодежных концертах. Играть на аккордеоне учат даже в детских садах. Налажен массовый выпуск маленьких аккордеонов, а в 1965 году в Токио организован аккордеонный институт, готовящий учителей для детских садов и младших классов школы. Издается много соответствующей литературы, и есть даже специальный журнал, посвященный аккордеону.

В большинстве стран было налажено массовое производство инструментов, стало издаваться больше научной и методической литературы, позволяющей более грамотно и быстро освоить аккордеон.

Заканчивая разговор об аккордеоне и в целом о аккордеонно-баянной школе, хочется сказать о том, как же повлияло развитие инструмента на ОНМ в стенах

*Санкт-Петербургской консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, путем рассмотрения исполнительских успехов в последнее 20-летие.*

*Сотрудничество музыкантов-исполнителей с композиторами, так или иначе, нацелено на конечный результат — исполнительскую премьеру нового музыкального сочинения. В этом смысле можно назвать немало образцов плодотворного сотрудничества преподавателей классов народных инструментов консерватории с композиторами Санкт-Петербурга.*

*Уместно вспомнить об участии О.М. Шарова в работе над исполнительской редакцией партии баяна в музыке Б. Тищенко к спектаклям «Возвращение Дон Жуана» (1994) и «Иванов» (1995) и как продолжение сотрудничества с композитором Т. Банщикковым — Соната для баяна №4. Также О.М. Шаров сыграл мировую премьеру Концерта для аккордеона с симфоническим оркестром А. Ходгсона (Англия, 1996), первым в России исполнил Концерт для баяна с симфоническим оркестром П.-Ю. Кюленена (2003) и Концерт «Опал» Р. Гальяно (2006).*

*Педагоги-баянисты Санкт-Петербургской консерватории являются первыми исполнителями ряда произведений известного композитора, профессора Одесской консерватории по классу баяна В. Власова, который доверил премьеру своей пьесы «Давай посвингуем» В.М. Завирюхе, а первое исполнение «Листка из Парижского альбома» — О.М. Шарову.*

*В.Е. Орлову принадлежит более пятнадцати премьер петербургских и московских композиторов. В этом ряду Соната для аккордеона Н. Синяковой (2003), произведения для аккордеона и электроники, а также более десятка композиций для аккордеона с камерным ансамблем. В качестве дирижера В.Е. Орлов представил Концертно для фортепиано и ОРНИ петербургского композитора Дм. Иванова (2000).*

*С уверенностью можно сказать о том, что и у Отделения Народных Инструментов, и у аккордеона не только богатое прошлое, но и увлекательное и интересное будущее. Ведь в наше время развитие инструмента не прекращается: расширяются возможности исполнителей за счет новых видов техники, расширяется репертуар, включающий в себя самые разнообразные жанры. Аккордеон - инструмент, звучание которого знает, любит и по-настоящему ценит большинство людей не только в России, но и за рубежом.*

*Однозначно, аккордеон завоевал популярность во всем мире. Конечно, в каждой стране к нему относятся по-своему, но, как мне кажется, уже практически невозможно найти страну, в которой бы не звучал этот интересный, интригующий и поистине захватывающий инструмент! А ведь это только начало его развития....*

## *Использованная Литература:*

- 1. Благодатов Г / Русская гармоника / Очерк истории инструмента и его роли в русской народной музыкальной культуре / Л, Музгиз, 1960*
- 2. Бычков Владимир Васильевич / История отечественной баянной и зарубежной аккордеонной музыки / М, Композитор, 2012*
- 3. Мирек А. / Из истории аккордеона и баяна / Возникновение, производство, усовершенствование и распространение гармоники / М., Музыка, 1967*
- 4. 50 лет факультету народных инструментов СПбГК / Олимп-СПб, 2010.*



## Лукашевский квартет

*Квартетное исполнительство – это особый вид музицирования, исторически сложившийся как камерная, интимная сфера музыкального исполнительства. И как нигде здесь важны взаимодействие, объединение исполнителей, равновесие между отдельными голосами ансамбля. Квартет – не только и не столько сотрудничество, сколько тесное общение и сотворчество музыкантов. Единство технических приёмов игры, органичность и слитность звучания – в камерном ансамблевом исполнительстве нет солистов и аккомпаниаторов, исполнители равны и едины, и первый скрипач, сохраняя ведущую роль в ансамбле, становится лишь "первым среди равных".*

*В 1919 году в Петрограде был организован один из первых советских профессиональных камерных ансамблей – квартет имени Александра Константиновича Глазунова.*

*С момента основания Илья Овсеевич Лукашевский являлся бессменным руководителем квартета и занимал место первого скрипача. Квартет имени Глазунова в значительной степени обязан своим развитием и широкой известностью Лукашевскому, выдающемуся музыканту, исполнительская культура которого завоевала авторитет как среди музыкантов-профессионалов, так и среди тысячных масс слушателей.*

*Вместе с квартетом, Илья Овсеевич был первым исполнителем многих произведений советских авторов, его репертуар почти исчерпывающе представляет классическую квартетную литературу. Замечательные исполнительские качества Лукашевского – редкий по сочности и красоте звук, волнующая искренность и выразительность музыкальной передачи, высокая музыкальная культура и техническое совершенство игры. Он был серьезным и глубоким музыкантом, что его высоко ценили современники.*

*Как квартетный исполнитель, Илья Овсеевич являлся новатором, внесшим большой вклад в советское музыкально-исполнительское искусство. Его деятельность в значительной степени способствовала развитию квартетного искусства в нашей стране, а также формированию школы советского квартетного исполнительства.*

*Лукашевский родился в 1892 году в Киеве, в большой семье. Его отец, Овсей Исаакович Лукашевский, был служащим. Мать Лукашевского – Дина Львовна Бернштейн – как и отец, принадлежала к мещанскому сословию.*

*В 1900 году в восьмилетнем возрасте маленький Илья был отправлен в город Белая Церковь Киевской губернии, обучаться игре на скрипке у известного музыканта Шегнера. В 1902 году юный скрипач уже играл в оркестре и разъезжал по деревням и местечкам с концертами. С 1904 по 1909 годы Лукашевский обучался в музыкальном училище имени Лысенко в Киеве. В семнадцать лет он начал работать скрипачом в симфоническом оркестре и оперном театре.*



*В двадцатилетнем возрасте Илья Овсеевич отправился учиться в Санкт-Петербургскую консерваторию, которую закончил в 1917 году по классу скрипки у профессора Ованеса Налбандяна. Будучи студентом консерватории, он одновременно состоял в оркестре оперного театра Народного Дома. После обучения и вплоть до 1920 года был солистом оркестра филармонии и преподавал по классу скрипки в музыкальном училище в Петрограде. В 1917 году, вскоре после Великой Октябрьской Социалистической Революции, Лукашевский стал инициатором организации квартета имени Луначарского при музыкальном отделе Наркомпроса (инициатива создания квартета была горячо поддержана наркомом просвещения А.В. Луначарским).*

*В марте 1919 года квартет был переименован в Гос. квартет имени Глазунова. По общественной линии с момента революции Илья Овсеевич вместе с квартетом*

обслуживал концертами дальневосточную Армию и Балтийский флот, за что удостоен почетными грамотами Ц.К. Рабиса. В состав ансамбля входили:

*Первая скрипка – Илья Овсеевич Лукашевский;*

*Вторая скрипка – Александр Михайлович Печников;*

*Альт – Александр Михайлович Рывкин;*

*Виолончель – Давид Яковлевич Могилевский.*

*Партию второй скрипки также в разные годы также исполняли П. Летичевский, Г.М. Гинзбург, в 1950-х годах А.А. Рушанский, партию альты — В.И. Шер.*

*Квартет возник еще в годы интервенции и блокады и был первым советским профессиональным инструментальным ансамблем. 20-го апреля 1919 года состоялся их первый концерт. С этого дня квартет имени Глазунова стал выступать день за днем, преимущественно в рабочих клубах, на фабриках и заводах, в красноармейских и краснофлотских частях, в домах отдыха. Репертуар состоял из классических и современных произведений русской и западноевропейской камерной музыки.*

*В 1923 году квартет вошел в состав Петроградской государственной филармонии, и в первый же год своей работы исполнил все струнные квартеты Бетховена, а в следующем сезоне – все камерные сочинения С.М. Станева.*

*16 мая 1924 года в Ленинграде квартет имени Глазунова при участии П. Вантроба (кларнет) и А. Каменского (фортепиано) впервые исполнил Увертюру на еврейские темы С.С. Прокофьева.*

*В начале 1925 года квартет принял участие в первом всесоюзном конкурсе квартетов, где получил звание лауреата (первой степени), а вместе с тем денежную премию и великолепные инструменты Страдивари и Амати из государственной коллекции.*

*Осенью того же года квартет отправился в свое первое заграничное турне по Германии и Франции. Выступления за границей имели ошеломляющий успех, который подтверждается многочисленными хвалебными отзывами иностранных газет.*

*По возвращении из-за границы, в 1926-27 годах квартет совершил длительную концертную поездку по городам России, Белоруссии, Украины, Кавказа, Урала, Сибири и Средней Азии, продолжавшуюся около двух с половиной лет. За время столь долгих*

*гастролей члены квартета посетили около 150 городов, в которых было дано свыше 300 концертов.*

*В 1929 году коллектив совершил второе заграничное турне, длившееся около года и охватившее 11 стран Европы (Германия, Польша, Голландия, Франция, Бельгия, Скандинавия, страны Прибалтики и др.), после которого они вновь отправились в продолжительные гастроли по необъятным пространствам Советского Союза, включая города Крайнего Севера и Дальнего Востока.*

*В 1934 году ансамбль был удостоен почетного звания заслуженного коллектива РСФСР. В 1941 году томская газета «Красное знамя» по случаю гастролей квартета в Томске писала:*

*«Это старейший и самый выдающийся квартетный ансамбль страны. Двадцатилетие его художественной деятельности торжественно отмечалось в 1939 году. Настойчивая, неизменно-вдумчивая работа талантливых участников квартета в течение длительного периода способствовала его огромному художественному росту. Квартет имени Глазунова уже давно пользуется не только всесоюзной, но и европейской славой, как первоклассный пропагандист лучших образцов камерной музыки. Репертуар этого коллектива исчисляется многими сотнями выдающихся музыкальных произведений. Камерные произведения Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Грига, Мендельсона, Фавеля, Мийо, Глинки, Чайковского, Бородина, Аренского, Глазунова, Шанеева, — можно с уверенностью сказать, что вся лучшая музыкально-камерная литература находит в лице этого ансамбля превосходного интерпретатора и исполнителя.»*

*С 1938 года Илья Овсевич начал преподавать в Ленинградской ордена Ленина консерватории (по классу скрипки и классу квартета), и в 1940 году получил звание доцента. В том же году после показа Ленинградского искусства в Москве, президиум Верховного совета РСФСР присвоил Лукашевскому звание заслуженного артиста РСФСР (за выдающиеся заслуги в области музыкального искусства).*

*Преподавательская деятельность Лукашевского, начавшаяся в 1938 году, временно прерывается в годы Великой Отечественной войны. «Глазуновцы» с патристическим воодушевлением обслуживали концертами воинские части советских вооруженных сил на Ленинградском, Карельском, Воронежском фронтах. В промежутках между фронтовыми поездками квартет выступал в тылу: в госпиталях, в санитарных поездах, на военных заводах.*

*В 1963 году Лукашевский был утвержден в звании профессора класса квартета. Илья Овсевич был отличным педагогом, соединяющим преподавательскую и исполнительскую деятельность. Он работал в области методики преподавания, и*

также вносил в педагогическую деятельность свой огромный личный концертный опыт. За время своей работы Лукашевский воспитал большое количество скрипачей высокой квалификации. Его ученики становились яркими солистами, играли в лучших оркестрах, вели преподавательскую деятельность.

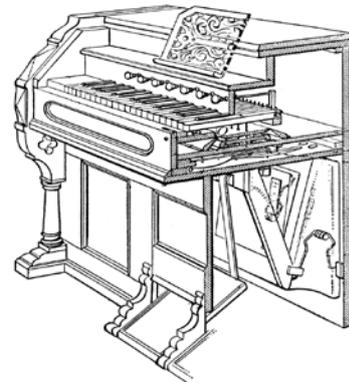
Ни в советское время, ни в дореволюционном прошлом русского музыкального искусства не было квартета, который вел бы свою художественную деятельность в течение столь длительного времени, с таким постоянством, на такой художественной высоте, в таких необычайно широких масштабах, как квартет имени Глазунова.

К своему 35-летию коллектив около 6000 раз выходил на сцену (не считая бесчисленных выступлений по радио, участия в различных просмотрах и творческих отчетах Союза советских композиторов, выступлений в порядке культшефской работы в воинских частях, домах ученых, клубах мастеров искусств). Квартет давал постоянные концерты в консерватории и абонементные концерты в филармонии, за время своего существования гастролировал в более чем 300 городах Советского Союза. Обширнейший репертуар ансамбля охватил несколько сотен квартетов, трио, квинтетов русской и зарубежной камерной музыки.

Как художественное явление, квартет имени Глазунова имел свое творческое лицо, выработал свой самостоятельный, узнаваемый стиль исполнения. Отличительные черты этого стиля - правдивость, выразительность и увлекательная жизненность исполнения, искренность воплощения содержания музыкальных произведений.

### ***Использованная Литература:***

1. Архив СПбГК, Ф.140. Личные дела профессорско-преподавательского состава, служащих и студентов, 1932-1954 гг., лл. 124-173
2. Архив СПбГК, №882. Конкурс на замещение штатных должностей профессорско-преподавательского состава Ленгосконсерватории по кафедре скрипки и альты, 1958 г. Лл. 22-31
3. Архив СПбГК, №1182. Дело Лукашевского И. А. по утверждению в ученом зв. профессора класса квартета, 1963 г.
4. Архив СПбГК, №632. Дело на утверждение в ученых званиях Бровченко М.П., Бузе Г.М., Лукашевского И.А., Могидевского Д.Я., Ольхова К.А., Рогинского И.Г., Чарушниковой В.А. 1954г. Лл 76-83



## Он был предан органу

К 100-летию Марка Борисовича Шахина

Органная исполнительская школа Петербургской Консерватории имеет долгую, более чем полторавековую историю. Сначала на должность руководителя класса органа А.Т. Рубинштейн пригласил немецкого органиста, выпускника Лейпцигской Консерватории — Г. Штиля. Примечательно, что одним из студентов, посещавших его класс, был молодой П.И. Чайковский. Штиль занимал эту должность в течение семи лет (1862-1869). После его ухода класс органа возглавил его ученик А. Гомилиус. За долгое время преподавания (1874-1908) он поднял органное образование на новый уровень. В своем преподавании Штиль и Гомилиус ориентировались на традиции немецкой органной школы. После этого класс органа вели Ж. Гандшин (1909-1921) и затем его ученик — Н.К. Ванадзин (1919-1923). Гандшин получил органное образование в Германии и Франции. Он учился у М. Регера в Мюнхене, К. Штраубе в Лейпциге и Ш.-М. Видора в Париже. Гандшин и Ванадзин привнесли традиции французской органной школы.

В Консерватории в классе органа Я.Я. Гандшина и Н.К. Ванадзина обучался Исая Александрович Браудо. Как органист он продолжал обучение в Париже у Л. Вьерна и в Германии у А. Ситтарда. С 1923 года он возглавил органский класс. И.А. Браудо стал основателем целой органной школы и воспитал многих замечательных музыкантов. Среди них: В.Н. и Н.Н. Бакаевы, Е.Д. Лебедев, А.Н. Котляревский, В.В. Нильсен, С.А. Дайч, В. Стамболцян, А.М. Браудо, В.С. Альзуцкая, А.Т. Ковнацкая, В.А. Майский. В 1942 году в Консерваторию в класс

органа к И.А. Браудо поступила выдающийся музыкант — Нина Ивановна Оксентян (1916-2017). В 1950 году она закончила аспирантуру в классе Браудо. Органистка, клавесинистка, профессор Консерватории, Народная артистка России (2007), Нина Ивановна воспитала несколько поколений органистов.



Одним из выпускников И.А. Браудо в военные годы был герой нашего повествования Марк Борисович Шахин. Поле деятельности музыканта было широким... Пианист, органист, педагог, автор многочисленных статей, энтузиаст, человек, равнодушный к любимому делу. Все эти слова относятся к Марку Борисовичу Шахину.

Марк Борисович Шахин был фигурой, интересной во многих отношениях. Он поступил в Ленинградскую Консерваторию в 1937 году после окончания Первого музыкального техникума. Там ему довелось учиться у таких замечательных преподавателей, как И.М. Белоземцев, С.М. Савшинский, П.А. Серебряков. В училище Шахин впервые встретился со своим будущим профессором И.А. Браудо, там у него и зародился интерес к органу. В Консерватории, как и многие студенты того времени, Марк Борисович увлеченно учился сразу на двух факультетах: фортепианном и органном. На фортепианном факультете он занимался в классе профессора А.В. Николаева, а на органном в классе профессора Браудо. Марк Борисович проявлял большой интерес к изучению полифонии, принимал участие в «баховском кружке», заседание в котором проводил Браудо. Впоследствии, свое главное призвание музыкант нашел в органном исполнительстве. Орган был близок Марку Борисовичу. Возможно, органная музыка отражала многие качества музыканта — глубину, строгость, ясность мысли.

Для более ясного представления Марка Борисовича как исполнителя, обратимся к заметке Надежды Мосифовны Голубовской, составленной после отчетного концерта органиста: «М.Б. Шахин прекрасно чувствует стиль и форму произведений, и это особенно сказалось в исполнении монументального Хорала си-минор Франка, прозвучавшего цельно и выразительно. Хочется отметить и удачную регистровку произведений. Второе отделение целиком было посвящено Баху. Превосходно была сыграна Соната для фортепиано и скрипки. ... Просто и выразительно прозвучали два органных хорала. ... Творческие успехи молодого органиста проявляются не только в технических достижениях, но и в артистической зрелости исполнительской воли, содержательности исполнения». (1, с. 393)

Марк Борисович был востребованным музыкантом своего времени. Кроме работы в Консерватории, где он преподавал с 1946 года, Шахин был также органистом и концертмейстером хора Капеллы. Как вспоминает органист Юрий Николаевич Семенов, выпускник Хорового училища имени М.И. Глинки, Марк Борисович был всегда со всеми очень приветлив и вежлив, независимо от возраста. Он пользовался уважением и любовью коллег и учеников. Последние не упускали возможность послушать, как Марк Борисович репетирует на органе. Он был одним из немногих, кто обладал счастливой возможностью на нем заниматься. В хоровом училище орган располагался за стеной класса физики и химии. Многие выпускники училища до сих пор вспоминают, что уроки шли под аккомпанемент репетиций Марка Борисовича. Хор мальчиков часто выступал в Капелле в сопровождении органа. С аккомпанементом Марка Борисовича исполнялись: *Dignare* Генделя, *Камерный дуэт Паузиелло*, *Дуэты из 4 и 47 кантат Баха*, *Stabat Mater Перголези*, *Перецет из Magnificat Баха*, *Ноël Туно*.

Шахин вел активную концертную и преподавательскую деятельность. В Консерватории он был ассистентом Браудо. Шахин давал сольные концерты, а также выступал в ансамбле с певцами и инструменталистами. В 1960-е годы часто выступал как органист в Академической капелле имени Глинки. Шахин с успехом гастролировал по стране, в частности в Риге, в Таллине, в Донецке (тогда Сталино). Он участвовал в приеме органа после ремонтов в Академической капелле, в Мариинском театре, в Донецке. Впервые в России Шахин исполнил концерт Ф. Пуленка для органа, струнных и литавр. В фонотеке Консерватории сохранилась запись игры Марка Борисовича на органе Капеллы.

В дополнении к исполнительской и педагогической деятельности музыкант вел активную общественную деятельность и был автором статей. Марк Борисович не был равнодушен к проблемам музыкального образования в стране. В газете «Вечерний Ленинград» он писал о музыкальных пособиях для детей, поднимал острые вопросы, касающиеся несправедливого положения учителей музыки. В газете «Музыкальные кадры» Шахин писал о развитии органной музыки и появлении новых органов в разных республиках СССР. Бурная общественная деятельность музыканта в стенах Консерватории отражала дух того времени; сегодня мы не со всем можем согласиться в деятельности Марка Борисовича.

Марк Борисович на протяжении всей жизни действительно был предан своему инструменту — органу. Он занимался методическими разработками и стал автором рукописного иллюстрированного учебно-методического пособия в четырех томах (альбомах) под названием: «Органная культура: с древнейших времен до наших дней». Эти альбомы бережно хранятся в Музее истории Консерватории. Музыкальную

*эстафету отца принял его сын — Игорь Шахин. Он стал виолончелистом, долгие годы играл в камерном оркестре старинной и современной музыки.*

*Наполненная творчеством жизнь Марка Борисовича трагически оборвалась в 1970 году. Музыкант умер от сердечного приступа на платформе, отправляясь на гастроли в Ригу...*

### ***Использованная Литература:***

- 1. Голубовская, Н. И. Концерт молодого органиста / Голубовская, Н. И. // Искусство исполнителя / Голубовская, Н. И. ред.-сост. П. А. Зайцева, С. С. Захарян-Рутштейн, В. В. Смирнов. — СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2007. — С. 393.*
- 2. Органная школа Петербургской консерватории: каталог выставки / С.-Петербург. гос. Консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; Науч. муз. б-ка; Информационно-библиограф. отд.; сост Е. В. Гончарова; Ю. Н. Семенов; отв. ред. Е. В. Гончарова. — СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2011. — 82 с.*
- 3. Шахин, М. Б. Органная культура Закавказья / Шахин, М. Б. // Музыкальные кадры. — 1966. — №1. — С. 4.*
- 4. Шахин, М. Б. Органная музыка в Узбекистане / Шахин, М. Б. // Музыкальные кадры. — 1949. — №6. — С. 2*
- 5. Хентова, С., Шахин, М. Б. Пренебрежение к мелодии. О сборниках Музгиза для детей / Хентова С., Шахин М. Б. // Вечерний Ленинград. — 1948. — №270. — С. 3*
- 6. Хентова, С., Шахин, М. Б. Учитель музыки / Хентова С., Шахин М. Б. // Вечерний Ленинград. — 1948. — №117. — С. 3*
- 7. Личное дело Шахина М. Б. Архив СПбГК, Дело №261а личные дела рабочих, служащих и студентов 1933-1954 Ш, т. 2.*
- 8. Личное дело Шахина М. Б. Архив СПбГК, Дело №135. Личные дела профессорско-преподавательского состава, рабочих и служащих и Оперной студии Консерватории за 1970 год Ш. — Я.*
- 9. Сообщено Ю. Н. Семеновым (беседа от 6.12.2017)*

*Выражаю искреннюю благодарность Юрию Николаевичу Семенову за участие и помощь в подготовке работы.*



## Не чудак, а человек

Памяти Олега Каравайчука

Он иначе взаимодействовал с миром, острее и глубже смотрел на жизнь, жил в своём мире, понятном только ему самому. У этого человека была своя философия жизни, которой он руководствовался. Всегда говорил и делал то, что считал нужным, не оглядываясь на мнения других. Экстраординарно вёл себя на сцене, иногда играл с мешком на голове, и исключительно полулежа, но он играл так, как чувствовал - по своему настроению и вдохновению. Вокруг его личности всегда ходило много слухов, потому что этот человек был не похожим на других.

Про него говорят, что он в детстве играл для Сталина, а музыку записывал на обоях. Говорят, что он безумен. Ну, и что он гений, разумеется. Всё это об Олеге Каравайчуке.



Биография любого композитора хранит в себе много загадок, тайн, и белых пятен. Его имя известно всему миру, но что же скрывалось под маской чудака останется неизвестным никому...

Родился Олег Николаевич в 1927 году в Украине и затем в 1930 году вместе с родителями переехал в Ленинград, в культурный и музыкальный центр страны. Родители Олега Каравайчука были музыканты: отец, Николай Андреевич, был скрипачом и работал в оркестре

театра юных зрителей г. Ленинграда. Мать, Надежда Акимовна Погорельская, тоже имела музыкальное образование, но работала учителем иностранных языков в школе. Именно маму Олег Николаевич считал своим главным учителем. Она никогда его ни к чему не принуждала, а просто была рядом, «Таких учителей я больше не встречал», – говорил Олег Николаевич.

Здесь, в Ленинграде, и начался творческий путь юного гения. В 1933 году Олег Каравайчук поступил «в особую детскую группу при ЛТК» – школу-десятилетку, к профессору Самарию Ильичу Савшинскому по специальности фортепиано и к профессору Максимилиану Осиповичу Штейнбергу по композиции.

Этот очаровательный мальчишка сразу же обратил на себя внимание своим талантом. Он был самым одаренным учеником десятилетки.

В 1937 году в возрасте 9 лет Олег Каравайчук впервые представил московским слушателям свое произведение. В зале Московской государственной консерватории прозвучала «Колыбельная песня» в исполнении Даниила Шафрана (виолончель) и Олега Каравайчука (фортепиано).

Олег с самых ранних лет писал музыку, и его увлечение оказалось длиною в жизнь. Первое свое произведение юный Олег написал в возрасте 4-х лет, на что его папа с восторгом сказал: «Ты композитор!». Слух о гениальности Каравайчука распространился очень быстро. С.И. Савшинский, увидев впервые юного Каравайчука, сказал: «Мне говорили, что ты гений», и был прав, талант юного мальчишка был безграничен. При приеме в Консерваторию в экзаменационном листе С.И. Савшинский дал следующую оценку его исполнения: «Выдающийся музыкант, очень яркий и своеобразный исполнитель, техника качественно отстает от слуховых намерений». Олег Николаевич не раз говорил, что он не занимался по много часов за роялем, он просто выходил на сцену и творил. «У меня техника врожденная, выхожу и играю, что попало», – говорил он. «Но как я мог не заниматься музыкой? Музыка – это стихия, в которой человек чувствует себя как рыба в воде. Это не культура, не наше любованье собой. Это вода. Или огонь. Что вам больше нравится...»



У Олега Каравайчука была очень непростая жизнь. В Ленинград пришла война, которая, несомненно, оставила шрам на сердце подростка. В 1941 году Каравайчук вместе с мамой был эвакуирован в Ташкент, а после окончания Великой Отечественной войны вернулся из эвакуации и продолжил обучение в Консерватории.

В эти годы у Олега Каравайчука всё ярче стал проявляться его творческий запал и яркий блеск индивидуальности. Профессор П.А. Серебряков характеризовал его так: «Каравайчук О. очень одаренный музыкант. В его исполнении нездоровая эффективность, большое увлечение крайней резкостью при игре на инструменте. В игре много манерности». Уже в студенческие годы Олег вел себя нестандартно, по выпуску из Консерватории Каравайчук устроил скандал и на долгие годы распрощался со сценой.

Гению чужда жизнь по правилам, а его музыка и не поддавалась правилам. Почти два десятилетия Олег Николаевич проработал в кино, основная его деятельность была связана с сочинением музыки к фильмам. Самые известные его киноработы – «Два капитана», «Поднятая целина». «Короткие встречи», «Долгие проводы», «Монолог». Музыку он редко записывал, не хотел заниматься черновой рутинной, а сочинял в ходе репетиций, диктуя ноты инструменталистам. Говорил, что его музыка не живет ни в нотной записи, ни в дисках. Для него важен был момент творчества.

Олег Каравайчук был самобытным исполнителем, по-своему трактовал произведения, его талант заключался в умении интерпретировать. По словам слушателей, то как играл Каравайчук «Колокола» в произведении «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского, так не играл больше никто.

Петербургский старик при берете, загадочный, словно персонаж из советского кинофильма, его оригинальность рождала возмущения и споры, а сам музыкант иронизировал над ними: «Все хотят обнаружить ненормальные причины моей игры: то ли сумасброд, то ли сумасшедший. Публика не понимает, что гений – это самый здоровый человек. У него самая здоровая кровь и самая здоровая психика».

Олег Николаевич очень любил Петербург, для него он был родным городом, здесь он жил с мамой, на Васильевском острове. После ее смерти Олег Николаевич стал затворником, переехал в поселок Комарово (Комарово – до 1948 Келломяки – дачный поселок, в котором жили и работали ученые и творческая интеллигенция), жил в маленьком доме, который в свое время купил его отец, здесь он искал уединение с природой.

К природе у Олега Каравайчука всегда было особенное отношение. Олег Николаевич говорил об этом: «Вы знаете, однажды я чуть не умер... огромная ель, развесистая, красавица, подхожу, смотрю - срубили... У меня сердце начало колотиться, я думал, я умру. Я думал, что всё – крах, полный крах, у человека окончательно эта градация между тем, что можно и нельзя, исчезла... У него тут баня, и у него пришло в голову, что эта ель может упасть на его баню, он даже не живет в этом доме, срубил и уехал, срубил мою ель... Сейчас другое время, деньги есть я могу все – это современный аутфакт. А аутфакт в музыке – это когда ты можешь все

*провести через сердце, время, вечность. Сердце подскажет, можно или нельзя, и все в человеке продвигалось, поэтому и получался гениальный ауфтакт».*

*Музыкант не признает современной моды на громадные «безликие дома» с голыми участками, где нет деревьев. Он жалеет каждую травинку, жалеет птиц и животных, говоря, что в них больше жизни, нежели в современном человеке.*

*Ему никогда не было дела до материального мира, он не смотрел телевизор и не читал газет. Олег Николаевич очень любил творчество Иеронима Босха, часто на его концертах проецировались картины Босха в хаотичном порядке. Два этих гения были близки по духу – у обоих было стремление исключить рациональность и вернуться к познанию мира через чувства. Их творчество будто было направлено в космос. Когда Олега Николаевича спрашивали, откуда он берет вдохновение, неохотно отвечал: «Если я вам скажу, то тот, кто мне его даёт, перестанет это делать».*

*Он очень ловко импровизировал, музыка словно лилась у него из-под пальцев. Ему не нужна была особая атмосфера, чтобы творить, он говорил, что музыка приходит к нему сама. В соло на черно-белой клавиатуре совершенно не было тяжелого авангарда, а наоборот чистая и ясная музыка, в его музыке как будто и вовсе нет главной мысли, а есть только работа направляемых кем-то неземных пальцев, будто через него вселенная пыталась что-то сказать слушателю.*

*Он утверждал, что музыке учить нельзя. В своем интервью Олег Каравайчук однажды сказал: «Когда тебя обнимает гениальный человек – это больше, чем учить тебя музыке целые 10 лет, нужно обнять тебя гениальному человеку и больше в этом будет, потому что научить музыке нельзя, обнять - этого будет достаточно».*

*Он никогда не разграничивал работу и жизнь, потому что музыка для него и была жизнью, и за это его стоит безмерно уважать. Олег Николаевич словно полет птицы, у которого нет ни начала, ни конца, словно этот гений всегда был, есть и будет.*

### ***Использованная Литература:***

- 1. Архив СПбГК д. 123.: Анкетный лист. Автобиография. Экзаменационный листок. Академическая характеристика.*
- 2. Газета «Вечернее время» от 27.08.04*
- 3. Фильм «Последний вальс» реж. Ю.Бобкова (2016)*