

ПРОБЛЕМЫ
МУЗЫКАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ

ISSUES
OF MUSIC EDUCATION

И. Ф. Талипов

**Шамиль Шарифуллин и его поиски обновления
композиторского образования**

Аннотация

Последнее десятилетие XX века стало временем подъёма внимания к проблемам отечественной системы подготовки композиторов. В связи с этим многие заинтересованные в этом вопросе музыканты и педагоги-композиторы стали высказывать свою точку зрения на существующие недостатки композиторского образования и предлагать варианты их решения, что привело к появлению ряда публикаций и документов. Одним из них является документ «Предложения по реорганизации системы обучения композиторов» татарского композитора, педагога Казанской консерватории Шамиля Камильевича Шарифуллина.

Ключевые слова: Шамиль Шарифуллин, Казанская консерватория, композиторская педагогика, проблемы композиторского образования.

I. F. Talipov

Shamil Sharifullin and his search for the renewal of composer education

Summary

The last decade of the 20th century was a time of increasing attention to the problems of the national system for training composers. In this regard, many musicians and teachers-composers interested in this issue began to express their point of view on the existing shortcomings of composer education and offer options for their resolution, which led to the appearance of a number of publications and documents. One of them is the document *Proposals for the reorganization of the system of teaching composers* by the Tatar composer, teacher of the Kazan Conservatory Shamil K. Sharifullin.

Keywords: Shamil Sharifullin, Kazan Conservatory, music composition pedagogy, problems of composers' education.

Казанская консерватория на протяжении многих лет находится на одной из ведущих позиций в формировании практики обучения композиторов — будущих лидеров национальных музыкальных культур и достигла в этой сфере значительных результатов. Показательно, что её основатель Назиб Жиганов со дня открытия консерватории в 1945 году, разрабатывая стратегию развития вуза, поначалу ориентировался главным образом на подготовку композиторов, развивающих татарскую музыкальную культуру. Но вскоре он и его соратники — основатели Казанской школы композиторской подготовки А. С. Леман, М. А. Юдин, Г. И. Литинский способствовали тому, что Казанская консерватория переросла рамки вуза мононациональной направленности и стала крупным центром подготовки композиторских кадров для многих республик Поволжья и России в целом.

В основу модели композиторской педагогики в консерватории заложено изучение европейских музыкально-языковых норм в сочетании с особенностями музыкального мышления определённой национальной культуры. Вопросы совершенствования методов композиторского образования постоянно находились в сфере пристального внимания ведущих композиторов-педагогов кафедры композиции. Так, А. С. Леман, затем А. Б. Луппов неоднократно публиковали материалы, посвящённые этим вопросам в журнале «Советская музыка», в научных сборниках. Но углублённое изучение архивных источников показывает, что не все идеи и взгляды на развитие композиторской педагогики, принадлежащие преподавателям кафедры композиции Казанской консерватории, опубликованы и «озвучены» в профессиональной среде. В связи с этим интерес представляет ранее неизвестный документ, автором которого является известный татарский композитор и педагог Ш. К. Шарифуллин, названный им «Предло-

жения по реорганизации системы обучения композиторов». Рукопись этого материала, датированная автором 5 апреля 1993 года, была обнаружена нами в архиве Казанской консерватории имени Н. Г. Жиганова. В данной статье мы считаем актуальным рассмотреть основные положения, содержащиеся в этих «Предложениях...» и соотнести их с позициями, характерными для отечественной композиторской педагогики конца XX — начала XXI века.

Эта авторская разработка представляет интерес уже потому, что Шамиль Камильевич Шарифуллин (1949–2007)¹, известный неординарностью композиторского почерка, проявил себя в разных сферах творческой деятельности. Он был не только крупным татарским композитором, педагогом, но и одним из видных специалистов в области собирания и изучения татарского фольклора, наконец, музыкантом, отличающимся активной жизненной позицией и озабоченным судьбами татарского музыкального искусства.

Один из самых ярких воспитанников казанской композиторской школы, на протяжении всего своего преподавательского пути он творчески развивал педагогические принципы своих учителей. Годы его обучения в классе композиции Казанской консерватории (1969–1973) — это время, когда на кафедре работали композиторы-педагоги, каждый из которых внёс значительный вклад в музыкальную культуру нашей республики. Так, азы композиторского ремесла Шарифуллин начал осваивать ещё во время учёбы в Казанском музыкальном училище под руководством основателя казанской школы обучения композиции А. С. Лемана, который вёл факультативные занятия по композиции и направил на композиторский путь юного Шамиля (в училище его основной специальностью был баян). Его поступление в класс композиции Казанской консерватории совпало с отъездом Лемана из Казани, и первые годы он учился у А. З. Монасыпова, а заканчивал обучение в 1973 году под руковод-

ством А. Б. Луппова. Таким образом, в период студенчества Ш. Шарифуллин соприкоснулся с наиболее крупными педагогами-композиторами того времени, что дало импульс к проявлению индивидуальности молодого композитора.

Так, во время обучения в классе Монасыпова, во многом благодаря воздействию учителя у молодого композитора пробудился интерес к татарскому фольклору и особенно к его наиболее глубоким и старинным слоям — мунаджатам. Начатые в студенческие годы поиски новых выразительных возможностей в условиях татарской интонационности ярко проявились в первом в истории татарской музыки Концерте для хора *a cappella* «Мунаджаты» (1975), принесшем автору мировую известность.

Несомненным стимулом для формирования фольклорных интересов Шарифуллина стало его участие в студенческих фольклорных экспедициях. В 1971 году по инициативе руководства консерватории студенты и преподаватели теоретико-композиторского факультета были направлены в различные регионы Поволжья для собирания образцов народного творчества. В число участников экспедиции вошёл и студент-композитор III курса Шамиль Шарифуллин, который отправился в Ульяновскую область (на родину бабушки композитора), где им были записаны многочисленные образцы татарского фольклора. На заседании кафедры композиции им был представлен подробный отчёт об участии в экспедиции, который имел для обучения композиторов в Казанской консерватории далеко идущие результаты, выразившиеся в том, что фольклорные студенческие экспедиции было решено ввести в учебный процесс, а в число обязательных сочинений по специальности, были добавлены композиторские обработки народно-песенных образцов, а также работа над произведениями, основанными на фольклорном материале. Об этом свидетельствует следующий фрагмент из протокола заседания кафедры композиции за 1971 год:

«Запланировать на 1972 год подобные экспедиции и впредь практиковать их для собирания исчезающего фольклора. Людей, помня-

щих народные песни, становится всё меньше. Включить в учебный план по специальности студентам-композиторам обязательную работу по обработке народных песен» [9. Л. 11].

В 1972 году (ещё студентом!) Шарифуллин стал заведующим консерваторским Кабинетом музыки народов Поволжья. В его задачи входила организация и руководство фольклорными экспедициями, систематизация и изучение образцов фольклора. В течение почти тридцати лет он ездил в разные районы республики, собирал и расшифровывал песенный фольклор казанских татар, татар-мишарей и кряшен — всего им была произведена запись более чем 600 различных образцов. Собранный композитором материал был апробирован в самых разных сферах деятельности. Под его авторством были подготовлены фольклорный сборник «Сак-Сок», а также «Антология-путеводитель по татарской народной музыке» в четырёх частях, в которой он систематизировал образцы фольклора по стадиям человеческой жизни — детство, юность, зрелость и старость. Необходимо также подчеркнуть, что данная сфера профессиональной деятельности имела непосредственное влияние на его композиторское творчество и стиль, а также во многом сформировала его взгляды и принципы в области композиторской педагогики.

Другой важной стороной композиторского облика Шарифуллина было его внимание к современным техникам композиции XX века, которые в 70-е годы активно начали проникать в академическую музыкальную жизнь Казани, и интерес к которым был характерен для Шарифуллина уже в консерваторские годы.

Особенно показателен в этом плане период обучения композитора в ассистентуре-стажировке Московской консерватории, куда он поступил по рекомендации Жиганова в 1979 году и где продолжил своё профессиональное совершенствование в классе Т. Н. Хренникова. Знаменательно, что там он возобновил контакты и с Альбертом Семёновичем Леманом, который на тот момент был заведующим кафедрой композиции и поддерживал творческие начи-

нения и поиски своего бывшего ученика. Данный период для композитора стал временем интенсивного изучения произведений современных зарубежных и отечественных композиторов того времени — Л. Берно, К. Штокхаузена, Д. Лигети, Э. Денисова, С. Губайдулиной и других. Погружение Шарифуллина в область авангардного музыкального творчества происходило, по выражению А. Маклыгина, «под углом своеобразного национального прагматизма, заключающегося в стремлении выявить, „вычерпнуть“, те звуковые ресурсы, которые по-новому могут высветить национальную самобытную интонационность татарского мелоса» [5. С. 88]. Во-многом благодаря прохождению ассистентуры-стажировки Шарифуллин смог на личном опыте воспринять принципы московской композиторской педагогики и, вероятнее всего, сравнить процесс обучения композиторов в Москве и в Казани. Творческим результатом этого периода в композиторском творчестве Шарифуллина стали Вторая симфония «Диалоги сфер» (1980), концерт для оркестра «Жыен» («Сходка», 1981) и Трио для скрипки, виолончели и фортепиано (1982).

После того как, окончив ассистентуру-стажировку, в 1981 году Шарифуллин вернулся в Казань, начался период его интенсивной работы в разных областях творческой деятельности. Вместе с продолжением фольклорных изысканий и композиторским творчеством всё большее место у него занимает преподавание. Сначала он вернулся к преподаванию музыкально-теоретических дисциплин в консерватории, а также композиции в Казанском музыкальном училище. С 1986 года он также стал вести класс композиции в консерватории².

В своей педагогической деятельности Шарифуллин уделял большое внимание совершенствованию системы музыкального образования. Он одним из первых указал на необходимость введения фольклорного компонента в начальном звене для воспитания национально ориентированных музыкантов, а также формирования знаний о творческом наследии своего народа и интереса к его постижению и изучению³.

Как композитор-педагог он также не мог обойти своим вниманием и проблемы в области композиторского образования и преподавания композиции в вузе. В наиболее концентрированном виде его представления о модернизации системы композиторского образования изложены в анализируемых в данной статье «Предложениях по реорганизации системы обучения композиторов». Показательно, что «Предложения...» появились в 90-е годы, время очевидного подъёма интереса к актуальным проблемам музыкального образования, и, в частности, к вопросам профессиональной подготовки композиторов в России. Смена общественно-политического строя в нашей стране, стремительный рост популярности массовой культуры в эпоху «постмодерна» как никогда ранее требовали кардинального пересмотра фигуры композитора и его функций в условиях нового времени.

Одной из возможных предпосылок появления этого документа стало стремление к переосмыслению сложившихся стандартов в области профессионального обучения композиторов⁴. На протяжении десятилетий сложившаяся советская система композиторского образования демонстрировала свою несомненную эффективность в подготовке отечественных композиторов и, в частности, представителей национальных композиторских школ. Однако, как и любой сложный многоуровневый механизм, эта система не была лишена недостатков, вокруг которых шли дискуссии среди ведущих педагогов-композиторов и музыковедов, которые касались самых разных вопросов — начиная от проблем музыкально-теоретической подготовки поступающих на композицию абитуриентов, преподавания музыкально-теоретических дисциплин на композиторском отделении, формирования различных компетенций к концу обучения и многих других⁵.

На наш взгляд, «Предложения...» весьма чётко раскрывают педагогические установки Шарифуллина в области преподавания композиции и его взгляды на состояние композиторского образования как в Казани, так и в других

отечественных консерваториях. В определённой степени автор «Предложений...» в своих идеях исходил из собственного педагогического опыта — в его классе полный курс композиторской подготовки прошли татарские композиторы Р. Гатауллин, И. Байтиряк, известный скрипач, дирижёр и композитор Р. Абязов и другие. Но в значительной степени для автора этого материала предпосылкой к его разработке послужили размышления более общего характера, ибо Шарифуллин, так же как и другие композиторы, задумывался о глобальных проблемах, касающихся места композитора в современном мире.

Обратимся непосредственно к самому документу. Он состоит из нескольких частей — *Пояснительной записки* и ряда разделов, в которых излагаются конкретные черты предлагаемых преобразований.

Какие же проблемы в композиторском образовании Шарифуллин стремится разрешить с помощью предложенной им реформы? Этот вопрос он подробно раскрывает в *Пояснительной записке*, причём она является не формальным введением, а представляет собой весьма подробное изложение его взглядов на состояние и проблемы в существующей и актуальной для его времени системе композиторского образования. Следует заметить, что многие его оценки состояния отечественного композиторского образования не лишены субъективности и излишней категоричности и подаются с точки зрения его собственных творческих установок, однако, при всем этом, он, как опытный композитор-педагог, верно намечает «проблемные зоны» в воспитании сочинителей музыки.

Один из главных недостатков, на его взгляд, заключается в «оторванности и несоответствии получаемой студентами-композиторами в стенах консерватории профессиональной подготовки условиям и практике современной жизни». По его мнению, большая часть сочинений, созданных студентами в классе композиции, не обладает качествами подлинно художественных произведений и в результате этого они не способны привлечь внимание слушательской

аудитории. Объяснение данному явлению автор находит в отсутствии в этих сочинениях «реального отражения жизни и проявлениях только внешних признаков современного музыкального языка, заключённых в стандартные формы, — основополагающая проблема, с которой сталкиваются многие неопытные композиторы, особенно в начале своего обучения»⁶.

Все эти проблемы для Шарифуллина, как для фольклорно ориентированного композитора, связаны «с поверхностным и недостаточно глубоким изучением и использованием возможностей народного творчества». Он пишет о том, что «фольклор, как основа интонационной базы языка национального композитора, должен занимать в системе обучения более значительное место». Причём постижение фольклора, по его мнению, «должно проходить не столько в музыкально-теоретических курсах, сколько на практике — в классе композиции. Вопросы развития интонации, специфики национального тембрового мышления, национальной музыкальной формы должны быть положены в основу практической работы». Стоит заметить, что, по словам студентов класса Ш. К. Шарифуллина, именно вопросу выработки интонационного мышления и национального тематизма он уделял в работе со своими учениками наибольшее внимание⁷. В одной из своих статей Шарифуллин написал, что композитор, не обращающийся к фольклору в той или иной форме, подобен «человеку, который отправился в пустыню без воды. В воде — жизненная сила. Для художника эта жизненная сила — в народной традиции» [11. С. 43]. Можно сказать, что эти слова обозначают жизненное кредо композитора, которое он воплощал в разных сферах творчества и стремился привить эти представления своим студентам.

Вместе с тем, оставаясь верным своим «фольклорным интересам», Шарифуллин не ограничивается узкими этнографическими рамками и постоянно призывает композиторов обращаться к разным интонационным пластам и тем самым расширять свой творческий кругозор⁸. Он и ранее утверждал, что

«современный композитор в условиях бурного развития массовой информации и большей её доступности, не может и не должен замыкать себя в рамки „национальной культурной резервации“. Это неизбежно сделает его искусство бедным и национально ограниченным» [11. С. 43]. Этот же вопрос он поднимает в рассматриваемом нами документе. Шарифуллин замечает, что многие студенты-композиторы имеют весьма ограниченный кругозор в области знаний о других музыкальных культурах, особенно внеевропейских.

Для решения этой проблемы он предложил ввести в учебный курс предмет «Неевропейские музыкальные культуры», который мог бы дать неопытному автору «дополнительный стимул для развития творческой мысли и подтолкнуть его к поиску новых неожиданных решений, а также более трезво оценить самоценность той культуры, в которой он работает, и существенно освежить свой взгляд на собственное творчество». Нужно отметить, что данная идея в то время была принципиально новой для Казанской консерватории, воплощение этого замысла произошло позже, когда изучение внеевропейских культур вошло в основную курс истории музыки. Соответственно, нельзя не отметить прозорливость Шарифуллина в постановке данной проблемы.

Ещё один пробел в системе подготовки композиторов Шарифуллин связывает с недостаточным овладением ими современными средствами выразительности, новыми музыкальными формами, принципами инструментальной и другими аспектами современной композиции. Он отмечает, что «на сегодняшний день мы видим заметное техническое отставание в этой сфере. В лучшем случае студент практически осваивает элементы модальной, додекафонной или алеаторной техники. Вне поля зрения ... а самое главное, умения остаются многие другие достижения мировой музыкальной культуры XX века. Новые принципы организации материала, современная музыкальная форма, современная инструменталка, новые возможности традиционных

инструментов оркестра, новая трактовка инструментальных ансамблей, новая трактовка вокальной и хоровой музыки, электронные средства выразительности, современная технология рок-, поп-, фолк- и джазовой музыки пока для студента-композитора практически малодоступны»⁹.

Недостатки в овладении современными техниками композиции автор этого материала распространяет на реальную практику преподавания музыкально-теоретических предметов, поскольку, по его наблюдениям, учебная программа данных дисциплин основана на компонентах музыкального языка западноевропейской и русской музыки XVII–XIX веков, и лишь отчасти современной. Вслед за Г. И. Литинским и А. С. Леманом, двумя наиболее авторитетными представителями национальной композиторской педагогики, он призывает уделять наибольшее внимание гармонической и полифонической разработке национального интонационного мелоса, традиционного и современного, как основы основ и фундамента национальной музыки¹⁰.

Принципиально важной позицией Шарифуллина можно считать установку на индивидуализацию программы обучения композитора, что проявляется в предложении по корректировке существующей учебной программы в соответствии с творческими устремлениями и индивидуальными данными конкретного студента¹¹. Об этом Шарифуллин пишет следующее: «Если он [студент. — *И.Т.*] более склонен к сочинению камерной музыки или вокальной музыки, не надо ему мешать и стремиться сделать из него композитора опер и симфоний. Вопрос должен состоять лишь в том, в какой степени видна его умелость и насколько он ориентируется в тех формах, какие он себе избрал. Сочинения ученика должны быть свободным творчеством в практической жизни, лишь время от времени корректируемым советами учителя»¹².

Существенным нововведением в учебную программу по композиции по предложению Шарифуллина должно стать возложение на пе-

дагога по специальности наряду с преподаванием композиции также и других важных для профессионального становления композитора дисциплин — гармонии, полифонии, музыкальной формы и инструментовки¹³. Заметим, что идея преподавания композиции и музыкально-теоретических дисциплин под руководством одного педагога не была кардинально новой. Ещё в 1885 году, по инициативе Н. А. Римско-Корсакова, подобная реформа композиторского обучения была проведена в Петербургской консерватории. Она также подразумевала, что педагог по свободному сочинению будет вести и блок музыкально-теоретических дисциплин — гармонии, оркестровки, полифонии и музыкальных форм (кроме сольфеджио и теории музыки). В советскую эпоху аналогично выстраивался процесс обучения молодых национальных композиторов, при этом крупные педагоги осуществляли в полном объёме обучение всем дисциплинам музыкально-теоретического цикла. Как отмечает А. Маклыгин, «такого рода „монокурсы“ (точнее сказать, „синтет-курсы“) композиции, реализованные Р. М. Глиэром, Г. И. Литинским и А. С. Леманом, представляют уникальными дидактическими явлениями в истории композиторского образования» [4. С. 32].

Такой подход к практике обучения композиторов и сегодня находит сторонников. Так, Л. Бобылёв отмечает её оправданность «... особенно на раннем этапе обучения свободному сочинению. Профессор в процессе преподавания контрапункта, фуги, гармонии, оркестровки, музыкальных форм, зная способности и возможности своего воспитанника, направленно оберегает его от ошибок» [1. С. 111]. Таким образом, предложение Шарифуллина встраивается в эту линию и может претендовать на определённое место в условиях современного учебного процесса в консерваториях.

Особую озабоченность у Шарифуллина вызывает сокращение числа и снижение профессионального уровня абитуриентов. Он, в частности, пишет о том, что «в последние годы, сократился приток желающих обучаться ком-

позиции. Зачастую, основной контингент поступающих абитуриентов в профессиональном отношении довольно слаб». В анализируемом документе высказывается ряд предложений, направленных на поиск и привлечение композиторских кадров. В разделах, следующих за *Пояснительной запиской*, Шарифуллин конкретизирует свои предложения. В них он выдвигает идею введения двухлетнего *Подготовительного курса*, который бы предварял основную образовательную учебную программу и позволял решить некоторые проблемы, которые возникают на начальном этапе композиторского обучения. При этом необходимо заметить, что Шарифуллин в своём документе не поясняет, для кого именно предназначен подготовительный курс — для выпускников среднего звена, поступающих в консерваторию, или для людей с яркими композиторскими способностями, но не имеющих основ профессионального музыкального образования.

Определённым пояснением о составе подготовительного курса можно считать предложение привлекать к занятиям композицией студентов исполнительских отделений путём введения для них *факультатива* по сочинению музыки¹⁴, который включается, по мысли Шарифуллина, в состав подготовительного курса. Он также поясняет, каким образом наиболее талантливых потенциальных студентов необходимо «фильтровать» с помощью подготовительного двухгодичного курса. Так, «по окончании двухгодичного подготовительного курса, тем из них, которые выразили желание продолжить обучение по композиторской специальности, после строгого отбора нужно рекомендовать продолжить обучение... остальным, не проявившим ярко выраженного композиторского дарования, но прошедшим этот двухгодичный курс, выдать соответствующий документ о его прохождении». Главными критериями отбора на первый курс основного обучения, по его мнению, должны быть: «соответствующие слуховые способности, природное архитектурное чутьё и чувство музыкальной логики, изобретательность, исходящая из

внутренней потребности творчества, хорошее владение фортепиано».

Конкретизация материала *Пояснительной записки* даётся в Содержании двухгодичного *Подготовительного курса*. Первостепенные задачи этого курса он видел «в приобретении теоретических знаний и практических навыков, соответствующих требованиям средних музыкальных учебных заведений, систематизации всех сторон подготовки для успешного поступления и продолжения обучения в основном курсе в консерватории».

Автор пишет, что «практические задачи первого года подготовительного курса заключаются в приобретении основополагающих для любого композитора навыков музыкальной композиции — в развитии мелодико-тематического мышления, сочинении мелодических построений, обладающих композиционной логикой, последовательностью, динамикой структурного развёртывания, мелодико-интонационной яркостью, музыкально-образной характерностью и национальной почвенностью интонационного материала».

Вместе с решением практических задач должна идти и теоретическая подготовка по сольфеджио, гармонии, полифонии, практическому освоению фольклора и игре на фортепиано. В качестве проверки усвоенных знаний в конце первого года обучения на экзамене «могут быть представлены прелюдии для фортепиано или небольшие инструментальные миниатюры, две или три обработки песен народных (либо с голосом, либо инструментальные), несколько собственных песен».

Задачи второго года подготовительного курса, как полагает Ш. Шарифуллин, «заключаются в углублении и закреплении навыков, полученных ранее, а также в овладении более сложными аспектами музыкальной композиции — сопоставление тем на основе различных видов контраста, написание связующих построений, приобретение и овладение навыками вариационного развития тематического материала и полифоническими приёмами. К другим задачам также относится понимание

тематического контраста в пределах одного сочинения, а также тематического и жанрового контраста в произведениях сюитного типа, овладение принципами использования народно-песенного материала как тематической основы произведения, освоение основ хорового письма, обработки народных песен для голоса с различным для каждого куплета гармоническим и фактурным сопровождением». Решению практических задач сопутствует и более углублённая музыкально-теоретическая подготовка, а также игра на фортепиано и на скрипке (!). Также обязательным считает автор участие ученика в фольклорной экспедиции и последующую практическую и теоретическую работу с собранными в ходе данной экспедиции образцами народного мелоса.

В качестве экзаменационной проверки в конце второго года обучения на подготовительном курсе Шарифуллин предлагает представить следующие произведения — «тема с вариациями, инструментальная сюита для фортепиано соло или для другого инструмента, двух- или трёхголосный хор без сопровождения, обработки народных песен для голоса и фортепиано, небольшие джазовые или эстрадные пьесы, песни или небольшой цикл песен». Он также замечает, что «в зависимости от индивидуальных особенностей дарования и уровня творческого развития задания могут меняться и варьироваться». Стоит заметить, что как композитор, не имевший за плечами специальной фортепианной подготовки, Шарифуллин уделяет владению фортепиано большое внимание, что очень показательно с точки зрения традиций отечественной композиторской педагогики.

Примечательной чертой концепции, предложенной Шарифуллиным, на наш взгляд, является естественное сочетание уже сложившихся традиций в области композиторского образования, рассматриваемых как возвращение к заветам великих педагогов прошлого (прежде всего — Н. А. Римского-Корсакова), и принципиально новых идей, основанных на стремлении переосмыслить существующую учебную

программу и методы преподавания в соответствии с веяниями и требованиями современности.

Таким образом, данный документ ярко раскрывает педагогические принципы Шарифуллина в области преподавания композиции. Несмотря на то, что предложенная им реформа композиторского обучения в Казанской консерватории не нашла в своё время реализации в полной мере, вполне возможно, что в будущем некоторые из выдвинутых им идей окажутся весьма плодотворными и найдут своё место в современном учебном процессе.

Примечания

- ¹ Шамиль Камильевич Шарифуллин (1949–2007) — профессор Казанской консерватории имени Назиба Жиганова, лауреат премии Союза композиторов России имени Дмитрия Шостаковича (1985), заслуженный деятель искусств Республики Татарстан (1999), лауреат Государственной премии Республики Татарстан имени Габдуллы Тукая (2005).
- ² Ш. К. Шарифуллин был преподавателем на кафедрах теории музыки и композиции с 1976 по 2001 год. В 2001 году вследствие тяжёлой болезни композитор был вынужден прекратить педагогическую работу и сосредоточиться на своём творчестве и этномузыкологических исследованиях. В последние годы им было написано последнее крупное произведение — балет «Юсуф и Зулейха». Также он работал над двухтомным собранием татарского фольклора под названием «Традиционное книжное пение татарского народа». К сожалению, этот монументальный труд в 1200 страниц всё ещё ждёт своей публикации.
- ³ Эти мысли были реализованы в разработанной им учебной программе предмета «Татарская народная музыка в детских музыкальных школах» («Татар халык музыкасы: Балалар музыка мәктәпләре өчен»). Издана в Казани в 1997 году.
- ⁴ Как известно, советская система композиторской подготовки сложилась в 1920-е годы и сохранила актуальность и в наше время. Она предполагала обучение специальной композиции, начиная с первого года обучения в консерватории параллельно с прохождением музыкально-теоретических предметов, что, несомненно, имело как положительные, так и отрицательные стороны. Подобный унифицированный подход к композиторской подготовке вызывал полемику со стороны ведущих отечественных педагогов-композиторов и музыковедов. Например, известны статьи Г. Литинского [См. об этом: 2. С. 17–22], С. Скребкова [10. С. 88–93], а позднее Ю. Холопова [12. С. 72–77] и Е. Назайкинского [6. С. 64–72], которые касались вопросов преподавания музыкально-теоретических дисциплин у композиторов. Другие педагоги, такие как А. Леман или тот же Г. Литинский, поднимали и другие проблемы в воспитании композиторов.

- ⁵ Заметим, что обсуждение этих проблем наблюдалось и ранее. Например, в 1964 году на страницах журнала «Советская музыка» состоялась дискуссия, в которой приняли участие ведущие музыканты Т. Хренников, С. Баласанян, А. Свешников, А. Хачатурян, Д. Кабалевский и другие, где также обсуждались проблемы советского композиторского образования — уровень подготовки абитуриентов, общественная работа студентов-композиторов и педагогов кафедр композиции и др. [См.: 8. С. 23–26].
- ⁶ Здесь и далее цитируются фрагменты «Предложений по реорганизации системы обучения композиторов», разработанные Ш. К. Шарифуллиным. Оригинал этого документа хранится в архиве Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова.
- ⁷ Из личной беседы автора статьи с И. Байтиряком (18.01.2021).
- ⁸ Интересным фактом творчества композитора стало обращение к фольклору индейских народов Америки кечуа и майя в оратории-балете «Песнь о цветке» (1987).
- ⁹ Изучив опыт обучения композиторов в Казанской консерватории в 1970–1980-е годы, закономерно приходишь к пониманию того, что Шарифуллин в этом вопросе не вполне объективен. Многие педагоги-композиторы, в том числе и в Казани, были прекрасно осведомлены об этой основополагающей проблеме и практически осваивали со студентами основы современной композиторской техники. Они старались решить эту проблему разными способами — например, приобретали в зарубежных поездках различные записи и партитуры сочинений современных композиторов и затем практически «подпольно» слушали и анализировали их со своими студентами. Так поступал и сам Шарифуллин — вместе со своими учениками он устраивал у себя дома групповые прослушивания и анализ произведений современных авторов.
- ¹⁰ Так, например, в своей статье от 1993 года «Константные и мобильные свойства пентатоники» Шарифуллин вслед за Леманом и Лупповым показал новые пути расширения пентатонического лада и его использования в музыке. В заключении статьи он призвал композиторов «как можно глубже разобраться в самом механизме функционирования этой звуковой системы, тогда появится новый взгляд на многие явления жизни» [13. С. 39].
- ¹¹ Учебный план по композиции, как известно, представляет собой последовательное овладение различными музыкальными формами и жанрами по принципу от более простых к сложным на протяжении всех пяти лет обучения, в результате на государственном экзамене студент-композитор обязан представить крупное сочинение (оперу, симфонию, инструментальный концерт и т. д.).
- ¹² Интересно, что аналогичная мысль присутствует в «Проекте преобразования программы теории музыки и практического сочинения в консерваториях» от 1901 года под авторством Римского-Корсакова: «... если ученик стремится к камерной музыке — квартету, трио и т. п., не надо ему мешать и делать из него композитора опер и симфоний; если он стремится к фортепиано, к романсу, к песне, к балету, симфонии или кантате, пусть он сочиняет, развиваясь в этом направлении... пусть один ученик кончает симфонией, другой — балетной сценой, третий — квартетом, четвёртый — альбомом романсов. Вопрос лишь в том, чтобы в ученике была видна уместность в обращении с теми формами, какие он себе избрал» [Цит. по: 1. С. 197].
- ¹³ Расширяя спектр дисциплин, которые входят в учебную нагрузку преподавателя, в конце документа Шарифуллин приводит необходимое, по его мнению, количество учебных часов (в сумме — 300). На композицию — 30 индивидуальных часов, полифонию — 40, практическую гармонию — 40, практическую инструментовку — 40, фольклор — 40, анализ музыкальных произведений — 60 индивидуальных часов. По его расчётам, оптимальным количеством студентов у одного педагога должно быть два-три ученика на основном курсе и три-четыре ученика на подготовительном.
- ¹⁴ Заметим, что это предложение Ш. Шарифуллин внёс, по всей вероятности, исходя из собственного опыта. Как уже отмечалось, имея в качестве основной специальности обучение по классу баяна в Казанском музыкальном училище, он параллельно факультативно занимался композицией, и аналогичный путь прошли многие другие известные композиторы.

Список литературы

References

1. Бобылёв Л. Б. Русская композиторская педагогика. Традиции. Личности. Школы. — М.: Композитор, 2013. — 400 с. [Bobylev L. B. Russkaia kompozitorskaia pedagogika. Traditsii. Lichnosti. Shkoly. — M.: Kompozitor, 2013. — 400 s.].
2. Литинский Г. И. Обучение и воспитание нераздельны // Советская музыка. — 1958. — № 12. — С. 17–22 [Litinskii G. I. Obuchenie i vospitanie nerazdel'ny // Sovetskaia muzyka. — 1958. — № 12. — S. 17–22].
3. Луппов А. Б. Воспитать творческую личность // Советская музыка. — 1993. — № 2. — С. 24–26 [Lupov A. B. Vospitat' tvorcheskuiu lichnost' // Sovetskaia muzyka. — 1993. — № 2. — S. 24–26].
4. Маклыгин А. Л. Литинский и Леман: К проблеме обучения «национальных композиторов» // Журнал Общества теории музыки. — 2016. — № 3 (15). — С. 30–36 [Maklygin A. L. Litinskii i Leman: K probleme obucheniia «natsional'nykh kompozitorov» // Zhurnal Obshchestva teorii muzyki. — 2016. — № 3 (15). — S. 30–36].
5. Маклыгин А. Л. Я словно жемчуга ловец... // Музыкальная академия. — 1992. — № 2. — С. 88–90 [Maklygin A. L. Ia slovno zhemchuga lovetc... // Muzykal'naia akademiia. — 1992. — № 2. — S. 88–90].
6. Назайкинский Е. В. Пути совершенствования музыкально-теоретических дисциплин // Советская музыка. — 1982. — № 2. — С. 64–72 [Nazaikinskii E. V. Puti sovershenstvovaniia muzykal'no-teoreticheskikh distsiplin // Sovetskaia muzyka. — 1982. — № 2. — S. 64–72].
7. Насонов Р. А. Как я не стал „нашим“, или Беседы о проблемах композиторского образования // Советская музыка. — 1993. — № 4. — С. 60–65 [Nasonov R. A. Kak ia ne stal „nashim“, ili Besedy o problemakh kompozitorskogo obrazovaniia // Sovetskaia muzyka. — 1993. — № 4. — S. 60–65].
8. Общее дело, кровное дело // Советская музыка. — 1964. — № 5. — С. 23–26 [Obshchee delo, krovnoe delo // Sovetskaia muzyka. — 1964. — № 5. — S. 23–26].
9. Протоколы кафедры композиции за 1971–1972 годы // Национальный архив Республики Татарстан. — Ф. 6832. — Оп. 1. — Ед. хр. 578. — 26 л. [Protokoly kafedry kompozitsii za 1971–1972 gody // Natsional'nyi arkhiv Respubliki Tatarstan. — F. 6832. — Op. 1. — Ed. kh. 578. — 26 l.].
10. Скребков С. С. Нерешённые вопросы музыкально-теоретического образования молодых композиторов // Советская музыка. — 1960. — № 6. — С. 88–93 [Skrebkov S. S. Nereshennye voprosy muzykal'no-teoreticheskogo obrazovaniia molodykh kompozitorov // Sovetskaia muzyka. — 1960. — № 6. — S. 88–93].
11. Творчества вечно живая основа // Советская музыка. — 1985. — № 12. — С. 40–60 [Tvorchestva vechno zhivaia osnova // Sovetskaia muzyka. — 1985. — № 12. — S. 40–60].
12. Холопов Ю. Н. Современные задачи // Советская музыка. — 1982. — № 2. — С. 72–77 [Kholopov Yu. N. Sovremennye zadachi // Sovetskaia muzyka. — 1982. — № 2. — S. 72–77].
13. Шарифуллин Ш. К. Система ангемитонной пентатоники (Константные и мобильные свойства) // Пентатоника в контексте мировой музыкальной культуры: Материалы межреспубликанской научной конференции. Казань, 1–2 ноября 1993 г. — Казань: Казан. гос. консерватория, 1995. — С. 29–39 [Sharifullin Sh. K. Sistema angemitonnoi pentatoniki (Konstantnye i mobil'nye svoistva) // Pentatonika v kontekste mirovoi muzykal'noi kul'tury: Materialy mezhrespublikanskoi nauchnoi konferentsii. Kazan', 1–2 noiabria 1993 g. — Kazan': Kazan. gos. konservatoriia, 1995. — S. 29–39].