

**Московская государственная консерватория
имени П.И. Чайковского
Кафедра истории и теории исполнительского искусства**

На правах рукописи

Абанович Антон Сергеевич

**Флейтовая школа
Московской консерватории в XX веке:
В. Цыбин, Н. Платонов, А. Корнеев**

Специальность 17 00 02 — музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
профессор, доктор искусствоведения Е.Д. Кривицкая

Москва 2013

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ		3
ГЛАВА 1.	ВЛАДИМИР ЦЫБИН	
1.1.	Творческий путь В. Цыбина	13
1.2.	Этапы педагогической деятельности В. Цыбина	47
1.3.	Сочинения для флейты В. Цыбина в аспекте методических проблем	50
1.4.	«Основы техники игры на флейте» В. Цыбина	61
ГЛАВА 2.	НИКОЛАЙ ПЛАТОНОВ	
2.1.	Начало творческого пути Н. Платонова	72
2.2.	Второй Всесоюзный конкурс музыкантов исполнителей	81
2.3.	Послевоенные годы	90
2.4.	Учебники игры на флейте Н. Платонова	101
2.4.1.	«Школа для флейты». Первое издание 1933 года	111
2.4.2.	«Школа игры на флейте. Часть теоретическая» 1936 года и «Школа для флейты» 1946 года	116
2.4.3.	«Школа игры на флейте» 1955 года	119
2.4.4.	Последние прижизненные редакции «Школы игры на флейте» 1958 и 1964 годов	128
2.4.5.	«Школа игры на флейте» Н. Платонова под редакцией Ю. Должикова	133
ГЛАВА 3.	АЛЕКСАНДР КОРНЕЕВ	
3.1.	Творческий путь А. Корнеева	137
3.2.	А. Корнеев – дирижёр	180
3.3.	Педагогическая деятельность А. Корнеева	190
ЗАКЛЮЧЕНИЕ		204
ЛИТЕРАТУРА		209
ПРИЛОЖЕНИЯ		
ПРИЛОЖЕНИЕ 1.	Иконографические источники	226
ПРИЛОЖЕНИЕ 2.	В. Цыбин. «Основы техники игры на флейте». II часть	239
ПРИЛОЖЕНИЕ 3.	Список изданных сочинений В.Н. Цыбина, находящихся в архивах рукописей и упоминаемых во внеархивных источниках сочинений	243

ВВЕДЕНИЕ

Флейтовая школа Московской консерватории — одна из самых представительных инструментальных школ в России. В этом — огромная заслуга нескольких поколений великолепных педагогов, заложивших исполнительские традиции и разработавших образовательные методики.

Понятие «исполнительская школа» — многозначное, его можно трактовать, как «сложившееся в исполнительско-педагогической сфере искусства системное художественное направление, связанное со своеобразием и общностью основных взглядов, преемственностью принципов и методов в обучении и игре на том или ином музыкальном инструменте. <...> Сегодня можно говорить, например, о школе игры на духовых инструментах, сложившейся в Московской консерватории <...>»¹. В то же время «исполнительская школа» — это всегда конкретные творческие личности, крупные артистические индивидуальности, определяющие пути развития в исполнительстве.

Именно так — из творческой деятельности известных музыкантов, передававших свой опыт ученикам — и вырисовывается портрет флейтовой школы Московской консерватории. **Актуальность** изучения этого педагогического, исполнительского и композиторского наследия несомненна, так как успешное движение вперед невозможно без знания традиций предшественников.

История флейтовой школы Московской консерватории, охват всей плеяды ее профессуры прошлого столетия — задача слишком масштабная для кандидатской диссертации, учитывая малую степень изученности этой темы. Поэтому в данном исследовании акцент был сделан на трех крупных фигурах профессоров-флейтистов XX века. Владимир Николаевич Цыбин (1877–1949), Николай Иванович Платонов (1894–1967) и Александр Васильевич Корнеев (1930–2010) ярко репрезентируют этапы эволюции

¹ Иванов В.Д. Словарь музыканта-духовика. М., 2007.

флейтовой школы Московской консерватории в прошлом столетии, они оставили значительный след не только в исполнительском, но и в преподавательском и композиторском амплуа.

Особого упоминания заслуживает имя профессора МГК Юрия Николаевича Должикова (1932–2005): в последней трети прошлого века он, будучи учеником Н. Платонова и отталкиваясь от его школы, разрабатывает свой собственный оригинальный педагогический стиль и становится ведущим российским преподавателем-методистом. Однако масштаб деятельности Юрия Николаевича был таков, что исследование его творческой карьеры требует отдельной научной работы.

Степень разработанности проблемы. В имеющейся литературе, посвященной истории отечественной школы игры на духовых инструментах, доля работ по флейтовой тематике невелика. Предшествующие публикации, посвященные деятельности московских профессоров-флейтистов, представляют собой отзывы на отдельные концертные выступления, небольшие очерки об их творчестве и педагогической таких авторов как Ю. Усов², Е. Браудо³, Я. Голованов⁴, О. Комарницкая⁵ и других. Единственное монографическое исследование — кандидатская диссертация «Истоки, формирование и развитие московской школы игры на флейте до середины XX века» В. Иванова⁶, в которой раскрыта история её развития и становления в Москве в указанные хронологические рамки. В данной диссертации в основном досконально исследованы именно истоки возникновения московской флейтовой школы, а советский период (Глава III) представлен в панорамном ключе, и его характеристика доходит лишь до середины XX века. Таким образом, временные рамки в работе В. Иванова смещены в дореволюционную эпоху, тогда как в настоящем исследовании

² Усов Ю. Три лауреата. О флейтисте А. Корнееве // Советская музыка. 1963. №12. С.68-69.

³ Браудо Е. «Фленго» в Экспериментальном театре // Современный театр. 1927. №13. С. 203.

⁴ Голованов Я. Династия Цыбиных // Комсомольская правда. 04.10.1977 РГАЛИ Ф.312. Ед. хр. 149.

⁵ Комарницкая О. А.В. Корнеев и его ученики. Волшебная флейта. Творческая деятельность флейтиста. Концерт студентов класса А.В. Корнеева в Рахманиновском зале Московской консерватории // Музыкант-классик. 2004. №4. С. 6-8.

Комарницкая О. Чародей флейты. Концерт флейтиста А. Корнеева и пианиста А. Наседкина в Малом зале Московской консерватории: исполнение сонат В.А. Моцарта // Российский музыкант. 2003. №2. С. 2.

⁶ Иванов В.П. Истоки, формирование и развитие московской школы игры на флейте до середины XX века. Кандидатская диссертация. МГК, 2003.

акцент сделан на эволюции флейтовой школы именно Московской консерватории на протяжении всего XX столетия в лице ее ведущих представителей – В. Цыбина, Н. Платонова, А. Корнеева.

Выбранный научный ракурс потребовал изучения культурного контекста и реконструкции деталей жизненного и творческого пути В. Цыбина, Н. Платонова и А. Корнеева. Для этого были привлечены многочисленные архивные источники, литература мемуарного характера, методические разработки и учебные пособия.

Отметим, что архивы В. Цыбина, Н. Платонова, А. Корнеева в Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (МГК), Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ), Всероссийском музейном объединении музыкальной культуры имени М.И. Глинки (ВМОМК им. Глинки), хотя и изучались ранее, но многое осталось за рамками опубликованных работ. Поэтому значительный массив архивных источников впервые введён в научный оборот именно в настоящей диссертации:

— была расшифрована рукопись 80-страничной автобиографии В. Цыбина;

— опубликованы вырезанные при подготовке к печати авторские каденции Концертного Аллегро №1 В. Цыбина;

— приведена часть текста из второй неизданной части «Основ техники игры на флейте» В. Цыбина;

— процитированы стенограммы заседаний жюри Второго Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей, показывающих степень участия в этом смотре Н. Платонова;

— опубликованы письма к Н. Платонову его ученика О. Кудряшова в пору обучения Кудряшова в Парижской национальной консерватории, а также письма к Н. Платонову проживавшего в эмиграции русского композитора А. Черепнина и швейцарского флейтиста О. Николе;

— документальные данные о ходе развития преподавательской карьеры в Московской консерватории А. Корнеева.

Для осуществления реконструкции этапов творческого пути В. Цыбина, Н. Платонова, А. Корнеева потребовалось тщательное изучение мемуарной литературы. Выделим, к примеру, книгу И. Липаева «Очерки быта оркестровых музыкантов»⁷, где присутствуют упоминания о Цыбине в контексте его сравнения с лучшими флейтистами той эпохи; статьи его ученика Ю. Ягудина в сборниках «Воспоминания о Московской консерватории» (1966) и «Мастера игры на духовых инструментах Московской консерватории» (1979)⁸, где приведены ценные личные воспоминания автора о своём учителе; «Дневники» Прокофьева⁹ — соученика Цыбина по дирижерскому классу Петербургской консерватории; а также статьи воспитанника Московской художественной трудовой колонии А. Покорского¹⁰, в которых он рассказывает о Цыбине как об основателе и руководителе МХТК. Тёплые воспоминания о флейтисте оставил профессор И.Ф. Пушечников в монографическом сборнике статей¹¹.

Все эти работы касаются избранных аспектов деятельности В. Цыбина, тогда как автор данного исследования стремился дать целостный портрет первого советского профессора-флейтиста Московской консерватории, подчеркнув многогранность его творческой личности, а также показать, что В. Цыбин одним из первых заложил основы педагогических принципов обновлённой флейтовой школы Московской консерватории советского периода¹².

⁷ Липаев И. Очерки быта оркестровых музыкантов. М., 1891.

⁸ Ягудин Ю. Воспоминания о В.Н. Цыбине // Воспоминания о Московской консерватории. М., 1966. С. 375-379.

Ягудин Ю. В.Н. Цыбин // Мастера игры на духовых инструментах Московской консерватории. Редактор-составитель Т. Гайдамович. М., 1979. С. 11-19.

⁹ Прокофьев С. Дневники Прокофьева. «SPRKFBV». Париж, 2002. Т. 1.

¹⁰ Покорский А. Цыбины // Советская музыка. 1971. №5. С. 152-154. Покорский А. Пушкино. МХТК // Музыкальная жизнь. 1972. №13. С. 21-23.

¹¹ Пушечников И. В.Н. Цыбин // Ступени жизненного и творческого пути. МГИМ имени А.Г. Шнитке. 2012. С. 54-56.

¹² Роль В. Цыбина как основоположника флейтовой школы Московской консерватории косвенно доказывает и тот факт, что на IV Международном конкурсе исполнителей на духовых инструментах в номинации

Аналогичную картину наблюдаем и в отношении Н. Платонова. В отдельных статьях затрагиваются некоторые аспекты жизни и деятельности Платонова, но целостного анализа его творческого пути и методологии нет. Статью с воспоминаниями о своём учителе опубликовал в уже упоминавшемся выше сборнике «Мастера игры на духовых инструментах Московской консерватории» Ю. Должиков¹³. Интересную работу несколько иного плана с кратким описанием творческой биографии флейтиста, а также с фрагментарным анализом его основных педагогических установок представил С. Картавенко¹⁴.

Об А. Корнееве единственной крупной научной работой стала статья Л. Римского «Александр Корнеев»¹⁵, где автор в развёрнутом виде описывает этапы жизненного и творческого пути флейтиста и в которой от первого лица помещены мнения об А. Корнееве знаменитых советских музыкантов и деятелей культуры. Ее дополняют интервью¹⁶ и статьи самого А. Корнеева, в которых он делился своими личными воспоминаниями о И. Козловском¹⁷ и о Е. Светланове¹⁸.

Эти источники, собранные вместе и дополненные неопубликованными воспоминаниями вдовы музыканта — пианистки Е. Корнеевой, дают возможность по-новому представить эстетические взгляды А. Корнеева,

«флейта» (МГК, 2012) в качестве обязательных сочинений на II туре были выбраны именно сочинения В. Цыбина.

¹³ Должиков Ю. Н.И. Платонов // Мастера игры на духовых инструментах Московской консерватории. Редактор-составитель Т. Гайдамович. М., 1979. С. 20-29.

¹⁴ Картавенко С. Николай Платонов, выдающийся флейтист и педагог // Музыка и время. 2007. №1. С. 19-20.

¹⁵ Римский Л. Александр Корнеев // Портреты советских исполнителей на духовых инструментах. Редактор-составитель Ю. Усов. М., 1989. С. 27-52.

¹⁶ Давыдов В. Встреча с народным артистом РСФСР А.В. Корнеевым на военно-дирижёрском факультете при Московской консерватории // Советский Музыкант. 29.12.1987. С. 2.

Корнеев А. Год минувший, год нынешний // Музыкальная Жизнь. 1987. №2. С. 3.

Корнеев А. Волшебная флейта // Российский музыкант. 2004. №3. С. 3.

Кричевский С. Интервью народного артиста СССР профессора А. Корнеева о своей жизни и творчестве // Семья. 1995. №25. С. 24.

Цыпин Г. Только по восходящей // Музыкальная жизнь. 1994. №6. С. 14-16.

Яковлев М. Интервью с А. Корнеевым // Музыкальная жизнь. 1980. №16. С. 6-8.

¹⁷ А. Корнеев. Незабываемое... // И. Козловский Воспоминания, статьи (составитель Т. Малахова). М., 2005. С. 495-498.

¹⁸ Корнеев А. О Светланове... // Г. Цыпин. 15 бесед с Евгением Светлановым. М., 1995. С. 81-83.

шире показать круг его музыкальных интересов, охарактеризовать его педагогические принципы.

При жизни В. Цыбина, Н. Платонова, А. Корнеева в печати регулярно выходили критико-публицистические статьи и рецензии на их оркестровую или сольную концертную деятельность, что даёт возможность восстановить в наше время их исполнительский облик, манеру и особенности интерпретации исполняемых ими музыкальных сочинений.

В отдельную группу необходимо выделить труды отечественных музыковедов справочно-библиографического характера, такие как учебное пособие Ю. Толмачева и В. Дубок «Музыкальное исполнительство и педагогика»¹⁹, научная работа А. Дегтярева «Учителя и ученики. Актуальные вопросы современного музыкального исполнительства и обучения игре на духовых инструментах»²⁰, статья В. Березина «История исполнительства на духовых инструментах в отечественном музыкознании», вышедшая в научном сборнике Московской консерватории «Творчество, концепции, школы: Деятельность профессоров Московской консерватории (от истоков до наших дней)»²¹, а также словари и энциклопедии под редакцией С. Болотина, Ю. Усова, А. Черных, В. Березина²². Интересующие нас персоналии в этих трудах представлены, как правило, в обзорном ключе, а их биографии даны в жанре словарных статей, фактология которых была уточнена в процессе изучения архивов РГАЛИ, МГК, ВМОМК им. Глинки, музея Московской филармонии. Работа в этих архивах позволила найти дополнительные материалы, связанные с их композиторской и

¹⁹ Толмачев Ю., Дубок В. Музыкальное исполнительство и педагогика. Учебное пособие // ТГТУ. Тамбов, 2006.

²⁰ Дегтярев А. Учителя и ученики. Актуальные вопросы современного музыкального исполнительства и обучения игре на духовых инструментах // МГИМ имени Шнитке, М., 2008.

²¹ Березин В. История исполнительства на духовых инструментах в отечественном музыкознании // Творчество, концепции, школы: Деятельность профессоров Московской консерватории (от истоков до наших дней). М., 2008, С. 242-261.

²² Болотин С. Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах, М., 1969, 1995.

Усов Ю. История Отечественного исполнительства на духовых инструментах. М., 1975.

Черных А. Советское духовое инструментальное искусство. М., 1989.

Березин В. История исполнительства на духовых инструментах в отечественном музыкознании // Творчество, концепции, школы. Деятельность профессоров Московской консерватории (от истоков до наших дней). М., 2007.

исполнительской деятельностью, методической и педагогической работой, в том числе:

— Автобиографию, нотные рукописи и наброски, относящиеся ко второй неизданной части «Основ техники игры на флейте» В. Цыбина;

— личную переписку, а также документы, касающиеся трудовой деятельности и степени участия во «Втором Всесоюзном Конкурсе музыкантов-исполнителей» Н. Платонова;

— афиши, программы и рецензии к концертам, характеризующие исполнительскую карьеру А. Корнеева, его записи разных лет.

Столь же важным для работы над диссертацией оказался анализ авторских сочинений этих музыкантов для флейты, а также их методических работ, дающих дополнительный материал для выводов об их педагогических методах и музыкальных вкусах.

Таким образом, становится возможным сделать более достоверным описание и воссоздание творческого пути В. Цыбина и его последователей.

Цель работы — представить флейтовую школу Московской консерватории советского периода в лице её ведущих представителей В. Цыбина, Н. Платонова и А. Корнеева как отдельный феномен в комплексе исполнительских, педагогических, композиторских и источниковедческих проблем.

Задачи исследования:

— проследить основные этапы творческого пути основателей советской флейтовой школы В. Цыбина, Н. Платонова, а также А. Корнеева в контексте исторических, общественных и социокультурных процессов XX века;

— исследовать архивы этих мастеров и систематизировать свод доступных первоисточников;

— проанализировать самые известные методические труды В. Цыбина «Основы техники игры на флейте» и Н. Платонова «Школа игры на флейте»;

— изучить историю редакций основополагающего флейтового учебника советского времени «Школа игры на флейте» Н. Платонова — уникального

учебного материала, показывающего эволюцию в педагогике, происшедшую в течение второй половины XX века;

— охарактеризовать основные базовые элементы преподавательской методики А. Корнеева;

— осветить исполнительские достижения В. Цыбина, Н. Платонова, А. Корнеева и их вклад в развитие российской флейтовой школы.

Объектом исследования являются жизнь и творчество В. Цыбина, Н. Платонова, А. Корнеева.

Предмет исследования — эволюция флейтовой школы Московской консерватории, рассмотренная в методико-педагогических, исполнительских и композиторских аспектах на примере деятельности В. Цыбина, Н. Платонова, А. Корнеева.

Материалом исследования становятся документальные архивы В. Цыбина, Н. Платонова, А. Корнеева, а также их методические труды и музыкальные произведения В. Цыбина и Н. Платонова, в том числе:

— «Основы техники игры на флейте»²³, Концертное аллегро №1, «Рондо в русском стиле» В. Цыбина;

— «Метод изучения игры на флейте»²⁴, «Техника игры на флейте»²⁵, «Школа игры на флейте» в одиннадцати изданиях, статья «Вопросы методики обучения игры на флейте»²⁶, докторская диссертация «Пути развития исполнительского мастерства на флейте»²⁷ Н. Платонова.

Методология исследования основана на многоаспектном анализе, на сочетании исторического, теоретического, исполнительского, источниковедческого и культурологического подходов. Методы комплексного исследования избирались в зависимости от направления различных разделов диссертации. Автор данной работы опирался не только

²³ Цыбин В. Основы техники игры на флейте. Часть первая. М., 1940.

²⁴ Платонов Н. Метод изучения игры на флейте. Часть теоретическая. М., 1931.

²⁵ Платонов Н. Техника игры на флейте. М., 1931.

²⁶ Платонов Н. Вопросы методики обучения игры на флейте. М., 1954; Платонов Н. Методика обучения игре на флейте // Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. 2. М., 1966. С. 11-68.

²⁷ Платонов Н. Докторская диссертация «Пути развития исполнительского мастерства на флейте». М., 1957.

на труды исследователей в области отечественного флейтового искусства, которых крайне мало, но и использовал методологические принципы, разработанные в трудах российских авторов, таких как Ю. Усов, С. Розанов, В. Березин, В. Иванов, А. Дегтярёв, посвящённых духовому исполнительству в целом.

Одним из главных аналитических инструментов стал метод историзма, а также сравнительный анализ этапов формирования педагогических принципов ведущих профессоров-флейтистов, позволяющих выявить эволюцию их преподавательской деятельности.

История московской флейтовой школы анализируется не только в теоретическом и историческом аспектах, но и с точки зрения исполнителя-практика, так как автор представленной работы — концертирующий и преподающий флейтист, опирается еще и на собственный артистический опыт.

Научная новизна представленной диссертации заключается, прежде всего, в выборе указанной темы. До сих пор не существует комплексного исследования, подробно и многосторонне освещающего деятельность ключевых фигур в российской флейтовой исполнительской и педагогической школах XX века. Исследование вводит в научную литературу много нового материала, на основе которого можно составить целостное представление о В. Цыбине, Н. Платонове и А. Корнееве, их исполнительском творчестве, системах и методах преподавания, композиторских работах, подробностях личных и творческих биографий.

Введён в научный оборот массив архивных материалов, раскрывающих и дополняющих биографические данные, дающие возможность осветить в новых ракурсах творческие достижения В. Цыбина, Н. Платонова, А. Корнеева и флейтовой школы Московской консерватории в целом на протяжении XX столетия.

Даны характеристики ряду флейтовых произведений В. Цыбина и Н. Платонова; в том числе удалось установить возможное название Квинтета для пяти флейт Цыбина как «Рондо в русском стиле».

В работе впервые исследуются технические приёмы и особенности музыкального письма, дается исполнительский и методический анализ некоторых из сочинений этих музыкантов, что позволяет реконструировать основы их преподавательских методик.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трёх монографических глав, заключения и приложений. При работе над диссертацией было использовано 124 изданных источника, 109 единиц хранения архивных материалов.

ГЛАВА 1. ВЛАДИМИР ЦЫБИН

1.1. Творческий путь В. Цыбина

Владимир Цыбин родился в музыкальной семье. Известно, что его отец, Николай Михайлович, был профессиональным скрипачом и руководителем небольшого музыкального ансамбля в городе Иваново-Вознесенске (ныне Иваново). Два родных брата Владимира — Пётр и Александр — также занимались музыкой. О матери же Цыбина в ранее опубликованных исследованиях совсем не говорилось, но из его воспоминаний становится понятно, что она также была весьма музыкальна: «Мать моя <...> немного играла на гитаре аккомпанируя себе, а *carrella* пела песни и романсы (по слуху) <...>»²⁸. Владимир с самого раннего возраста очень быстро запоминал мелодии, сохраняя их в памяти на всю жизнь: «<...> я с детства впитывал в себя все мотивы, исполняемые отцом на скрипке, и то, что часто пела мать, слушал оркестр в театре. Я запомнил на всю жизнь много мелодий. Позже я очень сожалел, что отец меня не учил на скрипке, как знать из меня вышел бы скрипач, но не суждено этому сбыться»²⁹.

В 1880-х годах вся семья переехала в Москву, но вскоре после переезда глава семьи заболел и умер, оставив своих родных практически нищими. Так как после ранней смерти мужа мать не могла в одиночку содержать себя и детей, то она отдала Владимира, старшего из трёх сыновей,

²⁸ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 83. Цыбин. Автобиография, рукопись. Здесь и далее публикуется впервые. С. 35. При цитировании сохранен авторский стиль изложения и орфография. Шероховатости литературного стиля изложения Цыбина нисколько не умаляют его достоинств как исполнителя, дирижера, педагога, композитора, нашедших признание у многих серьезных музыкантов – как современников, так и потомков. См. далее в диссертации цитаты из рецензий в СМИ и воспоминаний. Например, профессор И.Ф. Пушечников так отзывался о Цыбине-педагоге, у которого он несколько месяцев учился во время Великой отечественной войны: «Судьба моя была всегда щедра на педагогов. Мое обучение все годы обогащалось общением с выдающимися музыкантами. <...> В моей жизни часто случалось, что совершенно неожиданно я оказывался в ситуациях, которые как бы нечаянно меня направляли на путь истинный. Так произошло и с моим музыкальным образованием <...>. Я никогда не думал, что судьба меня сведет так близко с В.Н. Цыбиным, однако это произошло. Я многому у него научился, может быть и большему, чем другие его ученики-флейтисты, – интерпретации, культуре звука, пониманию техники как средства музыкальной выразительности, а главное – умению видеть самое существенное. Меня поражала его душевная чистота и высокая педагогическая нравственность». *Пушечников И.* В.Н. Цыбин // Ступени жизненного и творческого пути. МГИМ имени А.Г. Шнитке. 2012. С. 54, 55.

²⁹ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 83. Цыбин. Автобиография, рукопись.

в армию на воспитание. Играть на флейте Цыбин начал в девятилетнем возрасте в оркестре 12-го гренадёрского Астраханского полка. В военном духовом оркестре самого маленького из воспитанников определили учиться на флейту-пикколо, несмотря на то, что тот хотел стать, как отец, скрипачом. Весьма интересной для исследователей творческого пути Цыбина представляется информация о том, что определить Володю в полковой оркестр посоветовал вдове её близкий родственник, дядя по отцу. Он также был флейтистом (!), служил в Москве в 1-ом гренадёрском полку и работал в оркестре у Цыбина-старшего ещё в Иваново.

Тщательно проанализировав воспоминания Цыбина, касающиеся его детства, можно сделать важный вывод — непосредственное влияние на всю дальнейшую творческую, в том числе и композиторскую карьеру Цыбина оказал тот факт, что с самого начала обучения игре на флейте музыкальный слух Владимира был настроен своеобразно. Дело в том, что в полковом духовом оркестре ему на первом же занятии вручили флейту-пикколо в строе *in Des*, и поэтому «<...> у меня на всю жизнь сохранились ощущения слуха на полтона ниже <...>. Например, нота *ре* звучит как *ре-бемоль*, *соль-диез* как нота *соль-бекар*»³⁰. Вероятно, именно эта особенность становления музыкального слуха на самом начальном этапе во многом объясняет сложность гармонического мышления взрослого Цыбина-композитора: ведь в своих сочинениях он постоянно прибегает к использованию дополнительных корректирующих знаков.

Из расшифрованной автобиографии удалось выяснить, что первым учителем музыки Цыбина стал Адольф Эмильевич Брандт. Он был руководителем и дирижёром (капельмейстером) военного духового оркестра Астраханского полка. Хотя в круг обязанностей капельмейстера входило много обязанностей, почти каждый день во второй половине дня он лично занимался с учениками и был по-немецки педантичен, требователен и даже излишне строг. Но при всём этом Володе все же очень нравилось быть музыкантом. Яркие музыкальные способности юного флейтиста помогали ему уверенно прогрессировать. Все детские и юношеские годы, постоянно

³⁰ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 83. Цыбин. Автобиография, рукопись. С. 40.

находясь в окружении взрослых солдат, быстро повзрослевший и очень самостоятельный, он привык к дисциплине и постоянному труду. Маленький флейтист быстро постигал уроки капельмейстера и на следующий год, научившись играть по нотам, уже бойко играл на пикколо в полковом оркестре, который исполнял много танцевальной музыки и постоянно выступал с концертами и на балах. За годы обучения в полку юноша приобрёл одновременно неоценимый опыт и сольной виртуозной игры на этом инструменте, всегда тембрально выделяющимся в ансамбле, и камерного музицирования.

Но игра только на флейте через некоторое время перестала удовлетворять энергичного юного воспитанника духового оркестра, он стремился расширить свои музыкальные горизонты. Вскоре после поступления в полк Цыбин стал постоянно помогать капельмейстеру в редактировании партий различных инструментов. Благодаря абсолютному слуху, блестящей памяти и большому энтузиазму ему удавалось, несмотря на совершенно недостаточное музыкальное образование, добиваться определённых успехов на этом поприще и, следуя интуиции, весьма удачно оркестровать множество музыкальных произведений. При этом Владимир рано стал проявлять склонность (по выражению его самого) к «управлению музыкальной командой», и уже через несколько лет обучения юноше стали доверять делать как аранжировки небольших пьес, так и дирижировать на репетициях духового оркестра. Заменяя, таким образом, официальных руководителей военных коллективов, Цыбин с ранней юности стал с успехом выполнять обязанности капельмейстера.

Несмотря на отсутствие методически выверенного, рассчитанного по годам обучения музыкального образования, в полку всё же стремились на свой лад как можно шире развивать музыкальные способности воспитанников. Начальство приказало принять юного флейтиста в полковой хор, в котором Цыбин впервые познакомился с духовной музыкой разных композиторов. Он знал наизусть многие церковно-хоровые сочинения Бортнянского, Турчанинова, Березовского, Сарти, Галуппи, Архангельского и других.

В 1889 году всего лишь после трёх лет занятий на инструменте Владимир Цыбин поступил в Московскую консерваторию в класс флейты профессора В.В. Кречмана. Из его автобиографии можно узнать, что юный флейтист решил поступать туда по совету своего друга, скрипача Артура Брандта, племянника капельмейстера полкового оркестра. Как вспоминал сам Цыбин, с директором консерватории Сафоновым, как, впрочем, и с профессором Кречманом, он познакомился лишь во время вступительных экзаменов: «Впервые я вошёл в Московскую консерваторию и увидел директора В.И. Сафонова и будущего педагога — профессора Кречмана»³¹.

На вступительных экзаменах второго августа 1889 года из семи претендентов приняли только его, причём на бесплатный курс. Так как Цыбин в свои 12 лет уже обладал хорошей техникой, то его определили сразу на среднее отделение консерватории, что примерно соответствует первому курсу современного музыкального училища. Отдельно следует подчеркнуть тот факт, что, как сам он вспоминал об этом, только под руководством Василия Васильевича Кречмана началось по-настоящему профессиональное обучение юноши игре на флейте. Вместе с ним в классе профессора Кречмана учились студенты Ямик (с ним Цыбин был особенно дружен), Бауэ, Кузьмин, Левин, Соболев и другие.

В консерватории Цыбин имел возможность получить полный курс академического музыкального образования. «Класс духовых инструментов <...> вёл младший Ипполитов-Иванов, тогда ещё молодой человек»³², а одноклассниками Цыбина по классу элементарной теории у Н.Д. Кашкина (позже Владимир был переведён в класс Г.Э. Конюса) были такие, ставшие в дальнейшем известными, музыканты, как братья Метнеры и А. Гедике.

С сольфеджио, которое преподавал профессор Ладухин, у Цыбина не возникало проблем. Прекрасный слух никогда не подводил Владимира, и он с лёгкостью верно пел с листа любой пример и первым записывал двухголосный диктант, за что имел отметку отлично. А вот теория усваивалась им намного хуже. В автобиографии Цыбин признаётся, что в

³¹ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 83. Цыбин. Автобиография, рукопись. С. 59.

³² Там же. С. 61.

юношестве «не смог усвоить самых элементарных правил». Причины такого явления он находил и в неправильной, по его мнению, методе преподавания, и в недостаточной образованности, и в общей неразвитости своей личности, ведь он не имел возможности окончить даже начального школьного курса. Тем не менее, хотя теоретически он был очень слабо подготовлен и даже стыдился этого, аккордовые цепочки он слышал великолепно, что позволяло ему весьма удачно применять свои слуховые навыки в аранжировке и оркестровке.

Судя по воспоминаниям Владимира Цыбина, он плохо успевал по общему фортепиано. Через несколько лет учебы в консерватории он был в состоянии исполнить на фортепиано лишь гаммы, а пьесы и этюды играть совсем не мог. Музыкант считал, что, во-первых, несмотря на упорные занятия, этот инструмент не давался ему, потому что был многоголосным и абсолютно отличался от принципов звукоизвлечения на духовых инструментах. А во-вторых, пианисты, у которых он занимался, учили его формально, по совершенно не подходящей его индивидуальности старой методике, которая не давала никаких положительных результатов. Цыбин и в зрелые годы стеснялся своих слабых навыков игры на рояле, что, несомненно, отразилось позднее в его методических разработках и педагогических взглядах на принципы полноценного музыкального воспитания³³.

Научные классы, то есть общеобразовательный школьный курс, он не посещал вовсе, при этом, будучи студентом Московской консерватории, он всё ещё официально оставался на попечении Астраханского полка вплоть до 1894 года. Позже, осознав уровень своей общей неграмотности из-за того, что он не посещал регулярно в детстве школы, Владимир был вынужден в 18 лет брать дополнительные уроки словесности, правописания и арифметики.

³³ Цыбин, понимая важность фортепианной подготовки для музыкантов всех специальностей, создавал специальный учебный репертуар: « <...> мною написаны около 100 различных произведений, среди них имеются пособия по музыкальной грамоте в связи с обучением игре на фортепиано. Пособие целесообразно составлено со многими примерами по нотации, номенклатуре, гаммами, интервалами, ритму, метру, мелизмам и сольфеджио примеры одноголосных и двухголосных (в количестве 100), а также в пособие включены лёгкие упражнения, этюды и пьесы разных авторов и другие собственные сочинения в количестве 50 для левой, правой и обеих рук для фортепиано». РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 83. Цыбин. Автобиография, рукопись. С. 76.

За время учёбы Владимиру Цыбину не раз приходилось переходить с одного типа флейты на другой, что требовало привыкания к другому строю и переучиванию аппликатур. Отдельно следует подчеркнуть тот факт, что он очень быстро адаптировался к новым флейтам разных систем. При поступлении в полк ему выдали флейту-пикколо «с 6-ю отверстиями и 6-ю клапанами». Вероятно, это был инструмент венской системы, к тому же, как уже упоминалось выше, в строе Des. Через несколько лет Владимир стал пробовать играть на большой флейте, вероятно — уже в строе C: «Я уже в это время поигрывал и на большой флейте, но у меня было ещё мало силы, чтобы свободно играть. Мне ещё было 11 лет и дыхание было настолько неразвито, но звук и терпение позволили мне исполнять трудные произведения»³⁴. После поступления в консерваторию Владимиру выдали казённую флейту новой тогда и в России, и для него системы Бёма. Под руководством своего профессора Кречмана, который играл на таких флейтах, в отличие от другого профессора консерватории — Фердинанда Бюхнера, систему Бёма не признавшего³⁵, Цыбин сумел быстро выучить новую аппликатуру.

Молодой флейтист быстро приобрёл репутацию виртуоза, его стали часто приглашать играть на академических вечерах и благотворительных концертах. Причём одно из его выступлений сезона 1893 года, в голубом зале дворянского собрания Москвы, подтверждено документально — оно было отмечено рецензентами в нескольких газетах³⁶. Исполнил Владимир на этом концерте Венгерскую Фантазию Допплера.

В 1890-х годах, учась в Московской консерватории по классу флейты, но при этом оставаясь на службе в полку, студент Цыбин стал привлекаться к дирижированию военным духовым оркестром. В 1893 году предыдущий капельмейстер и первый учитель Цыбина Брандт ушёл из полка, а новый

³⁴ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 83. Цыбин. Автобиография, рукопись. С. 57.

³⁵ «Он [Ф. Бюхнер – А.А.], разумеется, жестоко ошибался, потому, что все его ученики помимо его воли по окончании курса, или тайком от него, начали переходить на флейту Бёмской системы. И, тем не менее, упрямство этого человека дошло до того, что он добровольно вышел из консерватории и перешел в Филармонию, только бы не уступить духу времени». *Луцаев И.* «Из прошлого Московской консерватории». ВМОМК им. Глинки. Ф. 13. Ед. хр. 70.

³⁶ «Среди других выступающих было отмечено и моё выступление в газетах Русское слово, Московский и Русский листок и Русские ведомости». РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 83. Цыбин. Автобиография, рукопись. С. 11

капельмейстер тромбонист Кристиан Мартынович Шредер ещё не прибыл из-за границы. В этом небольшом временном отрезке Цыбин вполне успешно руководил оркестром. Причём, когда новый капельмейстер приступил к своим обязанностям, одновременно служа в Большом театре, он назначил Цыбина своим помощником: когда Шредер был занят в театре, Цыбин за него дирижировал в полку.

В научных кругах хорошо известен тот факт, что, как это ни парадоксально, будущий профессор законченного консерваторского образования по классу флейты не получил. Но причина этого явления становится видна только из автобиографии Цыбина. Дело в том, что весной 1895 года, учась уже на последнем, 5 курсе, он на весь летний сезон заключил контракт с оркестром оперного товарищества артистов императорских театров. Его туда на первую флейту пригласил В. Липаев, дирижёром был В.И. Сук. Из-за того, что контракт Цыбин подписал ещё в апреле, он просил директора консерватории Сафонова разрешить сдать экзамены досрочно, но тот ответил ему так: «<...> ты можешь выйти из консерватории, так как ты не посещаешь уроков, а на флейте ты достаточно хорошо играешь, поэтому тебе незачем быть в консерватории, а полный курс флейты ты можешь закончить на дому у профессора Кречмана и держать экзамен от себя (экстерном)»³⁷.

Действительно, Цыбин мало появлялся на уроках в консерватории и если бы не блестящая игра на флейте и прекрасные результаты на занятиях по сольфеджио, его отчислили бы гораздо раньше. Во многом в ущерб учёбе Владимир стремился как можно раньше начать работать в частных театральных оркестрах, не оставляя при этом службу в полку. Судя по архивным данным, едва поступив в консерваторию, он сразу же стал искать себе места флейтиста в более профессиональных оркестрах частных театров и различных антреприз, благо возможностей устроиться было немало. Это были театральные заведения развлекательного плана с лёгким классическим и эстрадным репертуаром.

³⁷ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 83. Цыбин. Автобиография, рукопись. С. 14.

Некоторое время Цыбин служил в частном театре Корша вторым флейтистом и исполнял партии флейты-пикколо. Как следует из автобиографии Цыбина, помимо театра Корша служил он и во многих других частных театрах: в театре «в летнем саду Петровского парка», в театре Аркадия (в летнем саду при этом театре он ещё играл одновременно и в составе полкового оркестра), в театре Омона (называемом также *Salon de Variété*), в театре Эрмитаж на Каретном ряду сразу же после его открытия. Летом 1896 года он играл в Нижегородских ресторанах во время проведения в этом городе Всероссийской выставки.

Находясь на службе в театре Омона, Цыбин имел возможность делать оркестровки. Работы было очень много, поэтому он, уже имевший подобного рода опыт в полковом оркестре, с удовольствием взялся за новую деятельность, которая, к тому же, приносила и неплохой доход. Но в полку приходилось аранжировать только для духовых инструментов, а здесь же надо было иметь дело со струнными. Владимир совершенно не имел понятия о специальных приёмах оркестровки, он постигал их исключительно эмпирическим путём, призывая на помощь свои великолепные слух и память.

В тот же период времени он, помимо аранжировок, стал увлекаться композицией и начал сочинять собственные небольшие, но развернутые и законченные музыкальные произведения. Работая в театре Эрмитаж, он написал несколько маршей, галопов и кадрилией, которые там же и исполнялись. Ноты своих первых композиторских опытов Владимир подарил дирижёру этого оркестра в полную собственность.

С детства Цыбин серьёзно увлекался хоровым пением. Окончательно уволившись из полкового оркестра в середине 1890-х годов, он, снимая квартиру в районе Трубной площади, стал прихожанином расположенного неподалёку храма Святителя Николая. Там он познакомился с участниками любительского хора при этой церкви и вскоре стал в нём петь, продолжив, таким образом, заниматься одним из своих любимых видов музыкального творчества. С этим хором у Владимира Николаевича в жизни будет связано много радостных моментов, а в дальнейшем он станет его регентом. В предшествующих исследовательских работах был мало освещён тот факт,

что начиная с детства и всю первую половину своей жизни Цыбин с большим удовольствием пел на клиросе, а затем долго служил регентом в церквях, работал как хормейстер в светских хорах, несколько лет занимал место светского преподавателя церковного пения в мужской гимназии. Музыкант часто посещал Успенский собор Кремля, где слушал знаменитый Синодальный хор, регентом которого был Кастальский. Несколько песнопений из репертуара этого коллектива Цыбин разучил и в своём хоре.

Зимой 1896 года воплотилась в жизнь заветная мечта Цыбина о возможности служить в Императорском Большом театре. С 1895 года Цыбин перестал посещать в консерватории обязательные предметы, но всё ещё надеялся сдать выпускные экзамены экстерном и поэтому регулярно занимался со своим профессором. Однажды на уроке Кречман предложил ему подать заявление на конкурс на свободные места в оркестрах Большого и Малого театров. Вскоре, а именно 4 декабря 1896 года, состоялся конкурс. Из нескольких пришедших флейтистов поступили только двое — Николай Ямик на первую флейту в Малый театр и Владимир Цыбин на третью флейту и флейту-пикколо в оперный состав оркестра Большого театра. Место своей прежней постоянной службы в театре Корша он оставил.

В первые же годы своей службы в Большом театре молодой музыкант услышал в симфонических концертах игру Эжена Изаи и Антона Аренского, познакомился с пианистом и дирижёром Александром Зилоти, с которым впоследствии судьба много раз его сводила, а также с принятыми в оркестр трубачом Табаковым и контрабасистом Кусевицким.

Поступление в Большой театр открыло перед Цыбиным широкие профессиональные перспективы. Его стали приглашать принять участие в симфонических концертах императорского Русского музыкального общества (ИРМО), в концертах с участием артистов Большого театра в ресторане «Славянский базар», устраиваемых руководителями немецких обществ «Liedertafel» и «Gesangverein», в концертах Московской филармонии в Дворянском собрании, в которых также постоянно участвовал оркестр Большого театра.

Познакомился в то время Владимир Цыбин и с первым скрипачом оркестра Малого театра и дирижёром симфонических концертов Владимиром Степановичем Терентьевым (сыном контрабасиста Терентьева, служившего у Цыбина-старшего). Дружеские отношения с В.С. Терентьевым Цыбин поддерживал на протяжении многих лет, набирался у него музыкантского, делового и житейского опыта, прислушивался к его советам. Дирижёр регулярно стал приглашать Цыбина работать в сборных симфонических оркестрах, которыми сам и управлял.

И всё же Цыбин выступал на концертах и на балах не только ради денег, часто он играл и с благотворительными целями. Как пример можно привести сохранившееся благодарственное письмо к музыканту от Распорядительного комитета «Состоящего под августейшим Ея ИМПЕРАТОРСКОГО Высочества государыни великой княгини Елисаветы Феодоровны покровительством Общества попечения о неимущих и нуждающихся в защите детях в Москве», датированное 20 января 1900 года³⁸.

В 1898 году в течение всего лета Цыбин занимал пост капельмейстера оркестра 1-го гренадёрского сапёрного батальона. Оркестр этот был хорошо сыгран и состоял исключительно из медных духовых инструментов. Служба не показалась молодому музыканту слишком сложной, ведь к тому времени Владимир уже имел достаточно большой опыт работы в военных оркестрах, да к тому же и строевую службу он знал отлично.

На рубеже веков темп жизни Цыбина был чрезвычайно высоким, он старался успевать везде: «Странно сейчас вспоминать, откуда брались у меня силы и время, чтоб успеть выполнить добросовестно всю взятую на себя работу. Правда, что иногда по три дня не ложился спать, следуя на извозчике после игры на какой-нибудь свадьбе в 5 часов утра, я заезжал в какую-нибудь

³⁸ «Его Высокоблагородию В.Н. Цыбину. Милостивый Государь Владимир Николаевич. 15-го сего Января в здании ИМПЕРАТОРСКОГО Исторического Музея состоялся устроенный в пользу Общества музыкально-вокальный вечер, в котором Вы благосклонно приняли участие. В глубокой признательности за оказанные Обществу любезное внимание, Распорядительный Комитет считает для себя приятным долгом выразить Вам, Милостивый Государь, искреннюю его благодарность и вместе с тем надеется, что и на будущее время Вы не откажете в возможности содействия Вашем и сочувствии к задачам и целям преследуемым Обществом. Примите уверение в совершенном уважении и преданности». РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 86. Письма Распорядительного Комитета общества попечения о неимущих детях, родительского комитета гимназии с благодарностями за участие в благотворительных концертах.

чайную или трактир и там за чаем немного уснул»³⁹. При таких нагрузках Цыбин окончательно оставил идею подготовиться к выпускным экзаменам и официально закончить консерваторию⁴⁰.

Как вспоминает в своих мемуарах артист, с 1898 года, оставаясь официально на должности пиккололиста, он начал исполнять и сольные партии в оркестре Большого театра, заменяя первого флейтиста Бюхнера⁴¹.

В течение многих лет своей жизни, с середины 1890-х и вплоть до 1910 года, Владимир Цыбин весь зимний сезон проводил на службе в театре, а каждым летом уезжал с Терентьевым в составе сборных оркестров на заработки в южные города: Кисловодск, Минеральные воды, Ростов-на-Дону, Севастополь, Киев и другие. Как тогда было принято, исполняя в составе этих оркестров партию первой флейты, Цыбин также обязан был по контракту еженедельно делать «бенефис», то есть выступать соло с аккомпанементом оркестра.

В автобиографии музыканта можно найти упоминание о возможно первом публичном исполнении его собственного музыкального сочинения, состоявшемся в тот период. Летом 1899 года в Кисловодске Цыбину удалось показать своё оркестровое сочинение «Мечты» дирижёру находившегося там на гастролях симфонического оркестра Уральского войска. Пьеса была очень хорошо исполнена и имела успех у публики. Цыбин особо выделил исполнителя сольной партии виолончели: ее блестяще сыграл красивым и выразительным звуком «мальчик лет пятнадцати по имени Семён Козолупов», впоследствии известнейший отечественный музыкант.

С 1902 года Цыбина стали приглашать как дирижёра уже не духового, а камерного и даже симфонического оркестра. Летом Владимир как всегда служил флейтистом в сборном симфоническом оркестре под управлением Тереньтева в Севастополе. В то же время там находилась с гастролями часть труппы нового Московского художественного театра во главе с Мейерхольдом и Комисаржевским. Для проведения спектаклей им

³⁹ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 83. Цыбин. Автобиография, рукопись. С. 21.

⁴⁰ «О том, чтобы держать экзамен в Консерватории я и думать перестал, потому что в театре были почти ежедневные репетиции и вечером спектакли». Там же. С. 20.

⁴¹ «Так как 1-й флейтист Бюхнер не мог играть 1-ю флейту, то передал мне своё место». Там же. С. 26.

потребовался «небольшой сценный оркестр с дирижёром». Последовавшее предложение о сотрудничестве Терентьев отклонил, предложив взамен себя кандидатуру Цыбина. «Я справился с этой задачей, после чего Терентьев давал мне дирижировать 3-м отделением концертов. <...> Но больше всего мне было приятно, что Терентьев доверял мне дирижировать оркестром»⁴². При этом Цыбин совершенно хладнокровно и со всей определённой отдавал себе отчёт в том, что профессионально он абсолютно не подготовлен к дирижёрской деятельности: «<...> одно дело уметь махать палкой на 4 четверти по памяти и слуху, другое дело уметь читать партитуру, видеть движение каждого инструмента<...>, когда играешь партитуру на фортепиано! Для меня казалось, что это непостижимо! Где же мне, не умеющему двухголосную музыку на фортепиано сыграть, видеть страницу партитуры в 18 нотных систем?»⁴³.

На тех же гастролях лета 1902 года сложилась ситуация, в которой, по воспоминаниям Владимира Николаевича, ему пришлось положиться на свою музыкальную память и в полной мере воспользоваться навыками аранжировщика. Оркестру был представлен композитор Александр Спендиаров⁴⁴, сочинения которого должны были исполняться на ближайшем концерте. В том же представлении с оркестром должен был выступить тенор из Италии с двумя ариями из опер «Тоска» и «Аида». Но, как оказалось, ни оркестровых партий, ни клавира Арии Радамеса из «Аиды» у певца не было, а через три дня надо было исполнять арию на концерте. Терентьев отказался оркестровать, так как не умел этого делать, а Спендиаров также отказался из-за того, что у него не было даже клавира, а на память он этого сделать не мог. Тогда Цыбин, набравшись смелости, предложил свои услуги. Он был уверен в успехе, так как уже пять лет служил на основном месте работы в Большом театре, играл эту оперу по несколько раз в год и помнил на слух порядок голосоведения в этой арии. К тому же у него с собой в Севастополе был клavier этой оперы. Дома он быстро распечатал партитуру, а затем голоса и на следующий день представил свой труд на репетиции: «<...> оркестровка

⁴² РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 83. Цыбин. Автобиография, рукопись. С. 68, 69.

⁴³ Там же. С. 69.

⁴⁴ Спендиаров Александр Афанасьевич (1871-1928), армянский композитор, ученик Н. Римского-Корсакова.

оказалась за немногим исключением очень близка к оригиналу. Оркестр устроил мне овацию. Особенно были удивлены и одобряли это певец и Спендиаров»⁴⁵. И опять Цыбин критически отзывается о своих тогдашних музыкальных навыках: «Мне <...> была дорога похвала оркестра и одобрение Спендиарова. Ведь он ученик Римского-Корсакова и композитор, а я неуч!». После этого успеха, регулярно работая летом солистом в оркестрах Терентьева, молодой музыкант стал постоянно заниматься и оркестровкой.

Прослужив десять лет в оркестре Большого театра, Владимир Цыбин решил сменить место работы, к тому же в 1906 году произошли события, подтолкнувшие его к такому решению. Из оркестра театра ушли на пенсию сразу оба солиста — Ф.Ф. Бюхнер и В.В. Кречман. Дирекцией театра был назначен закрытый конкурс между флейтистами из штата оркестра: Н. Ямиком (заменившим Бюхнера), В. Леоновым и В. Цыбиным. Все они, как говорилось выше, учились в консерватории по классу флейты у Кречмана, поступив к нему в один год. По итогам конкурса место Бюхнера официально предоставили Ямику, а место Кречмана Леонову. Цыбин же остался на прежнем месте третьего флейтиста и пикколиста, так как при голосовании у Леонова оказался перевес всего в один голос⁴⁶.

Цыбину давно хотелось стать солистом оркестра. И такой случай представился в 1907 году, когда по итогам конкурса он сумел занять вакансию первой флейты в оркестре балетного состава столичного Санкт-Петербургского Мариинского театра и переехать туда из Москвы⁴⁷.

На этом конкурсе музыкант играл вторую часть Концерта Лангера и «Вальс» Годара: «Я был очень взволнован, до того, что не помнил, как я играл, помню только, что когда играл 2-ю часть Концерта Лангера, то Направник встал из-за стола и ходил около меня, глядя в ноты (я играл по нотам, хотя не нуждался в них), косо посматривая на меня. Направник наконец остановил меня, видно устал слушать флейтовые пассажи, спросил что я могу ещё сыграть. Я сыграл “Вальс” Годара. Во время исполнения

⁴⁵ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 83. Цыбин. Автобиография, рукопись. С. 68.

⁴⁶ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 83. Цыбин. Автобиография, рукопись. С. 63.

⁴⁷ Там же. С. 64.

этого вальса подошёл к Направнику Дриго и что-то ему сказал. В этот момент я заканчивал Вальс и помню, что последние арпеджированные пассажи я так блестяще сыграл, как никогда до этого не исполнял. Когда я закончил, раздались рукоплескания присутствующих артистов оркестра, и это предвещало для меня то, что я буду принят на службу и получу место солиста»⁴⁸. В ноябре 1907 года в журнале «Музыкальный труженик» появилась небольшая заметка, посвящённая этому событию: «<...> Московский виртуоз на флейте В.Н. Цыбин принят по конкурсу солистом в оркестр Мариинского петербургского театра <...>»⁴⁹.

Наступила пора обустраиваться на другом месте. Надо было снимать жильё в дорогом для жизни Петербурге, содержа при этом семью в Москве. Здесь следует отметить, что Владимир Николаевич был очень счастлив в браке, женившись в 1903 году на Елизавете Тимофеевне Козловой, которая была ему надёжной опорой на протяжении всей их долгой совместной жизни. Познакомились они за год до этого на одной из спевок руководимого Цыбиным любительского хора. После переезда Цыбина на новое место службы в Санкт-Петербург, семья его на первых порах оставалась в Москве. Владимир Николаевич очень тяжело переживал разлуку и часто писал жене искренние письма, в которых он рассказывал о своей жизни на новом месте. Вот выдержки из одного такого письма, ярко характеризующие характер Цыбина: «<...> Сейчас я возвратился с концерта и не могу, чтобы не поделиться с тобой, дорогая моя Лиза, тем чувством, какое у меня на душе. 5-я симфония Малера, 2-й Концерт Рахманинова до того возвысили мою душу, что я готов всех обнимать, целовать и дышать одной лишь радостью. <...> Не соберёшься ли ты ко мне хотя на два денька посмотреть Питер, как бы я был рад этому, если не теперь, то когда тебе будет возможно<...>»⁵⁰.

Одного жалованья категорически не хватало, посторонних заработков не было, но постепенно ему удалось наладить новые контакты. В столице у Цыбина нашлись друзья, которые стали помогать ему. По их рекомендации нового солиста Мариинского театра стали приглашать на концерты в составе

⁴⁸ Там же. С. 65.

⁴⁹ Оригинал журнала находится в библиотеке Московской консерватории.

⁵⁰ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 49. Письмо Цыбиной Елизавете Тимофеевне.

небольших камерных оркестров в дома аристократов, в том числе по субботам к князю Васильчикову. На одном из концертов в особняке князя Васильчикова Цыбина представили графу Бенкендорфу, который уже брал уроки игры на флейте у другого флейтиста из оркестра Мариинского театра Шваба. Но после блестящих рекомендаций друга Цыбина Швачкина граф стал учиться у Цыбина.

Должность солиста оркестра лучшего в Российской империи музыкального театра и слава виртуоза позволила флейтисту Цыбину оказаться в сфере интересов легендарного и самого известного русского художественного проекта дореволюционной эпохи: летом 1909 года Владимир провёл несколько месяцев на гастролях в Париже с оперой и балетом «Русских сезонов» Дягилева. Как известно, Сергей Павлович Дягилев приглашал для участия в своих антрепризах только самых лучших представителей мира искусств: художников, актеров, танцоров, вокалистов и музыкантов.

Из книги Сергея Лифаря мы узнаём, что в 1909 году показывались следующие постановки: «“Павильон Армиды” Н. Н. Черепнина, “Половецкие пляски” из “Князя Игоря” Бородина, “Le Festin”⁵¹ на музыку Римского-Корсакова, Чайковского, Мусоргского, Глинки и Глазунова, “Клеопатра” Аренского (шедшая в Мариинском театре под названием “Египетских ночей”⁵²), “Сильфиды” на музыку Шопена, “Борис Годунов” Мусоргского, “Псковятинка” Римского-Корсакова (под названием “Ivan le Terrible”⁵³) и первый акт “Руслана и Людмилы”»⁵⁴.

Как видно из приведенного выше списка постановок, Дягилеву в оркестр нужны были первоклассные виртуозы-универсалы, способные наилучшим образом выразить музыкальную идею как оперы, так и балета, ведь на протяжении шести недель гастролей балетные спектакли чередовались с оперными. Владимир Цыбин как нельзя лучше соответствовал этим требованиям.

⁵¹ «Пир» (фр.) – прим. С. Лифаря.

⁵² Помимо музыки Аренского в «Клеопатре» использовались сочинения Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова, Танеева, Глазунова, Черепнина – прим. С. Лифаря.

⁵³ «Иван Грозный» (фр.) – прим. С. Лифаря.

⁵⁴ Лифарь С. Дягилев. СПб. 1993. С. 174.

Не забывал Цыбин в Санкт-Петербурге и про благотворительную деятельность. Например, 8 декабря 1908 года на концерте «в пользу недостаточных учеников гимназии при римско-католической церкви Св. Екатерины» Цыбин исполнил Сюиту Годара⁵⁵. В архивах также находится благодарственное письмо к Цыбину за 12 февраля 1909 года: «Милостивый Государь Владимир Николаевич! Родительский Комитет приносит Вам свою искреннюю благодарность за любезно принятое Вами участие в семейном вокально-музыкальном вечере, устроенном Комитетом 5 сего Февраля в зале СПб 5-ой Гимназии в пользу недостаточных учеников этой гимназии»⁵⁶.

Цыбин, профессионально занимавшийся музыкой с самого раннего детства, никогда не ограничивался только исполнительской практикой, ему были близки также дирижёрская деятельность и композиторское творчество. Владимир Николаевич в своих мемуарах с огромным уважением скрупулезно записывал имена дирижёров, под управлением которых ему приходилось работать, а ведь это были известнейшие артисты того времени: Сафонов, Ипполитов-Иванов, Альтани, Сук, Шпачек, Рахманинов, Зилоти, Терентьев, Голованов, Купер, Направник, Блуменфельд, Дриго, Черепнин, Глазунов, Асланов, Никиш, Р. Штраус, Янус, Вальтер, Кусевицкий и другие. Цыбин стремился постичь секреты их дирижёрского искусства, отмечал в своих воспоминаниях их высокую культуру и безупречный музыкальный вкус.

О капельмейстерской и дирижёрской стороне музыкальной карьеры Цыбина говорилось вскользь и в более ранних публикациях, в том числе в специализированных изданиях. Упоминались его «пробы пера» в качестве дирижёра на выпускных экзаменах в СПб консерватории, в столичных императорских Большом и Мариинском театрах, управление симфоническими оркестрами в провинциях⁵⁷. Всё это так, но сведения эти

⁵⁵ ВМОМК им. Глинки. Ф. 312. Ед. хр. 131. СПб, Концертный зал евангелического училища Св. Петра. Концерт (камерный) в пользу недостаточных учеников гимназии при римско-католической церкви Св. Екатерины. С участием В. Цыбина. Программа на русском и польском языках.

⁵⁶ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 86. Письма Распорядительного Комитета общества попечения о неимущих детях, родительского комитета гимназии с благодарностями за участие в благотворительных концертах.

⁵⁷ См.: *Березин В.* История исполнительства на духовых инструментах в отечественном музыкознании // Творчество, концепции, школы: Деятельность профессоров Московской консерватории (от истоков до наших дней). М., 2008.

были очень кратки, буквально в несколько строк и совершенно без каких либо подробностей.

Работа солистом-флейтистом оркестра столичного Императорского Санкт-Петербургского Мариинского театра стала вершиной исполнительской карьеры музыканта, но не пределом его творческих устремлений. В тот период Цыбин страстно желал продолжить своё академическое образование в дирижёрско-композиторском направлении. В своих мемуарах он сетовал на то, что в юности в его музыкальном обучении «не было основы первой ступени знания», что он начал свою полноценную учёбу в консерватории «<...> с модуляций, не зная интервалов теоретически, что, конечно, пагубно отразилось на дальнейшем моём развитии»⁵⁸. Столь пёстрое и несистематизированное развитие музыкально-теоретических знаний, полученное им в детстве и юности, позже привело его к мыслям о выстраивании логически законченной системы образования, что выразилось в советское время в его методических наработках не только по флейте, но и по сольфеджио⁵⁹ и игре на фортепиано⁶⁰.

График работы у Цыбина в Мариинском театре был не очень сложным⁶¹. Привыкшему к постоянному напряжённому рабочему ритму музыканту, такая занятость показалась слишком вольготной, у него появилось много

Болотин С. Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах, М., 1969, 1995.

Дегтярев А. Учителя и ученики. Актуальные вопросы современного музыкального исполнительства и обучения игре на духовых инструментах // МГИМ имени Шнитке, М., 2008.

Иванов В. Истоки, формирование и развитие московской школы игры на флейте до середины XX века. Канд. диссер. МГК, 2003.

Прокофьев С. Дневники Прокофьева. «SPRKFBV». 2002. Т. 1.

Тризно Б. Мои учителя и современники // Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Л., 1962.

Толмачев Ю., Дубок В. Музыкальное исполнительство и педагогика. Учебное пособие // ТГТУ. Тамбов, 2006.

Усов Ю. История Отечественного исполнительства на духовых инструментах. М., 1975.

Черных А. Советское духовое инструментальное искусство. М., 1989.

Ягудин Ю. Воспоминания о В.Н. Цыбине // Воспоминания о Московской консерватории. М., 1966. С. 375-379.

Ягудин Ю. В.Н. Цыбин // Мастера игры на духовых инструментах Московской консерватории. Редактор-составитель Т. Гайдамович. М., 1979. С. 11-19.

⁵⁸ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 83. Цыбин. Автобиография, рукопись. С. 72.

⁵⁹ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 41. Музыкальная грамота для начального обучения игре на фортепиано.

⁶⁰ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 37. Учебно-методическая записка «Проблемы техники игры на фортепиано».

РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 45. Доклад В.Н. Цыбина на заседании кафедры общего фортепиано Ленинградской Консерватории. 21.03.1931

⁶¹ Будучи первым флейтиста в балетном составе оркестра, Цыбин был занят по работе на спектаклях только два раза в неделю, плюс ещё два раза были репетиции.

свободного времени, поэтому «я и подумал, нельзя ли мне пополнить музыкально-теоретическое образование?»⁶². К тому же, в 1907 году произошла знаменательная для Цыбина встреча с великим русским композитором Николаем Андреевичем Римским-Корсаковым, которая помогла ему принять решение о подготовке к сдаче вступительных экзаменов в консерваторию. Но в тот же год ему поступить не удалось: «<...> так как не было свободной вакансии, и платить 200 руб. за учение я не мог. А.К. Глазунов обещал устроить только со следующего года. Летом же, когда я служил в Киеве (опять у Терентьева) 1908 года в мае, мы узнали из газет печальные известия о том, что Н.А. Римский-Корсаков скончался от удущья: у него была жаба. Так не суждено мне было поучиться у него»⁶³.

Наконец, осенью 1909 года, после возвращения из Парижских гастролей с труппой «Русских сезонов» Дягилева, музыканту удалось поступить в Петербургскую консерваторию по классу теории композиции⁶⁴ и дирижированию. Его преподавателями были по теории композиции А. Лядов, а по дирижированию Н. Черепнин⁶⁵. На экзамене Цыбин предъявил комиссии клавир своей балетной сюиты из трёх вариаций *Pas de Trois*, которая была благосклонно принята директором консерватории А. Глазуновым и другими членами приёмной комиссии. Цыбин, очень посредственно играя на фортепиано, был вынужден просить Александра Константиновича Глазунова исполнить его экзаменационное сочинение: «<...> но свою сюиту я отказался играть, так как <...> не было технической возможности. Глазунов взял ноты, посмотрел, сел за рояль и сыграл всю сюиту. Когда он окончил коду, сказал, что я могу быть принят <...>».

Волею судеб случилось так, что учиться на одном курсе в консерватории 32-летнему Цыбину довелось вместе с молодым Сергеем Прокофьевым, которому на тот момент исполнилось лишь 18 лет. Прошедшие затем пять

⁶² РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 83. Цыбин. Автобиография, рукопись. С. 30.

⁶³ Там же. С. 31.

⁶⁴ При поступлении Цыбин, по его же собственной просьбе, был определён в класс В. Калафати (ученика Н.А. Римского-Корсакова).

⁶⁵ «В 1909 поступил в Петроградскую Консерваторию и окончил по двум факультетам: теория композиции (класс профессора Лядова) и дирижирования (класс профессора Черепнина) в 1914». См.: МГК. Архив отдела кадров. Личное дело профессора Цыбина. Автобиография, рукопись.

лет совместных занятий отразились в личных дневниках Прокофьева⁶⁶. Судя по его записям, самым важным аспектом профессиональной деятельности, по которому постоянно сравнивали Цыбина и Прокофьева, являлась степень владения ими искусством управления оркестром, так как они одновременно заканчивали дирижёрский класс.

Из дневников Прокофьева мы узнаём, что Цыбин за период обучения подготовил и продирижировал следующими музыкальными произведениями: Вступлением к опере «Руфь» Ипполитова-Иванова, оперой «Риголетто» Верди, оперой «Волшебная флейта» Моцарта, танцами из оперы «Русалка» и «Ночевала тучка золотая» Даргомыжского, увертюрой к опере «Моряк-скиталец» («Летучий голландец») Вагнера, увертюрой к опере «Эврианта» Вебера, оперой «Свадьба Фигаро» Моцарта, сочинением «Магдал» Ясина и своей дипломной Симфонией E-dur.

14 ноября 1913 года Прокофьев не без удивления отметил в своём дневнике неожиданный зрительский успех Цыбина у публики: «Во втором отделении соединили малый оркестр с большим, образовалось целое море музыкантов. Цыбин дирижировал “Эврианту”. Это не трудно; впрочем, “Эврианта” сошла отлично и имела большой успех. Цыбина вызывали несколько раз. <...> Увертюрой к “Моряку-скитальцу”, сыгранной под управлением Цыбина закончился концерт»⁶⁷.

Хотя сам Прокофьев был не в восторге от дирижёрских талантов Цыбина, далеко не всегда сравнения между ними решались в пользу Сергея Сергеевича. На следующий день после упомянутого выше концерта в одной из Петербургских газет появилась такая рецензия: «На состоявшемся вчера в театре консерватории концерте учеников СПб консерватории были фактически представлены лишь два класса: оркестровый, или так называемый “дирижёрский” класс профессора Черепнина и фортепианный класс профессора Ляпунова. <...> Концерт открылся седьмой симфонией Бетховена. Дирижировавший ею ученик Прокофьев не обнаружил сколько-нибудь серьёзных дирижёрских данных, о которых стоило бы говорить. Так

⁶⁶ Дневники Прокофьева изданы издательством «SPRKFV» в 2002 году.

⁶⁷ Прокофьев С. Дневник. Париж, 2002. Т. 1. С. 374.

“отмахать” эту симфонию может, в сущности, каждый сведущий музыкант, а г. Прокофьев не только сведущий, но и талантливый музыкант, ярко себя проявивший в композиции. Отрицательные дирижёрские качества Прокофьева особенно рельефно подчеркнуты положительными качествами другого ученика — г. Цыбина. Можно сказать, что второй обладает всеми данными, отсутствующими у первого: темпераментом, ритмическим чувством, пониманием динамических оттенков, настоящим дирижёрским взмахом и умением вести оркестровую армию за собой. Г. Цыбина, с большим успехом проведшему наизусть увертюры к операм “Эврианта” Вебера и “Моряк-Скиталец” Вагнера можно предсказать при дальнейшей правильной работе вероятный успех на дирижёрском поприще»⁶⁸.

Следует отметить и несколько достаточно ценных для исследователей творческой биографии Цыбина заметок самого Прокофьева. 20 января 1913 года он пишет: «Цыбина вовсе нет, он надеялся на дебют в балетном дирижировании Мариинского театра, но дебют не получился, и он огорчился». Таким образом, можно выдвинуть гипотезу о том, что уже с конца 1912–начала 1913 года Владимир Николаевич Цыбин вёл переговоры с дирекцией Мариинки о возможности своей службы там не только в качестве солиста-флейтиста, но и дирижёра балетного состава оркестра театра. Ранее этого не было доподлинно известно.

15 декабря 1913 года Прокофьев через своё восприятие момента живо описывает ещё одно важное для развития карьеры Цыбина событие, когда тот был представлен директору Императорских театров Теляковскому. После того как Цыбин продирижировал на студенческом концерте «Риголетто», Черепнин, в присутствии Глазунова, «любезно отрекомендовал» Цыбина «<...> упомянув, как он из рядовых оркестровых музыкантов выбился в дирижёры»⁶⁹. После такого представления, Цыбин, несмотря на упоминаемое выше не вполне удачное начало, вполне мог сметь надеяться на улучшение своих дирижёрских перспектив в Мариинском театре.

После пяти лет учёбы, в 1914 году Цыбин закончил полный курс Санкт-

⁶⁸ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 98. Заметки с отзывами о выступлениях Цыбина. Газетные вырезки.

⁶⁹ Прокофьев С. Дневник. Т. 1. Париж, 2002. С. 391.

Петербургской консерватории сразу по двум специальностям. На выпускном экзамене по дирижёрскому классу он продирижировал оперой Моцарта «Свадьба Фигаро», а по теории композиции экзаменационной работой была его Симфония E-dur. С.С. Прокофьев в своих дневниках довольно бестактно отзывается и об экзаменационном произведении композитора Цыбина: «Генеральная репетиция. <...> Симфония Цыбина также скромна и незначительна, как и сам автор» (10 мая 1914 года)⁷⁰. Но если сравнить это утверждение с другими источниками, картина получается не столь однозначной: «Вчера днем состоялся публичный акт консерватории, открывшийся по обычаю чтением отчета за минувший год. Первое отделение заняли композиции окончивших по теории музыки. Выдержанно по форме и мелодично написана 1-я часть Симфонии E-dur г. Цыбина (класс профессора Лядова)»⁷¹ или: «Эта печать скромности характерна <...> флейтиста академической оперы В. Цыбина, отличнейшего музыканта, почему-то до сих пор совершенно не выступавшего публично со своими композициями. Между тем ещё лет пятнадцать тому назад нам пришлось слышать в Павловске содержательную симфонию того же автора <...>»⁷².

Как композитор Владимир Цыбин являлся последователем традиционных методов и правил музыкального письма. До революции его считали далёким от модных модернистских тенденций последователем идей Римского-Корсакова, а также «<...> Калинников <...> отчасти Глазунов и, разумеется, Чайковский, как будто послужили источниками вдохновения г. Цыбина»⁷³. В 1920-х годах о пройденном творческом пути и стиле Цыбина было сказано следующее: «<...> но время, эпоха обострённой борьбы за музыкальный модернизм мешали тогда выделиться композитору с художественным мировоззрением, явно склонявшемуся к хорошо продуманному лирико-романтическому письму»⁷⁴.

После завершения обучения в Санкт-Петербургской консерватории по классам дирижирования и композиции Владимир Цыбин получил наконец-то

⁷⁰ Там же. С. 461.

⁷¹ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 98. Заметки с отзывами о выступлениях Цыбина. Газетные вырезки.

⁷² Браудо Е. «Фленго» в Экспериментальном театре // Современный театр. 1927. №13. С. 203.

⁷³ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 98. Заметки с отзывами о выступлениях Цыбина. Газетные вырезки.

⁷⁴ Браудо Е. «Фленго» в Экспериментальном театре // Современный театр. 1927. №13. С. 203.

полное высшее образование, ведь консерваторию в Москве по классу флейты он официально не закончил и выпускных экзаменов не сдавал. От благословенной консерваторской поры в архивах сохранилась общая фотография студентов и их профессуры, на которой запечатлены участники репетиционного процесса выпускных опер (см. фото в Приложении I).

К концу консерваторского курса Цыбин был уже довольно опытным дирижёром. Во время своего второго «студенческого» периода 1909–1914 годов музыкант, помимо основной службы в качестве флейтиста-солиста Мариинского театра, успешно работал в оркестре знаменитых «Павловских вокзалов» сразу по обеим своим специальностям. Из мемуаров Цыбина следует, что в 1911 году он служил в Павловске не только флейтистом, но уже и помощником дирижёров, которому раз в неделю доверяли руководить оркестром. Составлял программы этих концертов он самостоятельно, причём репертуар был не только развлекательного характера (польки да галопы), но дирижировались им и серьёзные произведения: увертюра к опере «Князь Игорь» Бородина, сюита из «Сказки о Царе Салтане» (Интродукция к III акту) Римского-Корсакова, Вальс Глазунова и другие. На следующий, 1912 год Цыбин был опять приглашён дирекцией «Павловских сезонов» на тех же условиях⁷⁵.

Владимир Николаевич стремился к большей творческой самостоятельности, поэтому, наравне с работой в столичном пригороде Павловске, он активно предлагал свои услуги в качестве дирижёра в провинциальных городах. Известно, что он дирижировал в таких городах, как в Екатеринодар⁷⁶ (ныне это город Краснодар), Воронеж, Саратов⁷⁷. О

⁷⁵ «<...> С открытием музыкальных вечеров в Павловском вокзале летний сезон можно считать вступившим в свои права. <...> Третьим отделением (вещи Бородина и свадебное шествие из “Золотого петушка” Римского-Корсакова) дирижировал г. Цыбин». РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 98. Заметки с отзывами о выступлениях Цыбина. Газетные вырезки. Название газеты установить не удалось.

⁷⁶ В архивах сохранился документ, согласно которому Цыбин ещё в 1913 году, учась на последнем курсе Петербургской консерватории, был приглашён в качестве дирижёра, руководителя и организатора симфонического оркестра в Екатеринодар. В своём письме от 12 ноября 1913 года к «Артисту Императорской русской оперы, свободному художнику Владимиру Николаевичу, Г-ну Цыбину» члены правления Екатеринодарской городской управы и Садовой Комиссии предлагают ему возглавить симфонический оркестр на летний сезон (с 1 мая по 1 сентября) следующего 1914 года. РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 87. Письма Екатеринодарской городской управы, общества Воронежских приказчиков и лиц торгово-промышленного и служебного труда, инженерного военного техникума Цыбину об организации симфонических оркестров.

подобного рода службе Цыбина говорится в заметке в одной из Саратовских газет за 1916 год: «<...> во главе с дирижером оркестра <...> В.Н. Цыбиным, который последние два года управляет симфоническим оркестром в Павловске»⁷⁸.

Несмотря на жизненные перемены и постоянную загруженность по работе, Владимир Николаевич на протяжении нескольких десятилетий оставался одним из лучших флейтистов нашей страны. О высоком уровне исполнительского мастерства Цыбина в середине 10-х годов XX века можно судить по воспоминаниям современников. Как о блестящем флейтисте-виртуозе отзывался о Цыбине его ученик Григорий Мадатов: «<...> Владимир Николаевич играл восхитительно. У него было всё. И необыкновенно красивый, светлый звук и беспредельная виртуозная техника — техника, не знающая никаких ограничений ни в легато, ни в стаккато. Владение звуком и виртуозная техника давали Владимиру Николаевичу, музыканту огромного диапазона, возможность высокохудожественного исполнения произведений с необыкновенной глубиной и принципиальностью. Я лучшего флейтиста в своей жизни не слышал <...>»⁷⁹.

Первые упоминания о начале преподавательской карьеры Цыбина относятся к периоду конца 90-х годов XIX века: в те годы он стал заниматься педагогической практикой с частными учениками. В ходе летних гастролей с оркестрами Терентьева Цыбин постоянно менял города и поэтому имел возможность заниматься с местными жителями, желающими научиться играть на флейте. Одно из первых упоминаний такого рода об ученике-любителе, датированное летом 1899 года, можно найти в автобиографии Цыбина: «<...> В это лето я много раз играл соло. Мои выступления имели всегда успех у публики, я приобрёл много знакомых. Один местный архитектор Э.Б. Ходожяев — любитель флейтист, брал у меня уроки, он уже писал в местной газете рецензии о концертах, отмечая и мои выступления»⁸⁰.

⁷⁷ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 75. Договора Цыбина с Саратовским коммерческим собранием, с Музгизом о дирижировании симфоническим оркестром и об издании его произведений.

⁷⁸ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 98. Заметки с отзывами о выступлениях Цыбина. Газетные вырезки.

⁷⁹ ВМОМК им. Глинки. Ф.463. Ед. хр. 8. Г.Я. Мадатов. Воспоминания о В.Н. Цыбине (не оконченные). С.2.

⁸⁰ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 83. Цыбин. Автобиография, рукопись. Цитируется с сохранением оригинальной орфографии. С. 27.

Также ещё до революции состоялись и первые занятия Цыбина с его будущим студентом в Московской консерватории Григорием Мадатовым: «Первое моё знакомство с Владимиром Николаевичем Цыбиным состоялось в 1914 году в Баку»⁸¹.

В 1914 году Цыбину предложили вести класс флейты в Санкт-Петербургской консерватории. Эта вакансия освободилась после смерти замечательного флейтиста, первого русского профессора Фёдора Васильевича Степанова, а в 1917 году по решению художественного Совета Петроградской консерватории Цыбин также был утвержден в этом звании, став вторым русским профессором⁸².

С началом революции 1917 года у Цыбина началась полоса творческих неудач. Он, конечно, продолжал преподавать в Петроградской консерватории и служить в Мариинке, где, судя по его воспоминаниям, ему всё же удалось после долгих переговоров и переносов столь долгожданного и желанного события добиться своего появления во главе оркестра в качестве дирижёра. Но после дебюта в опере «Богема» Пуччини в Мариинском театре Владимиру Николаевичу стали лишь иногда предоставлять возможность дирижировать балетными спектаклями. Этого было чрезвычайно мало по сравнению с его профессиональными ожиданиями, ведь он, наравне с однокурсником Сергеем Прокофьевым, был одним из лучших выпускников консерватории. Музыкальная карьера Цыбина в северной столице развивалась совсем не так, как он это себе представлял.

И если о социальных катаклизмах того времени музыкант в своих мемуарах предпочитает не распространяться, то о творческих проблемах он упоминает с большой горечью. В 1919 году, после двух лет управления симфоническими оркестрами в Саратове, Владимиру Николаевичу, по его собственным словам, «вследствие Октябрьской революции» не удалось продлить контракт на следующий, третий сезон, хотя он и получил много

⁸¹ ВМОМК им. Глинки. Ф.463. Ед. хр. 8. Г.Я. Мадатов. Воспоминания о В.Н. Цыбине (не оконченные). С.2.

⁸² «В 1914 принял предложение дирекции [Санкт-Петербургской – А.А.] Консерватории занять должность профессора по классу флейты, на которой оставался до 1920. В 1917 по решению художественного совета был представлен и утвержден в звании профессора Ленинградской Консерватории». См.: МГК. Архив отдела кадров. Личное дело профессора Цыбина. В качестве комментария к цитате – в 1917 году консерватория ещё называлась Петроградской.

положительных отзывов от критиков и имел признание у публики и известных музыкантов. При этом в вихре революционных преобразований он потерял лучшую часть своей оркестровой библиотеки, экспропрированную большевиками.

Об этом событии, а также об общей сложности положения свидетельствует и «Ходатайство Петроградского отдела Всероссийского профсоюза оркестрантов перед музыкальным отделом Наркомпроса о возвращении Владимиру Николаевичу Цыбину реквизированных нот»⁸³. В этом ходатайстве Исполнительный комитет петроградского отдела всероссийского профессионального союза оркестрантов (ПОВПСО) просит «не отказать в содействии» члену союза Цыбину в том, чтобы Саратовский Совдеп (Совет рабочих депутатов) вернул ему реквизированную библиотеку оркестровых нот в количестве 7 ящиков, так как «<...> на заседании Правления 4-го ноября с.г. установлено, что ноты Цыбиным собраны долгим и упорным трудом, на личные трудовые средства и что они являются необходимым средством к его существованию как профессионального труженика». На этом документе стоит резолюция «не встречаю препятствий», говорящая о том, что ноты были возвращены владельцу. После таких событий Цыбин решил больше не находиться вне музыкальных общественных организаций и в 1919 году вступил в РАБИС⁸⁴. При советской власти свободная практика частного найма на работу, естественно, быстро прекратилась, и в 1930-е годы Цыбин был вынужден продать всю так долго и страстно собираемую им библиотеку оркестровых нот управлению ГлавКино всего-то за 300 рублей: «Это была моя жертва ради любимого дела. Какой-то злой демон орудовал, чтоб не дать мне работать в этой области»⁸⁵.

Все военные и первые революционные годы профессор Цыбин оставался в Санкт-Петербурге (Петрограде). Вскоре после начала первой мировой войны, вероятно в 1916 году, жена Цыбина вместе с детьми

⁸³ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 83. Цыбин. Автобиография, рукопись. С. 76. Обращает на себя внимание и тот факт, что во время бурных революционных событий в ноябре 1918 года уже существовал Всероссийский профсоюз оркестрантов.

⁸⁴ РАБИС (Всерабис; Всесоюзный профессиональный союз работников искусств) – массовая профессиональная организация в СССР, объединяющая на добровольных началах всех работников искусств.

⁸⁵ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 83. Цыбин. Автобиография, рукопись. С. 5, 77.

вернулась в Москву. Однако Владимир Николаевич был очень нужен своей семье в Москве, о чём свидетельствуют письма его жены, Елизаветы Тимофеевны: «Милый Володя! Хотя я и пишу тебе это письмо, но очень прошу тебя *придумать* [курсив мой – А.А.] твой уход из Мариинского театра. У тебя есть там положение и любимое дело, здесь же ты можешь его не получить. Вообще я предоставляю тебе полнейшую свободу действий. Я очень хочу тебя видеть здесь, но, вот это но, меня и предостерегает, боюсь что ты скоро будешь раскаиваться»⁸⁶.

Воссоединиться семье удалось лишь в начале следующего десятилетия в подмосковном Пушкино, в котором Владимир Николаевич и Елизавета Тимофеевна встретили старость и прожили там до конца своих дней.

«...В 20-м году,— вспоминал Цыбин,— мне надоело жить на четвёртый год одному без семьи. Я бросил всё и переехал в Москву, ибо семья моя нуждалась во мне, а без семьи я не видал смысла жизни»⁸⁷. 12 мая 1920 года Комиссаром Инженерного военного техникума РККА (Рабоче-Крестьянской Красной Армии) в Петрограде Цыбину⁸⁸ было приказано «<...> согласно сношения Политического отдела Юго-Восточного фронта от 20 февраля за №2095 отправиться в гор. Москву в Инспекцию военных оркестров Московского округа для организации концертной труппы и симфонического оркестра»⁸⁹.

Таким образом, в 1920 году Владимир Николаевич окончательно вернулся в новую революционную столицу, в город своей юности. Он был в самом расцвете творческих сил, но без понятных и предсказуемых творческих и жизненных перспектив⁹⁰. В стране сменилась правящая элита и идеология, то, что казалось незыблемым вчера, сегодня уже не имело смысла. Надо было выстраивать отношения с новыми властями.

⁸⁶ ВМОМК им. Глинки. Ф.312. Ед. хр. 83. Е.Т. Цыбина. Письмо к В.Н. Цыбину.

⁸⁷ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 83. Цыбин. Автобиография, рукопись. С. 76.

⁸⁸ Во время гражданской войны профессор Цыбин был призван в действующую Красную Армию в чине прикомандированного красноармейца.

⁸⁹ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 87. Письма Екатеринодарской городской управы, общества Воронежских приказчиков и лиц торгово-промышленного и служебного труда, инженерного военного техникума Цыбину об организации симфонических оркестров.

⁹⁰ «В конце концов, я потерял веру в себя». РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 83. Цыбин. Автобиография, рукопись. С. 76.

В подмосковном Пушкино, на «Даче Берга», семья Цыбиных оказалась, как тогда говорили, «по призыву партии». При поддержке Н. Крупской чета Цыбиных основывает Музыкально-художественную трудовую колонию имени А.В. Луначарского (МХТК), куда направлялись музыкально одарённые беспризорные дети. Инициатором создания колонии стала жена Цыбина: «Е. Цыбина пришла в Московский отдел народного образования и поделилась сокровенной мечтой: создать такой детский дом, воспитанники которого получали бы и соответствующее эстетическое, музыкальное образование. Инициативу Цыбиной поддержали, и вскоре Елизавета Тимофеевна получила назначение заведующей Музыкально-художественной трудовой колонией имени А.В. Луначарского <...> И если основная тяжесть организационных, хозяйственных забот легла на плечи Елизаветы Тимофеевны, то вся музыкально-воспитательная часть стала добровольным уделом Владимира Николаевича»⁹¹.

Многие друзья и коллеги Владимира Николаевича по Большому театру помогали ему в деле становления детского оркестра МХТК. Одни помогали достать ставшие уже тогда дефицитными струнные и духовые музыкальные инструменты, другие (Цыбин упоминает фамилии Николаевского, Александрова, Солодугева) давали ребятам бесплатные уроки: «В дальнейшем из этого дома многие воспитанники поступили в консерваторию, и в оркестр, в хор и разные театры в различных городах <...>»⁹². Цыбин в своих мемуарах называет некоторые фамилии самых ярких выпускников МХТК: гобоиста М. Кунца (окончил Московскую консерваторию помимо специальности ещё и по классам теории композиции и фортепиано, работал в Московской филармонии и в оркестре Радиокomiteта под управлением Голованова), флейтиста Баранникова (выпускника Московской консерватории, артиста оркестра Большого театра, преподавателя музыкального училища имени Ипполитова-Иванова), флейтиста М. Дёмина (солиста в ансамбле песни и пляски имени Александрова), виолончелиста Петрова (выпускника Московской консерватории по классу виолончели у профессора Козолупова,

⁹¹ Покорский А. Цыбины // Советская музыка. 1971. №5. С. 152-154.

⁹² Покорский А. Цыбины // Советская музыка. 1971. №5. С. 152-154.

артиста оркестра Московской Филармонии, дирижёра и преподавателя в Иванове в музыкальном училище), кларнетиста Алексеева (окончил Московскую консерваторию по классу кларнета С.В. Розанова, работал в разных театрах Москвы).

Цыбин искренне был уверен в праведности своего дела и считал, что помог в этом детском доме многим талантливым питомцам, направив их в союзе с новыми властями на истинный путь: «Я имею полные основания вспоминать, что бóльшая часть труда на развитие была положена мною и все дети эти на всю жизнь благодарны за заботу <...> нашему правительству»⁹³.

К большому разочарованию четы Цыбиных, вложивших в становление детского музыкального дома всю душу и массу энергии, воля властей была такова, что со временем в него стали всё больше и больше поступать ребята без специального отбора по музыкальным способностям, и в 1930-х годах он перестал носить статус специального заведения, став обыкновенным детским домом. Владимир Николаевич, хотя и продолжал жить в Пушкино (но в другом доме), описал данную ситуацию так: «Мне, следовательно, в нём нечего было делать, и я его оставил»⁹⁴.

В 1921 году Цыбин вновь поступил в Большой театр, но уже в качестве солиста. Как флейтист он проработал там до 1 января 1928 года⁹⁵. В 1925 году, в год 100-летнего юбилея основания Большого театра, заслуги Цыбина перед отечественным искусством были оценены правительством и он, в числе других артистов и солистов, получил звание Заслуженного артиста (академических театров) РСФСР⁹⁶. В Большом театре Цыбину даже удалось организовать и свой дирижёрский дебют, на этот раз в балетах «Коппелия» и «Волшебное зеркало». Но, как и в Петрограде, на этом его дирижёрская деятельность в Большом также закончилась: «Вспоминаю <...> дебюты в Мариинском театре <...> и в Большом театре <...>, — писал Цыбин, — и с болью в сердце вынужден признать себя не способным к чему бы то ни было

⁹³ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 83. Цыбин. Автобиография, рукопись. С. 3.

⁹⁴ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 83. Цыбин. Автобиография, рукопись. С. 3.

⁹⁵ РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 1. Ед. хр. 3430. Личное дело В.Н. Цыбина №1174 за 1927-1928 года.

⁹⁶ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 77. Распоряжение Наркомпроса РСФСР о присвоении В.Н. Цыбину звания заслуженного артиста государственных академических театров за подписью А.В. Луначарского.

и доживать свой век»⁹⁷. В будущем ему более не удалось управлять серьёзными симфоническими коллективами.

Во время повторной службы в Большом театре в послереволюционный период Цыбину удалось договориться с дирекцией театра о постановке своей оперы. Одна из первых советских опер «Фленго» была написана Цыбиным в честь десятой годовщины Октябрьской революции в 1927 году. В основе драматической канвы оперы лежат несколько эпизодов из романа Виктора Гюго «Отверженные», повествующего о событиях Парижской коммуны. Оперу поставили в Экспериментальном театре (филиале Большого театра). И хотя оркестровать партии Цыбину приходилось урывками между поездками домой в Подмоскowie или на работу в Москву, часто в ожидании поезда на вокзале или в самом поезде, опера была хорошо воспринята публикой и прошла с успехом. В подготовке этого музыкального произведения к премьере автору помогали дирижёр Шендлер и режиссёр Лисский. Декорации были изготовлены по эскизам художника Федоровского. В.И. Сук и М.М. Ипполитов-Иванов от имени художественного руководства театра одобрили музыку и оркестровку перед премьерой.

После кончины В.В. Кречмана в 1923 году В.Н. Цыбин получил место профессора и возглавил класс флейты в Московской консерватории, где он преподавал до 1948 года. В дополнение к основному месту преподавательской работы в консерватории в 1927 году профессор Цыбин стал преподавателем Единого художественного рабочего факультета (Рабфак)⁹⁸, где вёл класс флейты и оркестровый класс вплоть до упразднения системы Рабфаков в 1937 году.

Также на протяжении 1920–30-х годов Цыбин эпизодически приглашался в различные коллективы в качестве дирижёра. На Рабфаке Цыбину удалось собрать студенческий симфонический оркестр из талантливой молодёжи. Маэстро сумел поднять ансамблевое мастерство молодых музыкантов до такого уровня, что они успешно исполняли под его

⁹⁷ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 83. Цыбин. Автобиография, рукопись. С. 77.

⁹⁸ «В Постановлении Наркомпроса РСФСР от 11 сентября 1919 года “Об организации рабочих факультетов” рабфак определён как автономное учебно-вспомогательное учреждение – специальные курсы для подготовки в кратчайший срок рабочих и крестьян в высшую школу». Википедия.

руководством увертюры к операм «Волшебная флейта» Моцарта и «Мейстерзингеры» Вагнера и другие произведения. Также в становлении оркестра Цыбину помогали и его товарищи — преподаватели из консерватории, например на альте иногда играл М.Н. Тэриан.

В 1931 году Цыбин по распоряжению дирекции Московской консерватории поехал, как в дореволюционные годы, на весь летний сезон со студенческим оркестром в Железноводск. В той поездке Цыбину весьма пригодилась его богатая библиотека партитур и оркестровых партий, которую он вскоре вынужден будет продать. Все эти произведения как «садового концертного репертуара», так и симфонические полотна крупной формы были с восторгом восприняты местной публикой. Тот сезон прошёл блестяще, и многие студенты, ставшие впоследствии преподавателями и профессорами Московской консерватории, были искренне благодарны Цыбину за его деятельное участие в их творческом росте.

Осенью того же 1931 года в Москве в только что построенном Доме правительства на Берсеневской набережной открылся кинотеатр «Ударник». По возвращении в столицу с гастролей Цыбину было предложено вместе со вторым дирижёром возглавить симфонический оркестр кинотеатра из 50 человек, который заполнял паузы между сеансами и аккомпанировал немым картинам. На следующий год, после окончания зимнего сезона, дирекция кинотеатра не захотела оплачивать летние месяцы и организовала гастроли оркестра в Сочи, где впервые удалось устроить летние симфонические концерты по примеру Кисловодска. Коллектив кинотеатра «Ударник» под руководством Цыбина оказался, таким образом, первым приглашённым в этот город на гастроли симфоническим оркестром. Осенью москвичи вернулись домой, но дирекция решила уменьшить состав оркестра до 18 человек. Для Цыбина это всё оказалось неприятной неожиданностью, к тому же дирижировать только под немые фильмы без возможности самостоятельной исполнительской деятельности ему совершенно не

хотелось, и он ушел с работы: «Этим сезоном и окончилась навсегда моя дирижёрская деятельность»⁹⁹.

Свидетельством одной из последних попыток Цыбина устроиться на дирижёрскую должность является, вероятно, его официальное письмо директору Государственной филармонии (Госфила), датированное 29 марта 1935 года: «Глубокоуважаемый Виктор Маркович! Обращаюсь к Вам с просьбой дать мне назначение в качестве дирижёра в Ессентукской группе (дирижировал в Железноводске в 1931 г. оркестром студентов консерватории). О моей способности как дирижёра и организатора может сообщить т. Займонц, бывший в то время председателем месткома оркестра консерватории. В ожидании Вашего мудрого решения как директора Госфила и бывшего председателя «Рабис». Артист солист оркестра Госфила проф. Цыбин В.Н». Но, к огромному сожалению, эта попытка не получила продолжения, так как на письме стоит резолюция от 31 марта того же года следующего содержания: «Ввиду того, что все дирижёрские должности уже замещены, приглашение проф. Цыбина, к сожалению, невозможно»¹⁰⁰.

Как исполнитель-флейтист после ухода из Большого театра Цыбин на протяжении ряда лет также не работал официально в оркестрах. Лишь в 1933 году поступило предложение от Государственной филармонии. Работа в Московской филармонии в качестве исполнителя документально подтверждена фактом приглашения Цыбина на место второго (!) штатного флейтиста и пикколиста в июле 1933 года. Вот что пишет в своём письме к Цыбину А.С. Золотарёв, сотрудник Московской государственной филармонии: «Многоуважаемый Владимир Николаевич, пишу Вам из Кисловодска. Я решил снова обратиться к Вам с предложением занять штатное [подчёркнуто Золотарёвым – А.А.] место 2-ой флейты в нашем оркестре, причём Ваша работа носила бы характер не временной, как это было, а постоянной [подчёркнуто Золотарёвым – А.А.]. Начало работы — с четвёртого октября. <...> При наличии штатной должности пикколиста <...>

⁹⁹ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 83. Цыбин. Автобиография, рукопись. С.73.

¹⁰⁰ РГАЛИ. Ф.2043, Оп. 1 Ед. хр. 47. Письмо В.Н. Цыбина директору государственной филармонии.

Вам на пикколо пришлось бы играть в тех случаях, когда по партитуре исполняют две партии пикколо»¹⁰¹.

Это предложение было принято Цыбиным, и это несмотря на проблемы со здоровьем. Из другого письма Золотарёва можно узнать, что Владимир Николаевич работал в качестве флейтиста в Кисловодске и в следующем 1934 году: «<...> после вчерашней моей беседы с доктором Тумановым я с большой радостью хочу сообщить Вам, что вопрос вашего выздоровления — вопрос нескольких дней, после чего мы Вас посадим на строжайшую диету и будем беречь пуще глаза своего. Передаю Вам сердечный привет от всех бесконечно Вас любящих товарищей — оркестрантов, а также [от] Григория Яковлевича [Мадатова], который Вас сейчас заменяет и который помог нам в оказании Вам хорошей врачебной помощи»¹⁰².

Сам Владимир Николаевич в своих мемуарах отмечает, что в 1934 году ему действительно предложили службу в Московской государственной филармонии. Зимой и летом того года он проработал в этом оркестре, который постоянно находился в разъездах по стране. Но такой невероятно тяжёлый график работы для уже немолодого человека оказался непосильным — в Баку Цыбин заболел тифом, пролежал два месяца в больнице и вернулся еле живой в Москву к жене. Именно с этого момента, как прискорбно отмечает в своих воспоминаниях Цыбин, он: «<...> окончательно перестал играть на флейте»¹⁰³.

С середины 1930-х годов Цыбин преподавал на Военно-дирижёрском факультете¹⁰⁴ и являлся педагогом по классу флейты в Музыкальном училище при Московской консерватории¹⁰⁵: «<...>отдавшись всецело консерватории и музыкальному училищу, в которое я вступил с осени в 34-м году. К тому же с введением новой штатно-окладовой системы наступило новое распоряжение комитета по делам искусств: каждый педагог вуза по своду поручений должен помимо педагогической работы вести и

¹⁰¹ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 59. Два письма от А.С. Золотарёва.

¹⁰² Там же.

¹⁰³ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 83. Цыбин. Автобиография, рукопись. С. 2.

¹⁰⁴ «1936-1941 – военфак МГК, 1944-1948 – профессор ВУВДСА (Высшее училище военных дирижёров Советской Армии)». См.: МГК. Архив отдела кадров. Личное дело профессора Цыбина. Личный листок по учёту кадров от 17. 06. 1948.

¹⁰⁵ Там же.

музыкальную методическую работу. Кроме этого в консерватории начал функционировать военный факультет, слушатели этого факультета — будущие дирижёры военных оркестров. В этом факультете я, как и другие профессора консерватории, имели учеников своей специальности»¹⁰⁶.

Во время трагических событий Великой Отечественной войны студенческая жизнь в консерватории, тем не менее, продолжала идти своим чередом. Профессор Цыбин активно занимался молодёжью, его приглашали принять участие в различного рода творческих комиссиях, о чём свидетельствует письмо заместителя начальника Главного управления учебных заведений от 28 июня 1943 года: «Многоуважаемый Владимир Николаевич! Главное управление учебных заведений Комитета по делам искусств при СНК СССР уведомляет Вас о создании комиссии по отбору лучших молодых исполнителей, выступающих в цикле концертов Московской консерватории <...> Вы являетесь членом этой комиссии»¹⁰⁷. Владимир Николаевич продолжал заниматься в консерватории с учениками вплоть до 1948 года.

Несмотря на отмеченные государством заслуги музыканта, его семья жила на съёмных квартирах. После революции Цыбины оказались в подмосковном Пушкино, где жили вплоть до смерти Владимира Николаевича в 1949 году. Вот красноречивые выдержки из его мемуаров: «Если бы эта служба была в одном районе, было бы проще и легче, но мне приходилось переезжать в Москву. Особенно много волновался я и нервничал, чтоб не опоздать на спектакль или репетицию в Большой театр <...>», где «стало больше репетиций и спектаклей, на которые точно надо было являться вовремя, чтобы не опоздать на службу как в театр, так и в консерваторию, [и] я постоянно был в напряженном нервном состоянии. Я обратился к дирекции Большого театра дать мне комнату, чтоб не ездить ежедневно из Пушкина, но получил отказ и по этой причине вынужден был

¹⁰⁶ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 83. Цыбин. Автобиография, рукопись. С. 2.

¹⁰⁷ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 91. Письмо комитета по делам искусств ВЦК об избрании его членом комиссии по отбору лучших молодых исполнителей

оставить службу в Большом театре и отдаться всецело педагогической работе в консерватории, исполнительскую деятельность временно прекратил»¹⁰⁸.

В последние годы жизни Цыбина его не флейтовые произведения исполнялись крайне редко. В архивах сохранилось свидетельство об одном таком случае. Летом военного 1944 года стараниями его ученика, солиста Госоркестра Ю. Ягудина на репетиции этого коллектива удалось исполнить сочинение Цыбина, которым дирижировал сам автор. Об этой возможности стало известно из письма Ягудина: «Дорогой Владимир Николаевич! Вчера я хотел Вам послать телеграмму, но знаю, что вовремя она не придёт в Пушкино, и я этого не делал. Заходил в консерваторию, но Вас вчера не было, Софья Марковна любезно согласилась поехать в Пушкино. Дело в следующем: вчера мне Щербинин сказал, что есть возможность 9-го июля, т.е. завтра, в воскресенье, поиграть на репетиции Ваши симфонические произведения. Поэтому Вам необходимо приехать в Москву 9-го, завтра. Репетиция состоится 9-го июля в Зале Чайковского в 11 часов утра, это на площади Маяковского. Вы приезжайте немножко пораньше, в 10.30, ибо нужно разложить ноты. Было бы желательно, чтобы сегодня Вы привезли ноты и дали бы их Рослову. Дирижировать будете Вы. С приветом, Ваш Ю. Ягудин»¹⁰⁹.

О том, что такое музыкальное событие действительно состоялось, можно судить по удовлетворенным комментариям самого Цыбина на обороте письма Ягудина: «Сегодня, 9.VII.44. я был очень взволнован. Государственный оркестр СССР исполнил мою симфонию <...> и я изумлён мастерству музыкантов оркестра, чуткости гармонической гибкости фразы. Как будто бы они все уже знакомы со своими партиями. Я не собирался хвалить оркестр, ибо я говорю сам с собой. В результате моего дирижирования всё прошло чисто, и я был награждён множеством комплиментов как за моё творчество, так и за умелое дирижёрское мастерство <...>». Также по воспоминаниям Цыбина можно судить о том, что он рассчитывал после этого выступления на включение в концертную

¹⁰⁸ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 83. Цыбин. Автобиография, рукопись. С. 4, 5.

¹⁰⁹ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 70. Письма и телеграмма от Ю. Ягудина.

программу оркестра и других его сочинений, а именно романсов, Концерта для флейты, Балетной сюиты, Торжественного марша, посвящённого Красной Армии¹¹⁰. Эти надежды оказались тщетными, и позднее крупные оперные и симфонические произведения композитора Цыбина практически не исполнялись.

После войны Цыбин был награждён медалями «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941–1945», «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945», «В память 800-летия Москвы»¹¹¹. В октябре 1947 года вышел приказ главнокомандующего Сухопутными войсками вооружённых сил СССР маршала Конева о награждении Цыбина в «связи с 70-летием и за музыкальную деятельность»¹¹².

В конце 1940-х годов, на склоне своих лет Цыбин наконец-то был официально признан властями как композитор и был принят в члены Союза советских композиторов СССР, о чём свидетельствует Личный листок по учёту кадров Секретариата правления союза от 27 ноября 1948 года¹¹³. Скончался Владимир Николаевич Цыбин в 1949 году и был похоронен на Введенском кладбище.

1.2. Этапы педагогической деятельности В.Н. Цыбина

Для российских флейтистов прошлого и настоящего веков имя профессора Цыбина в первую очередь ассоциируется с педагогикой. Хотя, как было показано выше, круг его творческих интересов распространялся и на дирижирование, и на композиторскую деятельность.

¹¹⁰ Там же.

¹¹¹ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 79. Удостоверения, выданные исполкомом московского городского совета В.Н. Цыбина о награждении его медалями: «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941-1945 гг.», «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941-1945 гг.», «В память 800-летия Москвы».

¹¹² РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 80. Приказ главнокомандующего Сухопутными войсками вооружённых сил СССР маршала Конева о награждении В.Н. Цыбина в связи с 70-летием и за музыкальную деятельность.

¹¹³ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 81. Выписка из протокола заседания комиссии по приёму в члены Союза Советских Композиторов СССР В.Н. Цыбина.

Владимир Николаевич по праву признается одним из корифеев советской школы игры на духовых инструментах, по его методикам было воспитано не одно поколение известнейших флейтистов¹¹⁴, а влияние его личности на протяжении целых десятилетий существенным образом отражалось на развитии флейтового сообщества всего Советского Союза.

В начале XX века в России окончательно сформировалась самостоятельная флейтовая школа, основанная на национальных преподавательских кадрах. Цыбин был одним из первых отечественных педагогов, которым удалось в полной мере заменить немецких специалистов, работавших до этого в русских консерваториях. Замечателен и уникален тот факт, что Цыбин преподавал по классу флейты в обоих ведущих высших учебных заведениях России: и в Санкт-Петербургской консерватории при царской власти (в 1914–1920 годах), и в Московской — после Октябрьской революции (с 1923 по 1948 год).

В середине 1920-х годов, после периода болезненной послереволюционной адаптации к новым условиям жизни, Цыбину как музыканту пришлось менять свои творческие планы. Со временем он вынужден был отказаться от продолжения сначала дирижерской, а затем исполнительской карьеры, он всё больше погружался исключительно в педагогическую практику. После революции поколение новых преподавателей вузов «молодой» России считало, конечно же — не без направляющих директив партии большевиков, что надо резко и решительно отказываться от старых традиций и правил построения учебного процесса, и смелее экспериментировать с новыми методиками. Правительством и обществом была сделана ставка на развитие внутренних ресурсов, и профессор Цыбин с большой энергией взялся за практическую реализацию педагогических идей нового времени. В те годы, как вспоминал он сам: «В консерватории работы прибавилось, и надо было заниматься и, кроме того, постоянно писать много педагогической литературы»¹¹⁵.

¹¹⁴ Среди них профессора Тризно, Платонов, Ягудин, Корнеев и другие.

¹¹⁵ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 83. Цыбин. Автобиография, рукопись. С. 5.

Всю вторую половину жизни Владимир Николаевич посвятил в основном педагогике, неустанно доводя до совершенства свою методику обучения. «Главное, что характеризовало методику В. Цыбина, — это отсутствие поклонения догмам, прогрессивный взгляд на исполнительское мастерство и педагогику», — пишет в своей книге А.П. Баранцев¹¹⁶. В книге «Учителя и ученики» А.Л. Дегтярёв так характеризует педагогическое credo Цыбина: «Анализируя в исторической ретроспективе педагогическое творчество В.Н. Цыбина, есть все основания утверждать, что характерной чертой для него было стремление к совершенствованию. Именно это позволило ему, по достоинству оценившему накопленный предшественниками педагогический опыт и сложившиеся до него традиции обучения игре на флейте, переосмыслить многие профессионально-исполнительские и педагогические положения, смело пойти дальше, разрушая при этом отжившие каноны преподавания»¹¹⁷. В кандидатской диссертации В. Иванова «Истоки, формирование и развитие московской школы игры на флейте до середины XX века» также прямо указывается на то, что в своей работе по построению новой советской системы музыкального образования в 1920–30-е годы прошлого века В.Н. Цыбин опирался на новаторские разработки профессора С.В. Розанова: «Преподавательская деятельность В. Цыбина проходила в тесном сотрудничестве с деканом оркестрового отделения, выдающимся кларнетистом-солистом оркестра Большого театра, реформатором обучения на духовых инструментах Сергеем Васильевичем Розановым (1870–1937), разработавшим принципиальные основы методики обучения духовиков. <...> В.Н. Цыбин, обладая большим исполнительским и педагогическим опытом, активно включается в разработку методических проблем флейтистов в контексте единой методологической направленности, предложенной С.В. Розановым»¹¹⁸.

¹¹⁶ Баранцев А. Мастера игры на флейте // Профессора Петербургско-Ленинградской Консерватории 1862–1985 гг. Карелия, Петрозаводск, 1990, С. 33.

¹¹⁷ Дегтярев А. Учителя и ученики. Актуальные вопросы современного музыкального исполнительства и обучения игре на духовых инструментах // МГИМ им. Шнитке, М., 2008, С. 114.

¹¹⁸ Цит. по: Иванов В. Кандидатская диссертация «Истоки, формирование и развитие московской школы игры на флейте до середины XX века», М., 2003, С. 97

В одном из документов из личного дела архива отдела кадров Московской консерватории Цыбин перечислил имена самых ярких своих воспитанников: «Из всех моих учеников (более 120 человек) лучшие окончили консерваторию с отличием: <...> Платонов — профессор МГК и Института имени Гнесиных, Ягудин¹¹⁹ — солист Госоркестра СССР, доцент ВУВДСА¹²⁰, Харкиевич — преподаватель музыкального училища при МГК, Баранников — солист оркестра ГАБТ, преподаватель училища имени Ипполитова-Иванова, Федотов — солист театра имени Кирова, Венцековский и Виноградов — солисты оркестра МХАТ, Саакян, Заливухин — артисты Госоркестра СССР<...>»¹²¹. Здесь, конечно же, необходимо отметить и петербургско-ленинградских учеников маэстро: Л. Шлеймовича, также закончившего с отличием полный курс и ставшего впоследствии профессором Казанской консерватории; Г. Мадатова — преподавателя Института имени Гнесиных в Москве; солиста Ленинградского симфонического оркестра и филармонии, профессора Ленинградской консерватории Б. Тризно, написавшего единственную в советское время специализированную брошюру о флейте¹²².

1.3. Сочинения для флейты В.Н. Цыбина в аспекте методических проблем

Педагогическая деятельность Цыбина дала ему импульс и в композиторском творчестве. Цыбин сделал упор на создание большого и разнообразного флейтового репертуара, пригодного как для концертного выступления, так и для проработки технических навыков учащихся. Подчеркнем, что, хотя Цыбин стал сочинять для флейты в послереволюционный период, произведения для этого инструмента составляют основную часть его композиторского наследия. Известный

¹¹⁹ Ю.Г. Ягудин – лауреат Второго Всесоюзного Конкурса музыкантов-исполнителей (в номинации «духовые инструменты») в 1935 году; впоследствии профессор Московской консерватории.

¹²⁰ Всесоюзное Училище Военных Дирижёров Советской Армии.

¹²¹ МГК, архив отдела кадров, личное дело профессора Цыбина. Автобиография, рукопись.

¹²² Тризно Б. Флейта. М., 1964.

музыкальный деятель отечественной культуры профессор И.Ф. Пушечников так охарактеризовал учебные произведения флейтиста: «В.Н. Цыбин создал целый ряд научно-методических работ, которыми пользуются многие студенты и по сей день. Его педагогическая литература отличается глубиной содержания и является методически необходимой, способствующей развитию виртуозной техники флейтистов. Произведения, написанные В.Н. Цыбиным, будут вечно жить, так же как его флейтовая школа. Его изысканная и благородная натура отразилась на всем, что он завещал грядущему поколению»¹²³.

При жизни Цыбина его авторские сочинения издавалась крайне мало. Вот как описывал сложившуюся ситуацию в 1944 году коллега музыканта, известный флейтист И. Янус, работавший в то время в Саратове, а затем получивший профессорскую должность в Ленинградской консерватории: «<...> чрезвычайно досадно, что Музгиз¹²⁴, выпуская сплошь и рядом мало интересные, “игрушечные”, так называемые переложения для флейты (которые, кроме авторского гонорара, ничего не дают нового), так бесконечно отстаёт с изданием Ваших произведений! Чрезвычайно досадно, что в этом отношении работники Музгиза представляют известную косность и отсталость. Пора бы уж исправить эту ошибку!»¹²⁵.

А вот мнение ученика Цыбина, профессора Московской консерватории и Института имени Гнесиных Н. Платонова: «Несмотря на очевидную важность поднятия исполнительской культуры духовиков, руководители музыкального образования до недавнего времени об этом мало думали <...>. Создание полноценного сольного произведения для любого инструмента возможно лишь при условии основательного знания его технических и звуковых свойств. Этим знанием в совершенстве обладает В.Н. Цыбин, написавший много произведений для различных духовых инструментов.

¹²³ Пушечников И. В.Н. Цыбин // Ступени жизненного и творческого пути. МГИМ имени А.Г. Шнитке. 2012. С. 55.

¹²⁴ Государственное музыкальное издательство (Музгиз).

¹²⁵ Из письма И. Януса профессору Цыбину от 13.03.44. ВМОМК им. Глинки. Ф. 312. №101.

Произведения эти прочно вошли в учебные программы, но, к сожалению, слишком долго ожидают своего появления в печати»¹²⁶.

Лишь малая часть флейтовых сочинений Цыбина опубликована; гораздо большее количество существовало и существует только в единственном рукописном варианте. Много манускриптов было, к огромному сожалению, впоследствии вообще утеряно, и об их существовании остались лишь косвенные свидетельства. Например, в ВМОМК им. Глинки хранится автограф Цыбина, который называется «Упражнения для оркестра»¹²⁷. На обороте одной из страниц Цыбин набросал карандашом несколько тактов музыки, которые он обозначил как «Тема из концерта для 2-х флейт». К сожалению, других следов концерта обнаружить не удалось. Перечень тех опусов Цыбина, опубликованных или существовавших лишь в рукописном виде, о которых есть подтверждённые данные, указан в Приложении.

Авторские задумки Цыбина часто подвергались существенным изменениям в ходе подготовки их к изданию. Для понимания сложности процесса издания нот Цыбина можно привести такое высказывание: «Между тем известно, что даже многие нужные пьесы остаются в рукописи и долгое время не издаются. Такова, например, была судьба Концертного аллегро [№1 — А.А.] Цыбина, лишь недавно вышедшего из печати, несмотря на то, что оно уже давно широко использовалось в педагогической и концертно-исполнительской практике»¹²⁸.

Тщательное исследование наследия Цыбина позволило проанализировать и систематизировать свод доступных первоисточников, неотредактированных манускриптов, сравнивая полученные из разных архивов данные. Это уже принесло свои результаты: удалось соединить воедино несколько разрозненных рукописей и создать, возможно, наиболее полный список сочинений композитора (см. Приложение II).

Безусловно, нельзя абсолютно точно утверждать, что все материалы из московских архивов найдены или обработаны, но уже сейчас можно определённо сказать о том, что удалось сделать очень интересные находки.

¹²⁶ Платонов Н. В.Н. Цыбин, 10 концертных этюдов для флейты // Советская музыка. 1948. №10. С. 98–99.

¹²⁷ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 35. Упражнение для оркестра.

¹²⁸ Налбандян Э. Произведения для духовых инструментов // Советская музыка. 1951. №5. С. 122–123.

В РГАЛИ на протяжении более полувека хранился оригинал рукописи уже упомянутого выше Концертного аллегро № 1 с неопубликованной в изданных нотах авторской каденцией композитора, а это является настоящей сенсацией!

Дело в том, что сразу после смерти Цыбина его музыкальные произведения продолжали выходить в свет, но уже с произвольными и бесконтрольными правками редакторов Музгиза, которые из рукописи Концертного аллегро № 1 во время подготовки к печати беспардонно вычеркнули два больших музыкальных отрывка. Причём редакторами произвольно была изменена нюансировка и метроритм сочинения, а ведь по некоторым сведениям Цыбин на протяжении почти 20 (!) лет тщательнейшим образом готовил это сочинение к печати, постоянно совершенствуя текст. В оригинале подготовленной к печати рукописи Цыбина редакторами была вычеркнута написанная композитором каденция *ad libitum*:



В изданных же Музгизом нотах каденция упразднена, а части пьесы соединены через аккомпанемент последних четырёх тактов каденции, звучащих без сопровождения флейты:

The image shows a musical score for flute and piano. The flute part is in 4/4 time, starting with a forte (*f*) dynamic and a series of sixteenth-note runs. The piano accompaniment is in 4/4 time, marked "Tempo I", and includes a section labeled "poco rit." followed by "A tempo". Dynamics range from piano (*p*) to mezzo-forte (*mf*). There are also markings for "6" and "6" under the piano part, possibly indicating a sixteenth-note group.

Таким же образом, просто вычеркнув целых восемь тактов, поступили в редакции и со вторым фрагментом. Вот что написано в оригинале рукописи:

The image shows a handwritten musical manuscript for flute and piano. The score is heavily crossed out with red ink. It includes various annotations in Russian, such as "переход на другую сторону" (transition to the other side), "Здесь заканчивается флейта" (here the flute ends), and "staccato". A stamp reads "РАЗРЕШИТЬ Копировать 1928". There are also markings for "poco rit.", "A tempo", and "staccato".

А вот как выглядят ноты, по которым вынуждены играть современные флейтисты:



О том, как решалась в Музгизе судьба выпуска этих нот ярко описывает в своём письме к вдове Цыбина его ученик Юлий Ягудин: «Дорогая Елизавета Тимофеевна! <...> Вы уже знаете, что в Музгизе исполнялся Концерт №1 Владимира Николаевича. Решили издать Концерт. Но в Комиссии разделились голоса поровну. Одна половина считает, что нужно издать без сокращений, а другая половина считает, что нужно издать с сокращениями этого концерта. Я считаю, что сокращать там нечего. Было бы желательно, чтобы Вы подъехали в Музгиз и поговорили с главным редактором тов. Саква, чтобы издавали так, как он есть (Владимир Николаевич никогда не делал в нём купюров¹²⁹) (выделено мной — А.А.). На Военфаке у меня попросили представить два этюда Владимира Николаевича, которые числились за ним по плану научно-исследовательской работы. Я представил Солодую этюды (два рукописных концертных этюда), по-видимому они будут их издавать <...>»¹³⁰.

В виде рукописных автографов, не изданных до сих пор, осталось множество первоклассных пьес, а некоторые сочинения, судя по всему, вообще безвозвратно утеряны. Параллельная исследовательская работа над фондами Цыбина в нескольких архивах выявила манускрипт одного из его интереснейших сочинений и позволила выдвинуть гипотезу о том, как автор

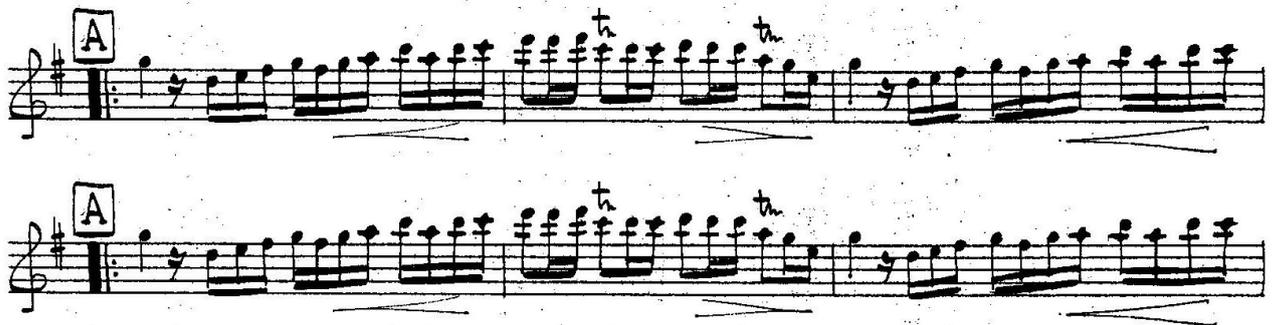
¹²⁹ В цитате сохранена оригинальная авторская орфография.

¹³⁰ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 70. Письма и телеграмма от Ю. Ягутина.

мог бы назвать эту партитуру. В фондах РГАЛИ находится манускрипт, который в описи был идентифицирован как «Упражнения для флейты». При ближайшем рассмотрении эти «Упражнения...» оказались ансамблем для квинтета флейт (четыре флейты и альтовая флейта): это сочинение, судя по всему, исполнялось в классе на уроках профессора.

После анализа музыкальной формы этого произведения стало совершенно очевидно, что оставлять этой пьесе ничего не объясняющее название упражнений нельзя, и руководство РГАЛИ внесло изменения в опись именного фонда Цыбина, исправив название «Упражнения...» на «Квинтет флейт».

В фондах уже другого архива, ВМОМК им. Глинки, среди прочего находятся несколько страниц карандашных набросков, не составляющих целостного произведения. Тем не менее, удалось установить идентичность музыкальных материалов из разных архивов, стоило лишь сравнить, например, главную тему у первой флейты из Квинтета флейт из фондов РГАЛИ,



и ту же музыкальную тему в эскизах из музея имени Глинки.



Общность музыкального материала позволяет сделать вывод о предполагаемом названии этого ансамблевого сочинения — «Рондо в русском стиле», ведь именно так оно обозначено в описи материалов ВМОМК им. Глинки.

Как изданные ноты и учебные материалы Цыбина, так и неопубликованные рукописи помогают глубже раскрыть принципы преподавания профессора. Анализ собственных музыкальных сочинений Цыбина даёт возможность исследователям творческого наследия музыканта выявить в авторском музыкальном материале примеры основных постулатов его педагогических принципов, а именно — упор на технику с одной стороны и певучесть фразировки с другой. Те флейтовые произведения, которые не удавалось издать, или сам Цыбин или его ученики часто переписывали от руки.

Так получилось и с экземпляром манускрипта Флейтового Квинтета «Рондо в русском стиле», хранящимся в ВМОМК им. Глинки — ученик Цыбина оставил автограф в конце нот: «Венцовский, Москва, 1.X.47/»¹³¹. Скорее всего, этот ансамбль был задуман Цыбиным специально для студентов его класса в консерватории в качестве наглядного учебного пособия для развития навыков виртуозного исполнительства.

Владимир Николаевич, будучи сам признанным солистом, как крупный композитор своего времени в области флейтового репертуара постоянно применял в своих сочинениях для этого инструмента разнообразные технологические приёмы и фактурные формулы, позволявшие исполнителям его музыки, и в первую очередь учащимся, развивать свои технические навыки, и подготавливали их к дальнейшему виртуозному владению инструментом. Те или иные исполнительские задачи присутствуют во всех флейтовых сочинениях Цыбина. Если разбирать «Рондо» с точки зрения концертирующего флейтиста, то на примере самой сложной и развёрнутой партии данного ансамбля — партии первой флейты — можно отметить несколько интересных специальных приёмов.

Главная тема у Цыбина в пьесе под названием «Рондо в русском стиле» изложена в певучей кантиленой народной манере, в русле традиций русских композиторов конца XIX века (такты 23-30 и 98-105):

Пример 1

¹³¹ Этот флейтист упоминался выше в числе лучших учеников В. Цыбина.

23 *p dolce*

27 *f*

Пример 2

97 *p*

101

104 *f* *p*

P

Как в начале произведения, так и в репризе Цыбин большое внимание уделяет хроматическим модуляциям (такты 37-40, 112-114):

Пример 3

37 *f*

39

Пример 4

111

114 *p*

R

Такого рода ход часто используется в этюдах и специальных упражнениях различных авторов для улучшения, с одной стороны, гармонического мышления учащегося, корректировки интонации, а с другой — развития навыков быстрой смены аппликатуры при частой смене тональностей.

Для тех же нужд служит и предложенный Цыбиным способ исполнения мелодического рисунка при помощи ломаных терций и кварт (такты 41–42, 51–52), что часто практикуется также при исполнении гамм этими интервалами:

Пример 5

Пример 6

Далее, для обучающегося игре на флейте весьма неудобным может оказаться исполнение музыкального материала в тональностях, редко встречающихся в пьесах¹³², например в тональности до-диез мажор. Цыбин находит нужным, вероятно и в методическом плане, сочинить эпизод в этой «трудной» тональности, причём совмещая это с указанными выше технологическими задачами (такты 51–52):

Пример 7

¹³² Большой частью вся флейтовая литература написана в тональностях до четырёх знаков включительно, мажорные и минорные гаммы которых постоянно включаются в программу различных экзаменов и зачётов в течение всего периода обучения флейтистов в нашей стране, как в ДМШ, так в средних учебных заведениях и вузах.

Важной и сложной задачей для исполнителей остаётся соблюдение чистоты строя в верхнем регистре, например, когда появляются ноты *соль* и *си* на пиано в третьей октаве, переходящие затем в ноты *фа*, *соль* и *ля* на форте в третьей октаве (такты 101–104):

Пример 8

Помимо сочинения пьес для флейты учебного и концертного характера после перехода на преподавательскую работу Цыбин постоянно писал методические материалы. Например, только в РГАЛИ хранятся рукописи нескольких его научно-методических докладов, посвященных не только проблемам флейтового исполнительства¹³³, но и вопросам

¹³³ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 38. Статья В.Н. Цыбина по вопросу новой музыкально-педагогической программы и репертуара. 1943.

РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 40. Методическое пособие В.Н. Цыбина. «Основные положения игрового аппарата в начальном периоде обучения игре на флейте».

общемузыкального характера, помогающим развиваться профессионализму флейтистов¹³⁴.

Наиболее подробно свои методические наработки Цыбин изложил в авторском учебнике «Основы техники игры на флейте».

1.4. «Основы техники игры на флейте» В. Цыбина

В 1940 году были изданы «Основы техники игры на флейте» В.Н. Цыбина. Этот учебник вышел из печати уже после изданных ранее нескольких методических публикаций его ученика Н.И. Платонова, о которых будет рассказано ниже. По замыслу Цыбина, их работы должны были быть адресованы разным категориям учащихся: учебники Платонова предназначались в основном для использования в детских музыкальных школах (ДМШ) и музыкальных училищах, а «Основы» Цыбина были созданы, скорее, для более широкого круга музыкантов, от начинающих флейтистов до студентов вузов: «Школа для флейты, [написанная — А.А.] Платоновым, рассчитана для обучения в детской музыкальной школе (для трехлетнего обучения). Школа Платонова дает основание считать ее ценным первым русским трудом в педагогической флейтовой литературе. Имея многолетнюю педагогическую и исполнительскую практику, изучая лучшие образцы флейтовой литературы, я решил написать такую школу, которая отвечала бы всем вопросам подготовки музыканта флейтиста, школу, которая содержала бы весь комплекс учебного материала, начиная с азов и кончая виртуозной степенью»¹³⁵.

Платонов, со своей стороны, также не раз отмечал в журнальных публикациях большой вклад Цыбина в развитие методики преподавания советской духовой школы. Так, менее чем через год после выхода в свет

РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 42. Научно-методическое пособие В.Н. Цыбина «Вопросы методики преподавания игры на флейте».

РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 44. «Выработать технику игры». Программы по классу флейты для консерваторий и музыкальных училищ составленные В.Н. Цыбиным.

¹³⁴ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 43. Пособие по музыкальной грамоте в связи с обучением игре на флейте.

¹³⁵ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 44. Программы по классу флейты для консерваторий и музыкальных училищ составленные Цыбиным.

учебника Цыбина, в начале 1941 года в журнале «Советская музыка» (№2) появилась рецензия Платонова «О новой работе профессора Цыбина». В самом начале статьи Платонов подчёркивает мысль о том, что работа Цыбина «<...> представляет большую ценность для флейтистов, имеющих значительную подготовку и работающих в оркестрах», так как «<...> в труде профессора Цыбина помещены выдержки из опер и балетов, прочно утвердившихся в репертуаре наших театров»¹³⁶. Таким образом, Платонов солидарен с Цыбиным в плане разведения «Основ» своего учителя и своей «Школы» по разным целевым аудиториям. Отдавая должное значению и качеству учебного материала, представленного в работе Цыбина, Платонов всё же указывает на ряд, по его мнению, недочётов, а именно изначальную техническую усложнённость нотных примеров («В первом отделе следовало бы увеличить количество первоначальных упражнений путём введения небольших легчайших этюдов <...>»), недостаточное количество упражнений для развития амбушюра и отсутствие пояснительных методических комментариев к примерам и упражнениям. Заканчивает свою краткую статью Платонов фразой о том, что «прекрасные качества первой части «Основ техники игры на флейте» заставляют нас с нетерпением ожидать выхода в свет продолжения этой работы».

В «Основах» вся текстовая методическая часть выведена Цыбиным во Введение, а инструктивная, с нотными примерами идёт следом и разделена на три отдела.

Во Введении автор, на основе своих бесценных исполнительских и преподавательских знаний, указывает на несколько конкретных критериев, которые, по его мнению, необходимо учитывать при начале занятий на флейте: возраст учащихся должен быть не менее 10–11 лет, должно уже присутствовать начальное общешкольное (не ниже двух классов) и музыкально-теоретическое образование. Перед началом занятий необходимо выявить наличие хотя бы минимальных музыкальных природных данных, а сами занятия должны проходить с педагогом не менее двух раз в неделю. Главной задачей перед начинающими Цыбин ставит приобретение

¹³⁶ Платонов Н. О новой работе профессора Цыбина (рецензия) // Советская музыка. 1941. №2.

полноценного, ясного звука, без которого невозможна дальнейшая техническая подготовка. В последующих главах Цыбин и предлагает досконально разобраться в работе «составных частей исполнительского аппарата в отдельности»¹³⁷.

В отличие от Платонова, начинавшего свои работы с вопросов выстраивания правильной постановки рук и корпуса, Цыбин в первой главе ведёт речь о дыхании, то есть ставит этот процесс на самое главное место. Профессор подчёркивает практическую тождественность приёмов взятия дыхания у флейтиста и певца, причём подготовка учащегося должна происходить с использованием специального упражнения, тренирующего дыхание: требуется с помощью нажима ладоней рук, поставленных по бокам корпуса в районе ремня, контролировать процесс взятия и выдоха воздуха, взаимосвязанного с упором на мышцы вокруг диафрагмы. Такая система тренировки «опёртого» дыхания на начальном этапе, именуемая ещё и как «учебное дыхание», остаётся популярной в московской флейтовой традиции и по сей день¹³⁸.

Приводит Цыбин в первой главе и свой вариант слогов, фонетически объясняющих формы сложения губ: «При начале выдоха нужно произносить (беззвучно) 1) губной слог *пуу*, 2) язычный — *туу* и 3) гортанный — *куу*, постепенно выдыхая струю воздуха через звуковую щель в центре обеих губ»¹³⁹.

В последующих второй и третьей главах — «Тренировка мышц губ и рта» и «Извлечение звука» — Цыбин подробно касается вопросов постановки губного аппарата. Причём начинает он об этом говорить ещё в конце первой главы, когда указывает на то, что учащийся, беззвучно тренируя при помощи уже знакомых ему слогов верное положение губ, готовит амбушюр (губной аппарат) «<...> к положению, нужному при вдувании струи воздуха в отверстие мундштука флейты»¹⁴⁰. Касаясь непосредственно самого положения амбушюра при игре на флейте, Цыбин

¹³⁷ Цыбин В. «Основы техники игры на флейте». М., 1940. С. 3.

¹³⁸ Оно применялось на занятиях в классе Ю.Н. Должикова, а затем и его учениками, например И.В. Лозбень.

¹³⁹ Цыбин В. «Основы техники игры на флейте». М., 1940. С. 3.

¹⁴⁰ Цыбин В. «Основы техники игры на флейте». М., 1940. С. 3.

говорит о необходимости растягивания губ и рекомендует учащимся несколько упражнений, тренирующих «мышцы трубача» и приводящих в итоге к постановке губного аппарата в положение «игры на улыбке». Такая система постановки губ уже давно общепризнана устаревшей, хотя, например, широко известные уже в наше время немецкие профессора Андраш Адорьян и Барбара Гислер-Хаазе уделяют на своих уроках большое внимание «упражнениям трубача».

Интересны также в этих главах размышления Цыбина о звукоизвлечении при помощи сложения губ как при произношении некоторых букв или слогов, например *у, ю, и* или *ню, тю, кю* и других. То есть Цыбин говорит о фонетической составляющей особенностей произношения в русском языке, что очень важно для понимания процесса правильного звукоизвлечения для отечественных флейтистов, у которых русский язык является родным.

В четвёртой главе, посвящённой постановке, Цыбин выделил несколько совершенно необходимых с его точки зрения требований, которые могли оцениваться уже и в то время по-разному. Например, профессор вполне в современном духе говорил о необходимости постоянно следить за прямым положением корпуса, а также всячески подчёркивал важность координации при игре на флейте работы рук и амбушюра с внутренним «предслышеньем» нот, призывая учащихся постоянно тренировать слух. Но при этом он настаивал на значимости подставки при игре на флейте, что уже тогда, особенно на фоне ранее вышедших методических работ Платонова, выглядело большим анахронизмом. Или ещё пример: с одной стороны Цыбин верно говорил о том, что пальцы следует держать как можно ближе к клапанам и о необходимости следить за тем, чтобы «не шлёпать» ими по крышкам клапанов. С другой — он указывал на то, что суставы пальцев должны всегда оставаться полусогнутыми, что не является по последним методикам необходимым условием.

Далее в своём учебнике Цыбин поднимает вопрос, ранее не освещавшийся в подобного рода методической литературе. В пятой главе «Зрительное восприятие» Владимир Николаевич, безусловно основываясь на

своём богатейшем и уникальном оркестровом и дирижёрском опыте, счёл нужным подчеркнуть, что, «наряду с развитием памяти, слуха, дыхания, амбушюра и мускулатуры пальцев следует развивать и способность быстро охватывать зрением нотное письмо». Профессор даёт практические советы для усовершенствования процесса чётки с листа и тренировки памяти, приводит специальные схемы метрических фигур, помогающих в развитии зрительного восприятия нотного текста.

В шестой главе Цыбин освещает ещё один важный аспект флейтовой игры, а именно правильное исполнение штрихов. Но, в отличие от Платонова, который также уделял большое внимание этой теме в своей «Школе», Цыбин поднимает в этом разделе ещё и вопросы исполнительской артикуляции, то есть подчёркивает взаимосвязь между музыкальной фразировкой и возможностями звукоизвлечения на флейте. Владимир Николаевич говорит о «некоторой аналогии» способов звукоизвлечения у флейты и струнных инструментов, а также развивает далее высказанные в предыдущих главах мысли о фонетических особенностях такого рода соответствий, указывая на слоги *ду*, *ту* и *ку* как на необходимые ориентиры для исполнения различных видов штрихов, в том числе и двойного стаккато.

Хотя большая часть главы посвящена описанию упражнений, необходимых для развития навыков правильного исполнения штрихов, в тексте есть упоминания о необходимости соблюдать правила верного взятия дыхания в определённых местах такта, что хорошо коррелируется и с подобного рода высказываниями Платонова, а также указания на то, что при завершении звучания надо соблюдать филировку, не допуская толчков дыхания при окончании звука.

Заключительная глава называется «Виды флейт. Аппликатура, флажолет, трель и тремоло» и носит более прикладной характер. Сначала Цыбин вкратце рассказывает о существующих разновидностях флейт, их строе, о возможностях комбинации пальцев при извлечении разных нот (аппликатура) и диапазоне извлекаемых звуков, а затем объясняет принципы извлечения флажолетов (обертонов), приводя при этом поясняющую таблицу.

Весьма оригинальна та часть этой главы, в которой Цыбин, на основе своего огромного исполнительского опыта, рассказывает о способах применения вспомогательной аппликатуры, основанной на применении флажолетов, приводя при этом примеры в виде упражнений и прямых отрывков из оперной и балетной литературы. В конце главы автор приводит примеры исполнения трелей с помощью флажолетов и дополнительных трельных клапанов.

Приведённые во Введении методические выкладки Цыбин закрепляет далее на практических примерах, разделённых на три отдела.

В первом отделе автор вначале (часть А) даёт семь различного вида упражнений, которые представляют собой исполнение длинных нот в трёх регистрах, упражнение на игру тетрахордами в различных мажорных и минорных гаммах, упражнение на тренировку определения и считывания различных группировок нот, исполнение длинных нот диатоническими интервалами в полутон и тон. Седьмая подборка упражнений посвящена разработке исполнения различных интервалов, а именно «развитие подвижности пальцев на мажорных и минорных гаммах шестью метрическими фигурами» и исполнение трезвучий до четырёх знаков альтерации, «тренировка пальцев и амбушюра при чередовании двух звуков по способу шести метрических фигур», упражнение для мизинца правой руки.

Затем в части Б первого отдела Цыбин для развития исполнительских навыков размещает примеры из известного репертуара классической музыки в своём переложении для флейты и фортепиано — Каватину и Арию Фигаро из оперы «Свадьба Фигаро» Моцарта — и несколько своих оригинальных сочинений: пьесы «Мелодия», «Листок из альбома», «Улыбка весны», «Менуэт», «Каприз», «Тема и вариации» и два этюда.

В начале второго отдела (часть А) задача ставится в принципе та же, что и в первом отделе, только увеличиваются требования к натренированности в разных плоскостях исполнительства — в первую очередь от учащегося требуется усвоить всю аппликатуру и весь диапазон звучания инструмента, исполнение интервалов в более быстром темпе. Здесь следует указать на то,

что начиная со второго отдела характерной особенностью методики освоения быстрого и интонационно точного исполнения различных интервалов у Цыбина стало постоянное сопровождение партии флейты линией фортепианных аккордов в басовом ключе. Такой новаторский подход безусловно положительно влиял на слуховую тренировку верной интонации флейтиста и позволял точнее выдерживать ритмические и темповые параметры.

К новым требованиям в первой половине второго отдела относится исполнение гамм с более чем четырьмя знаками альтерации, тренировка различных вариантов использования артикуляции¹⁴¹, тренировка двойного стаккато (на *ту-ку*) и разъяснение способов исполнения группетто. В качестве иллюстрирующего музыкального материала представлены оригинальные сочинения Цыбина («Старинный немецкий танец», «Мелодия», «Пионерский марш», «Колыбельная») и его аранжировки оркестровой литературы — темы из балетов «Коппелия» Л. Делиба, «Лебединое озеро» и «Спящая красавица» П.И. Чайковского и его же оперы «Пиковая дама».

В последнем, третьем отделе основной части своей работы Цыбин всю первую половину (часть А в объёме 15 страниц) посвятил «дальнейшей проработке интервалов» по своей системе с сопровождением партии фортепиано, уделяя при этом большое значение таким факторам, как развитие «гибкости амбушюра, восприятия гармонии» и тренировке музыкальной памяти.

В части Б третьего отдела «Основ» помещены авторские этюды Цыбина. Первые семь этюдов, сведённых в единое упражнение №29, написаны для флейты соло и оформлены особым способом: перед некоторыми из этюдов даны специальные упражнения под названием «способы проработки», которые являются дополнительным объяснительным материалом к последующему музыкальному тексту. Интересно, что здесь в работе Цыбина прослеживается влияние Платонова из его вышедшей ранее

¹⁴¹ Артикуляция — способ исполнения последовательного ряда звуков на инструменте или голосом. Основными видами артикуляции являются легато и стаккато.

«Школы игры на флейте». Такие пояснительные заметки, в виде примеров различных ритмических фигур, в которых изменяются длительности, но нотный текст остаётся одинаковым, даются Цыбиным к этюдам №1 до мажор, №2 ля минор, №4 ре минор и №5 си-бемоль мажор. В упражнениях для проработки техники перед этюдами №6 и 7 Цыбин наглядным способом иллюстрирует свои теоретические выкладки из пятой главы во Введении («Зрительное восприятие»), в которой говорится буквально следующее: «Для постепенного развития быстроты зрительного восприятия и памяти следует учить гаммы, этюды в метрически измененных рисунках, делая остановки и акценты на каждой ноте данной ритмической фигуры, состоящей из двух, трех, четырех, пяти и шести нот мелкого достоинства. Упражняясь в труднейших по аппликатуре фигурах, чтобы успеть разглядеть все ноты такта и подготовить пальцы, необходимо временно, впредь до развития техники, прибавлять лишнюю четверть к каждой первой и третьей или второй и четвертой четвертям. В результате такой проработки ученик приобретет быстроту зрительного восприятия, разовьет способность запоминания и охвата в один момент целого такта, состоящего из восьми и более звуков различной высоты, и тем обеспечит своевременное, спокойное и уверенное его исполнение».

В заключительной части последнего, третьего отдела «Основ» Цыбин размещает свои оригинальные пьесы, в которых присутствуют в собранном виде все те методические разработки, о которых автор говорил на страницах своего учебника. В сопровождении аккомпанемента фортепиано представлены следующие произведения: Этюд ре мажор, «Рассказ», Этюд ре минор. Из оркестровой литературы представлены обработанные Цыбиным для флейты и фортепиано известные фрагменты из опер «Кармен» Бизе, «Лоэнгрин» Вагнера, «Евгений Онегин» Чайковского, «Фауст» Гуно и «Богема» Пуччини.

В целом с выводами Платонова о работе Цыбина, изложенными им в приведённой выше рецензии, можно согласиться, но, к огромному сожалению последователей мастера, следует констатировать и то, что Владимиру Николаевичу пришлось сделать большое количество

корректировок в «Основе игры на флейте» при подготовке к выходу учебника в свет. Например, при изучении исходной рукописи Цыбина, находящейся в РГАЛИ¹⁴², видно достаточно грубое вмешательство редакторов Государственного музыкального издательства (Музгиз), которые своими изменениями часто ломали структуру изложения материала. Музгиз вёл в этом плане совершенно варварскую политику, постоянно требуя корректур и изменений в авторских рукописях: «Представленная Вами по договору рукопись школы для флейты нуждается в коренной переработке. Соответствующие указания были даны Вам редакцией школ и самоучителей и рукопись Вам возвращена. Так как издание школы стоит в плане текущего года, Музгиз просит Вас срочно сообщить, когда Вы сможете вновь передать издательству рукопись в переработанном виде»¹⁴³.

Цыбин, со своей стороны, так с горечью говорит о сложившейся ситуации: «<...>Зная, что и моя школа будет иметь недостатки, ибо написать школу нелегко, что написание требует обновления, ибо музыкальное искусство движется вперед, совершенствуется техника, появляются новые произведения. Так и получилось при издании моей школы первой части. Много, что я хотел поместить, было изъято редакцией. Пришлось написать дополнение к первому и второму разделам... Не предвещая вопроса, будет ли переиздана первая часть с дополнением, а также издание второй части школы, я не перестаю работать, пополняя новым полезным материалом свой труд. Как дополнения к первой части, так и вся вторая часть школы имеется лишь в рукописи в одном экземпляре, вследствие этого приходится пользоваться ею <...> только в классе, в своей работе с моими учениками»¹⁴⁴.

В настоящее время известно, что, несмотря на призыв к издателям в рецензии Платонова, вторую часть своего учебника, как, впрочем, и ещё очень многое из его педагогических наработок, Цыбину издать так и не удалось.

¹⁴² РГАЛИ. Ф. 653. Оп. 1. Ед. хр. 2026. «Основы техники игры на флейте». Учебное пособие с приложением упражнений и таблиц аппликатуры. Рукопись и макет рукописи.

¹⁴³ Из официального письма от 25.05.39 за подписью директора Лундина и редактора Мелких. ВМОМК им. Глинки. Ф. 312. Е.д. хр. 115.

¹⁴⁴ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 44. Программы по классы флейты для консерваторий и музыкальных училищ составленные Цыбиным.

Интересная находка ожидала исследователей в документе, цитата из которого была представлена выше и который определен при составлении описи в РГАЛИ как «Программы по классу флейты для консерваторий и музыкальных училищ, составленные Цыбиным»¹⁴⁵. При внимательном рассмотрении удалось выяснить, что 5, 6 и 7 листы этой единицы хранения использовались Цыбиным как черновики, на которых с обратной стороны обнаружился напечатанный на машинке интереснейший текст, который подаётся идентификации как, скорее всего, один из вариантов Введения ко второй, утерянной впоследствии, части «Основ» Цыбина.

Хотелось бы привести несколько личных высказываний профессора из этого манускрипта, касающихся линии построения его собственных методических правил: «Главной задачей педагога является воспитание в ученике высокохудожественного исполнительского мастерства; причем в процессе обучения не следует ограничиваться развитием одной лишь техники, умением взять в нужный момент нужную ноту, но и уделять большое внимание вопросу воспитания в ученике памяти, чувства ритма, художественного музыкального восприятия. Следя за ростом симфонической, оперной и балетной музыки нашего времени, изыскиваю новые пути для подготовки музыкантов в духе современной музыки, воспитывая не только акробатов-виртуозов, блещущих не только молниеносной техникой пальцев, а музыкантов-художников могущих передать музыку гениальных композиторов прошлого и их последователей реалистов, советских композиторов»¹⁴⁶.

Далее Владимир Николаевич подчёркивает большую роль фортепиано в работе с музыкальными пьесами, говорит о важности самостоятельного труда ученика не только в плане развития техники, но и музыкальной памяти, внимательности. Также он обращает внимание на то, что преподаватель должен вовремя рассмотреть все вредные привычки ученика и суметь их исправить. Отдельно Цыбин выделяет проблемные места изданных ранее учебников игры на флейте преподавателей-иностранцев предыдущих

¹⁴⁵ Там же.

¹⁴⁶ Там же.

поколений, говоря о том, что в них ставка делалась на развитие техники, а не на развитие общемузыкальной художественной выразительности и навыков ансамблевой игры. В конце этого документа Цыбин констатирует общий вектор перехода к новым методическим стандартам в СССР после революции, когда «<...> все виды обучения в области наук искусства были пересмотрены, старые методические установки заменялись новыми»¹⁴⁷.

К огромному сожалению, исчезли рукописи тех авторских произведений Цыбина, которые он написал специально для второй части «Основ». Они так и не были изданы, а оригиналы, по всей видимости, сейчас можно считать утраченными. Вот неполный список этих сочинений, указанный Цыбиным в том же документе: «Арабеска» (для III, IV курсов консерватории), Эскиз (этюда?) до мажор (для I, II курсов консерватории), Ноктюрн ля-бемоль мажор (для I, II курсов консерватории), «Болеро» (для III, IV курсов консерватории), «Анданте (и рондо)» для флейты и фортепиано (для IV, V курсов консерватории)¹⁴⁸, Специальные упражнения на гаммах, трезвучиях и септаккордах (для I–V курсов консерватории), «Три больших виртуозных этюда»¹⁴⁹.

Целиком этот фрагмент одной из проработок вариантов текста из утерянной второй части «Основ» Цыбина впервые приведен в Приложении.

Методические работы, как и произведения для флейты В.Н. Цыбина, характеризуют не только его преподавательскую деятельность, но оказываются важным звеном в истории московской флейтовой школы, их исследование позволяет восстановить общий ход эволюции отечественного флейтового искусства в XX веке.

¹⁴⁷ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 44. Программы по классу флейты для консерваторий и музыкальных училищ составленные Цыбиным.

¹⁴⁸ Анданте издано Музгизом в 1955 году, Рондо скорее всего утеряно.

¹⁴⁹ Этюды имели тональности до минор, си-бемоль мажор, ля-бемоль мажор или ми мажор. В своих рукописях Цыбин указывает даже, что эти этюды планировались им к размещению в пятом отделе второй части «Основ».

ГЛАВА 2. НИКОЛАЙ ПЛАТОНОВ

2.1. Начало творческого пути Н. Платонова

Николай Иванович Платонов (1894–1967) совместил в своей деятельности как традиции дореволюционной школы (начиная обучаться игре на флейте у профессора В.В. Кречмана), так и новую методику, воспринятую им от профессора В.Н. Цыбина (у которого он обучался в аспирантуре).

Платонов был известен не только как исполнитель, но и как композитор. Впрочем, главным делом его жизни, безусловно, стала педагогическая деятельность: за многие годы работы в различных учебных заведениях он воспитал целую плеяду известных музыкантов.

Детали и факты творческого пути Платонова позволили уточнить документы, хранящиеся в Архиве Московской консерватории и РГАЛИ. Но самый большой массив документов собран в Отделе рукописей ВМОМК им. Глинки в именном фонде № 331 (150 единиц хранения).

Среди рукописей находятся автографы крупных сочинений Платонова: клавир балета «Оринэ», клавир оперы «Лейтенант Шмидт», партитура и отдельные номера из музыки к спектаклю «Мария Стюарт», партитура Увертюры для симфонического оркестра, партитура и партии Сюиты для духового квинтета. В архиве представлены рукописи нескольких сочинений Платонова для флейты: Сонаты для флейты и фортепиано, 2-х этюдов для флейты и фортепиано, партитура «Концертино» для флейты с оркестром, «Аллегро» для флейты и фортепиано; аранжировки произведений Люлли, Гуно, Генделя, в том числе и для голоса, флейты и фортепиано, партитура Концерта для сопрано, флейты и арфы с оркестром.

В ВМОМК им. Глинки находятся на хранении несколько десятков писем, адресованных Платонову, а также и другие личные документы: рукопись автобиографии, трудовое соглашение между Московским драматическим театром и Платоновым, билет студента юридического

факультета Московского университета, диплом доктора наук, аттестат профессора, почётные грамоты от Министерства культуры СССР Московской консерватории, Грамота Президиума Верховного Совета РСФСР о присвоении звания заслуженного деятеля искусств РСФСР, афиши и программы концертов, в которых участвовал Платонов или исполнялись его сочинения, небольшой архив фотографий.

Родился Платонов 22 марта 1894 года в городе Новый Оскол Курской губернии в семье служащих: его мать Анна Фёдоровна была домохозяйкой, а отец Иван Алексеевич работал в государственном казначействе, но рано умер (Николаю было всего 12 лет¹⁵⁰). Среднее образование получил в классической гимназии, которую он закончил в 1915 году, в городе Короча той же губернии¹⁵¹. Из предшествующих исследовательских работ известно¹⁵², что с раннего детства Николай проявлял устойчивый интерес к музыке, освоив в гимназические годы игру на рояле, скрипке, кларнете, самостоятельно освоил флейту и пробовал сочинять небольшие пьески. Но в юности Платонов не сразу выбрал путь профессионального музыканта: в годы первой мировой войны он учился на юриста в Московском университете (в 1918 году «окончил юридический факультет 1 МГУ (без выпускного экзамена)»¹⁵³) и в эти же годы брал уроки игры на флейте у немецкого специалиста — профессора В.В. Кречмана.

И только после Революции, в 1927 году, Платонов окончил полный курс по классу флейты Московской консерватории сначала у Кречмана, а затем аспирантуру у профессора В.Н. Цыбина. Интересно отметить тот факт, что ещё учась в университете на юриста и не будучи профессиональным музыкантом, Платонов уже состоял в союзе оркестровых музыкантов (с 1916 года), а в 1918 году стал членом нового советского профсоюза Всерабис.

Николай Платонов сумел получить на высоком уровне широкое и качественное как общее (юридическая подготовка, владение французским и

¹⁵⁰ Архив Московской консерватории. Личное дело Н.И. Платонова. Ед. хр. 5.

¹⁵¹ Там же.

¹⁵² *Иванов В.* Кандидатская диссертация «Истоки, формирование и развитие московской школы игры на флейте до середины XX века», М., 2003.

¹⁵³ Трудовая книжка Платонова. РГАЛИ. Ф.648. Оп. 1. Ед. хр. 2516. Анкета, учётные карточки, трудовой список.

немецким языками¹⁵⁴), так и специальное музыкальное образование: помимо класса флейты, он закончил ещё и композиторский факультет Московской консерватории (в 1930 году у Г.Л. Катуара и Ан. Александрова¹⁵⁵), став впоследствии членом Союза композиторов СССР. Платонов, как и его учитель Цыбин, писал музыку также в различных жанрах. Среди сочинений крупной формы можно указать оперу «Лейтенант Шмидт»¹⁵⁶ (этим произведением Платонов, судя по воспоминаниям учеников, гордился, дорожил¹⁵⁷ и относился к его судьбе очень щепетильно¹⁵⁸), музыку к драматическим спектаклям¹⁵⁹, балет «Оринэ», увертюру для симфонического оркестра, поэмы, сонаты и концерты для различных инструментов в сопровождении фортепиано или оркестра. Были в композиторском наследии Платонова также и камерные сочинения. Несколько манускриптов сочинений композитора находятся в коллекции ГЦММК имени М.И. Глинки, среди них Соната и Адажио для фортепиано, сочинения для скрипки и для виолончели, произведения для духовых инструментов — Соната для кларнета, Концерты для тромбона и кларнета¹⁶⁰ — и вокальные произведения, на два из которых в архиве Музея Глинки есть короткие, но ёмкие рецензии: «Концерт для колоратурного сопрано и флейты Николая Ивановича Платонова (текст В.Н. Крылова) является интересным произведением как по своей форме, так и по музыкальной сущности. Концерт мелодичен, оригинален, хорошо обработан, эффектен и написан очень удобно для голоса» (Заслуженная

¹⁵⁴ Архив Московской консерватории. Личное дело Н.И. Платонова. Ед. хр. 1.

¹⁵⁵ Архив Московской консерватории. Личное дело Н.И. Платонова. Ед. хр. 39.

¹⁵⁶ «Протокол №5 заседания бюро секции оперно-балетной музыки МО СК РСФСР от 13 марта 1961 года. <...> Слушали: Оперу «Лейтенант Шмидт» композитора Н.И. Платонова. Постановили: Музыка одобрить. Предложить автору закончить с учётом высказанных предположений <...>». ВМОМК им. Глинки. Ф. 331. Ед. хр. 105.

¹⁵⁷ «Клавир новой своей оперы [«Лейтенант Шмидт» – А.А.] Николай Иванович Платонов прислал в дар Музею героической обороны и освобождения Севастополя». Газета «Советская культура», 1968, №81

¹⁵⁸ «...Безусловно, я охотно взялся бы за переработку оперы по Вашим указаниям, если бы Вы нашли это целесообразным. В этом случае Ваш громадный опыт и вкус гарантировали бы, я в этом уверен, создание интересного оперного спектакля...». ГАБТ (музей). Платонов. Р-2657

¹⁵⁹ 16 Января 1946 года между Московским Драматическим Театр Бауманского района и композитором Платоновым было заключено Трудовое соглашение о следующем: «<...> ТЕАТР сдаёт, а КОМПОЗИТОР принимает на себя выполнение работы для ТЕАТРА по спектаклю «МАРИЯ СТЮАРТ» — Ю. Словацкого — по написанию музыки <...>». ВМОМК им. Глинки. Ф. 331. Ед. хр. 92.

¹⁶⁰ Как известно, Платонов являлся автором ещё нескольких произведений для духовых, не представленных в ВМОМК им. Глинки — Сонат для гобоя, трубы, поэм для валторны и других.

артистка Республики, орденоносец Елена Катульская)¹⁶¹ и «Концерт Es-dur для колоратурного сопрано и флейты Николая Ивановича Платонова, который я слушал 31-го июля сего года на выпускном вечере школы имени Гнесиных, представляет собой образец советской сольно-виртуозной музыки, очень редко встречающейся в концертной литературе и интересный для исполнения» (Народный артист Союза ССР Р. Глиэр)¹⁶².

Самыми известными изданными сочинениями Платонова для флейты можно считать, в первую очередь, его сверхпопулярную и в наше время «Школу игры на флейте» 1933 года, выдерживавшую к сегодняшнему дню одиннадцать (!) переизданий, а также аранжировки различных пьес классического репертуара таких авторов как Люлли, Гендель, Гуно, Дебюсси, Глинка, Аренский и другие.

Платонов издал также несколько сборников специализированных этюдов для флейты. В ГЦММК имени М.И. Глинки хранится рецензия В.Н. Цыбина на один из таких сборников своего аспиранта: «<...> Этюды являются полезным учебным пособием для музыкальных училищ и 1-го курса Консерватории. Этюды оригинальные, собственного сочинения, построены на гаммах и аккордах, диатонических минорных и мажорных тональностях. Некоторые этюды имеют две темы, некоторые одну тему, с небольшим ходом, с отклонениями в параллельные, иногда в отдалённые стороны, с возвращением к главной теме без коды. Хорошо было бы написать окончание хотя бы из 4-х или 8-ми тактов к каждому этюду. Мелодический рисунок этюдов интересен по структуре, ритмически разнообразен и логичен по форме. При тщательном изучении этюдов они, в конечном счёте, дадут учащемуся практические навыки, в отношении гибкости амбушюра при извлечении звуков, как ближайших, так и крайних интервалов, а также быстроту смены пальцев. В этюдах есть полный комплекс всех случаев игры, как то: развитие зрительного восприятия, моменты вдоха, динамику и чувство ритма. Однако в настоящее время при

¹⁶¹ *Катульская Е.* Рецензия на Концерт для колоратурного сопрано и флейты Платонова. ВМОМК им. Глинки. Ф. 331. Ед. хр. 50.

¹⁶² *Глиэр Р.* Рецензия на Концерт для колоратурного сопрано и флейты Платонова. ВМОМК им. Глинки. Ф. 331. Ед. хр. 51.

наличии требования от исполнителя высокого уровня исполнения нам нужны этюды, которые с первых ступеней воспитывали бы учащихся на образцах современных композиторов, как например: Мясковского, Шостаковича, Прокофьева, Хачатуряна и других. И Н. Платонов, имея большой композиторский опыт и талант, с большим мастерством мог бы написать такого рода этюды. Тем не менее, я считаю, что этюды Платонова, как я сказал, заслуживают внимания педагогов. Со своей стороны я рекомендую их к скорейшему изданию как ценное учебное пособие <...>¹⁶³.

Платонов рано начал проявлять склонность к организационной и преподавательской работе: во время революционных событий он сначала был простым учителем школы первого класса в Курской губернии (с сентября 1918 года по апрель 1919), затем был переведён в свой родной город Новый Оскол на должность инструктора политического отдела внешкольного образования. Добровольно вступив в Красную Армию, он был сначала помощником редактора газеты в политотделе 13-ой армии, затем с декабря 1919 года занимал должность заведующего политотделом искусств Новооскольского отдела народного образования¹⁶⁴. Уволившись по болезни из армии в должности культработника, он, не имея никакого специального музыкального образования, был назначен в мае 1920 года преподавателем и заведующим Новооскольской музыкальной школы — в Музее имени Глинки хранится объявление, в котором Новооскольский Упрофор (Народобраз) предлагает всем желающим принять участие в конкурсном наборе желающих обучаться музыке по различным дисциплинам. Из этого объявления следует, помимо прочего, что у «школы музыки» уже есть своё здание, и что Н. Платонов является заведующим этого государственного учебного заведения¹⁶⁵.

Вернувшись после бурных событий революционных лет в Москву, Платонов поступил в 1922 году в консерваторию и начал, наконец, официально учиться игре на флейте. Как солист Платонов не был столь

¹⁶³ Цыбин В. Рецензия на 24 этюда Платонова. ВМОМК им. Глинки. Ф. 331. Ед. хр. 52.

¹⁶⁴ Биографические данные впервые приведены из трудовой книжки Платонова. РГАЛИ. Ф.648. Оп. 1. Ед. хр. 2516. Анкета, учётные карточки, трудовой список.

¹⁶⁵ ВМОМК им. Глинки. Ф. 331. Ед. хр. 113. О начале приёма в школу музыки города Новый Оскол.

востребован, как его учителя Кречман и Цыбин в своё время. Платонов, участвуя в концертах в составе различных камерных коллективов, предпочитал исполнять более ансамблевые, чем сольные сочинения. В фондах ВМОМК им. Глинки сохранилось несколько афиш таких сборных концертов, в которых принимал участие флейтист Платонов. Причём представления эти устраивались порой совершенно различными по духу организациями, что говорит о творческом поиске молодого Платонова. Здесь можно привести несколько примеров, как известных ранее, так и представленных впервые. 31 мая 1924 года в здании Российской академии художественных наук Ассоциация современной музыки (АСМ) совместно с Акционерным обществом «Международная книга» проводила Третье исполнительское собрание из серии, посвящённой современной русской музыке. На этом концерте исполнялись произведения молодого композитора Леонида Алексеевича Половинкина, который в то время был секретарём АСМа и одним из лидеров раннего советского «урбанистического» модернизма¹⁶⁶. Его сверстник Николай Платонов в составе камерного ансамбля (Т. Трофимова, Н. Платонов, А. Володин, В. Власов, И. Гуральник, А. Егоров и автор) исполнил Вариации для голоса, флейты, кларнета, скрипки, альты, виолончели и фортепиано «На рассвете»¹⁶⁷. 16 ноября 1927 года Ассоциация современной музыки в зале Государственной академии художественных наук (ГАХН) проводила первое камерное собрание, в котором прозвучало сочинение Мориса Равеля «Мадагаскарские песни» для голоса, флейты, виолончели и фортепиано. Исполняли: О.Д. Татарина, Н.И. Платонов, Р.Е. Сапожников и В.А. Гайгерова¹⁶⁸.

Но всё же в основном Платонов участвовал в консерваторских концертах, где звучала более академическая классическая музыка, например сочинения И.С. Баха. 28 февраля 1927 года на вечере камерного ансамбля класса А. Гедике был исполнен Концерт фа мажор для скрипки, флейты,

¹⁶⁶ По материалам Википедии.

¹⁶⁷ ВМОМК им. Глинки. Ф. 3. Ед. хр. 2167. Половинкин. «На рассвете», вариации для голоса, флейты, кларнета, скрипки, альты, виолончели и ф-но., соч. 8, №1. [Ассоциация современной музыки, М. 1924, 3-е исполнительское собрание].

¹⁶⁸ ВМОМК им. Глинки. Ф. 4. Ед. хр. 799. Равель. «Мадагаскарские песни» для голоса, флейты, виолончели и ф-но. [М., Зал ГАХН, 1927].

гобая, трубы и струнного ансамбля (солисты: З. Горелик, Н. Платонов, А. Харитонов, С. Ерёмин), а 31 марта 1930 года в Большом зале Московской консерватории на концерте пианиста и органиста Н.Я. Выгодского, посвящённого творчеству И.С. Баха, Платонов участвовал в исполнении «Арии из кантаты в сопровождении флейты, струнного квартета и фортепиано» (исполнители: О. Леонтьева, Н. Платонов, квартет «выдвиженцев» (А. Габриэлян, Л. Оганджян, М. Тэриан, С. Асламазян и Н. Выгодской) и одной из флейтовых сонат И.С. Баха (исполнители: Н. Платонов и Н. Выгодской).

Известно, что играть в оркестровых коллективах Платонов начал ещё в дореволюционные времена в любительском гимназическом симфоническом оркестре. В 1920-е годы, учась в консерватории, музыкант, как следует из ранее не освещавшихся документов, помимо игры в студенческом оркестре работал в оркестрах театров Мейерхольда и имени Вахтангова, в кинотеатре «Колос»¹⁶⁹. Но как исполнитель высокого уровня Платонов стал известен тогда, когда на протяжении несколько сезонов служил после окончания консерватории в оркестре Большого театра.

В фондах РГАЛИ находится копия трудовой книжки Платонова с данными вплоть до 1932 года¹⁷⁰. На основании этого документа, не освещавшегося ранее в научной литературе в полном объёме, можно установить некоторые любопытные детали работы музыканта в Большом театре¹⁷¹. Был он принят по конкурсу в оркестр театра на место второго флейтиста 18 августа 1928 года и в первые два года службы взысканий не имел. Но затем, вероятно в связи с всё возрастающей занятостью на других местах работы, в трудовой книжке стали регулярно появляться записи, свидетельствующие о нарушении Платоновым трудовой дисциплины. В сентябре 1930 года ему был объявлен выговор за «несвоевременное извещение инспектора оркестра о своём заболевании, что повлекло за собой задержку с началом утреннего спектакля оперы «Севильский цирюльник» на 20 минут». Всего лишь через месяц, в октябре того же 1930 года, Платонову

¹⁶⁹ РГАЛИ. Ф.648. Оп. 1. Ед. хр. 2516. Платонов. Анкета, учётные карточки, трудовой список.

¹⁷⁰ Там же.

¹⁷¹ Государственный академический Большой театр — ГАБТ.

был объявлен строгий выговор за неявку на репетицию. Справедливости ради надо подчеркнуть то факт, что Николай Иванович, как будто вспомнив своё первое юридическое образование, подал апелляцию на выговор от 28 сентября 1930 года («за несвоевременное извещение инспектора оркестра») и решением Трудсесии города Москвы выговор, объявленный в распоряжении по ГАБТ от 28.09.1930 был отменён.

Но затем последовало ещё два взыскания, в результате которых музыканта уволили из театра (хотя сам Платонов в своих автобиографиях предпочитал формулировку причин ухода из театра как «переход на педагогическую работу»¹⁷²). И если выговор 23 августа 1931 года был назначен за незначительное опоздание на репетицию, то последние записи в копии трудовой книжки Платонова от 1932 года говорят о скандале. Дело в том, что 15 октября флейтист позволил себе самовольно уйти со спектакля после первого акта, мотивируя это неотложной необходимостью быть в это время в другом месте, так как в Большой театр он был вызван внепланово (вероятно на замену). 9 ноября в театре состоялось заседание производственно-товарищеского суда (!) и было вынесено постановление о том, что «объявлено общественное порицание с опубликованием в местной печати, принимая во внимание, что вызов его на спектакль 15.10 был продиктован производственной необходимостью и что работник театра интересы последнего обязан соблюдать в первую очередь, причём не допускается оправдание отказа работы в театре наличием работы на стороне, каковая ни в коем случае не может выполняться в ущерб основной службы в ГАБТ». И уже через неделю после этого Платонов был «исключён из списков работников ГАБТ с 16.11.1931, ввиду самовольного оставления им работы».

Как уже говорилось выше, Платонов рано начал проявлять склонность к преподавательской работе, причём революционная обстановка в стране только помогала ему в развитии этой самой главной части его музыкальной карьеры. К середине 1920-х годов резко сменился преподавательский состав в музыкальных заведениях, так как иностранцы, составлявшие основной костяк серьёзной профессиональной музыкальной среды царского периода,

¹⁷² Архив Московской консерватории. Личное дело Н.И. Платонова. Ед. хр. 3.

почти все выехали из СССР. Смена власти в стране и претворение в жизнь курса нового коммунистического правительства с «опорой на собственные силы» привело к процессу становления новой советской элиты во всех областях культуры. Платонову удалось найти и достойно проявить себя в этой генеральной линии, и всего лишь через несколько лет после начала обучения в Московской консерватории, ещё будучи студентом, но имея при этом уже достаточный опыт преподавательской и административной работы в провинциальной музыкальной школе, Платонов с 1924 года уже преподавал на рабфаке¹⁷³. Далее, после завершения полного курса обучения, с февраля 1928 года Платонов являлся преподавателем по классу флейты в Музыкальном техникуме имени Стасова. С конца 1920-х годов и до конца жизни музыкант преподавал в консерватории, неуклонно двигаясь вверх по карьерной лестнице. С 1929 года в должности «старшего ассистента»¹⁷⁴, «с 1930 года он оформлен в консерватории как преподаватель класса флейты, камерного ансамбля и методики обучения на духовых инструментах»¹⁷⁵, в 1933 году получил звание доцента.

Во время Великой отечественной войны музыкант оставался в Москве, причём на время он вернулся к исполнительской деятельности, устроившись на короткий срок зимой 1941–1942 годов флейтистом в Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио, о чём свидетельствуют записи Платонова в одной из его Автобиографий¹⁷⁶, а также следующее Заявление: «Мы, нижеподписавшиеся профессора МГК — Усов А.И., Володин А.В. и Борисовский В.В. настоящим подтверждаем, что в период с декабря 1941 года по март 1942 года Платонов Николай Иванович работал совместно с нами в качестве артиста БСО¹⁷⁷ Всесоюзного радиокомитета»¹⁷⁸. Вероятно, объяснением этому факту может служить то, что в консерватории в тот

¹⁷³ Рабочий факультет (рабфа́к) — в 1920-1930-е гг. в СССР учреждения системы народного образования (курсы, позже собственно факультеты), осуществлявшие переподготовку (повышение до среднеобразовательного уровня) абитуриентов высших учебных заведений (вузов).

¹⁷⁴ Архив Московской консерватории. Личное дело Н.И. Платонова. Ед. хр. 1.

¹⁷⁵ Иванов В. Кандидатская диссертация «Истоки, формирование и развитие московской школы игры на флейте до середины XX века», М., 2003. С. 107.

¹⁷⁶ «Во время Великой Отечественной войны я всё время оставался в Москве, работая в Большом Симфоническом оркестре Радио в Консерватории». ВМОМК им. Глинки. Ф.331. Ед. хр. 115. Автобиография.

¹⁷⁷ БСО — Большой симфонический оркестр.

¹⁷⁸ Архив Московской консерватории. Личное дело Н.И. Платонова. Ед. хр. 24. Заявление от 23.10.1950.

период (в связи с началом боевых действий) резко уменьшилось количество учащихся. Но уже на следующий учебный год Платонов вернулся к привычной педагогической деятельности, направив на имя А.Ф. Гедике 31 августа 1942 года заявление следующего содержания: «Прошу считать меня вернувшимся из отпуска с 1 сентября сего года, так как в настоящее время имеется достаточное количество студентов для возобновления занятий моего класса камерного ансамбля, и включить меня в штат МГК». В своей резолюции от того же числа Гедике написал, что он считает «<...> возможным возобновить Н.И. Платоновым занятия по классу смешанного ансамбля духовых инструментов»¹⁷⁹. Таким образом, Платонов был официально восстановлен в штате Консерватории. Помимо этого, также начиная с 1942 года, в течение нескольких лет Платонов работал в Музыкальном училище имени Гнесиных и в ГМПИ¹⁸⁰ имени Гнесиных.

Довольно продолжительное время в консерватории Платонов только читал курс лекций по методике обучения на духовых инструментах, занимался со студентами в классе ансамбля и только с 1944 года стал вести класс флейты.

2.2. Второй Всесоюзный конкурс-музыкантов исполнителей

Важным этапом в преподавательской карьере Платонова стало приглашение его в 1935 году в состав жюри Второго Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей¹⁸¹, который состоялся в период с 17 февраля по 2 марта и был организован Комитетом по делам искусств при Совете

¹⁷⁹ Архив Московской консерватории. Личное дело Н.И. Платонова. Ед. хр. 17. Заявление от 31.08.1942.

¹⁸⁰ Государственный музыкально-педагогический институт.

¹⁸¹ Первый Всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей состоялся в 1933 году в Москве. Он проводился по специальностям фортепиано, скрипка, виолончель и пение. Но только со второго конкурса 1935 года, проведённого в Ленинграде, к участию в нём стали приглашаться музыканты-духовики. До войны в Москве прошёл цикл всесоюзных соревнований по разным специальностям, в том числе исполнителей на духовых инструментах весной 1941 года.

Народных Комиссаров (СНК) СССР. Платонов исполнял обязанности секретаря жюри¹⁸².

Всесоюзные конкурсы стали основополагающей вехой в истории становления новой советской духовой школы, так как до этого момента в России/Советском Союзе никогда не проводилось музыкальных соревнований такого масштаба и уровня представительства¹⁸³.

Процесс принятия решения о включении Платонова в состав жюри не был простым, о чём свидетельствует ремарка в одном из документов этого конкурса о том, что «<...> доцент Московской государственной консерватории Платонов Н.И. (флейта) <...>» вместе с известным профессором Ф.Ф. Эккертом¹⁸⁴ к участию в работе в жюри «<...> добавлены во вторую очередь»¹⁸⁵ (в первую очередь в жюри из флейтистов был приглашён Заслуженный артист РСФСР Ф.А. Левин). В то же время в жюри не был приглашен профессор В.Н. Цыбин, который подал официальный протест¹⁸⁶. И действительно, Платонов был единственным из музыкантов-членов жюри, кто не имел в то время ни профессорского звания, ни звания Заслуженного артиста или Заслуженного деятеля искусств.

Как известно, из всех духовиков на Втором Всесоюзном конкурсе лучшим флейтистом, получившим вторую премию¹⁸⁷, стал Юлий Ягудин из Московской консерватории. Кроме него, пройдя предварительный отборочный тур, в финальной стадии выступили ленинградец Борис Тризно (лауреат третьей премии), москвич Иосиф Ютсон (прошёл на второй тур, но

¹⁸² РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 5. Ед. хр. 12. Протоколы заседаний жюри Второго Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей.

¹⁸³ Яковлев М. Конкурсы. Музыкальная энциклопедия. Советская энциклопедия, Советский композитор. Под редакцией Ю.В. Келдыша. М., 1973-1982. http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/3845/Конкурсы

¹⁸⁴ Эккерт Фердинанд (1865–1941), валторнист, профессор Петербургско-Ленинградской консерватории.

¹⁸⁵ РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 5. Ед. хр. 17. Состав жюри, списки программ участников Второго Всесоюзного конкурса музыкантов исполнителей.

¹⁸⁶ «Участниками жюри конкурса были флейтисты Заслуженный артист РСФСР Ф.А. Левин и доцент Н.И. Платонов. (На состоявшемся позднее заседании отдела духовых инструментов, посвящённого обсуждению итогов Ленинградского конкурса Заслуженный артист РСФСР В.Н. Цыбин заявил официальный протест, так как не был приглашён членом жюри)» Цит. по: *Иванов В.* Кандидатская диссертация «Истоки, формирование и развитие московской школы игры на флейте до середины XX века», М., 2003, С. 122.

¹⁸⁷ Первую премию разделили кларнетисты А. Володин, В. Генслер и трубач Н. Полонский. РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 5. Ед. хр. 17. Состав жюри, списки программ участников Второго Всесоюзного конкурса музыкантов исполнителей.

премии не получил), ещё один ленинградец — Владимир Харитонов и Косабьян¹⁸⁸ из Армении, которые не прошли во второй тур.

Каковы же были участники этого форума и какое мнение сложилось о них у Платонова?

В начале освещения роли Платонова в работе конкурсной комиссии необходимо дать краткие характеристики самим конкурсантам и привести списки их программ. В РГАЛИ сохранились некоторые анкеты участников конкурса, которые они заполняли вместе с заявлением на участие¹⁸⁹.

Самым старшим участником финальной стадии конкурса был Борис Тризно, который родился в 1898 году. В 1923 году он окончил Петроградскую консерваторию по классу флейты у Р.К. Ламберта¹⁹⁰, но в анкете к конкурсу указал среди своих учителей и ещё две фамилии — Цыбина (в преподавательскую бытность того в консерватории северной столицы) и Верховского¹⁹¹. С 1932 года Тризно работал солистом Академического симфонического оркестра Ленинградской филармонии (Ленфилармонии). На конкурсе он предложил к исполнению следующую программу: Фугу из сюиты си минор И.С. Баха, третью часть Концерта ре мажор Моцарта (с каденцией собственного сочинения) и третью часть Скрипичного концерта Мендельсона в переложении для флейты В.И. Сафронова¹⁹². Во втором туре он исполнил первую часть Концерта ре мажор Моцарта (с собственной каденцией), «Сцену у костра» из балета «Лола» Василенко¹⁹³ и две пьесы Андерсена — первую часть *Fantaisie*

¹⁸⁸ Инициалов и анкетных сведений о нём найти не удалось.

¹⁸⁹ РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 5. Ед. хр. 7 и 18. Анкеты участников Второго Всесоюзного конкурса музыкантов исполнителей.

¹⁹⁰ Роберт Ламберт (1888-1927), флейтист, педагог, профессор. Получил образование в Московском Филармоническом училище. Работал в Русской частной опере Зимина в Москве, в 1916 году переехал в Петербург, где был солистом оркестра Михайловского театра оперы и балета. При советской власти работал в Петроградском Государственном симфоническом оркестре, где возглавлял группу флейт. Преподавал в Ленинградской консерватории до 1926 года.

¹⁹¹ Наум Верховский (1882-1932), флейтист, педагог, профессор. До революции окончил Петербургскую консерваторию по классу флейты Ф.В. Степанова. С 1909 играл в симфоническом оркестре Русского музыкального общества. В 1914-1923 годах – солист оркестра Мариинского театра. С 1920 года преподавал в Ленинградской консерватории.

¹⁹² Ф. Мендельсон-Бартольди. Скрипичный концерт. Переложение для флейты и фортепиано В. Глинского-Сафронова. М., 1931.

¹⁹³ С. Василенко «Сцена у костра из балета «Лола», для флейты контральто in G или флейты in C и фортепиано, соч. 52. М., 1931.

characteristique (опять же в собственной аранжировке Б. Тризно) и «Балладу и танец сильфов».

Вторым по возрасту, но первым по времени подачи заявки на участие в конкурсе 28 декабря 1934 года стал Иосиф Ютсон (в анкете лично Ютсоном указано, что он родился в 1898 году, хотя по другим многочисленным источникам годом его рождения значится 1900), в ту пору уже известный в Москве флейтист и солист оркестра Большого театра. Он закончил Одесскую консерваторию у профессора Л.В. Рогового. В программе конкурса Ютсон предполагал исполнить Итальянский концерт Демерсмана, во втором туре — вторую и третью части Концерта Моцарта ре мажор, третью часть Скрипичного концерта Мендельсона, и «Интродукцию и вариации» на тему «Засохшие цветы» Шуберта (с купюрами).

Более молодым участником конкурса был Юлий Ягудин, 1906 года рождения. Если судить по его анкете, то в 1935 году, то есть в 29 лет (!) он являлся «дипломником»¹⁹⁴ Московской консерватории по классу профессора В.Н. Цыбина, но при этом уже занимал место солиста оркестра Московской государственной филармонии. К конкурсу он подготовил Сонату ля минор Генделя, «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси и «Вальс» из флейтовой сюиты Годара. Во втором туре он исполнил первую часть Первого Концертного аллегро Цыбина и «Интродукцию и вариации» Шуберта (полностью).

Самым младшим участником конкурса, и самым последним, подавшим заявление (15 января 1935 года), был Владимир Харитонов, 1910 года рождения, студент четвёртого курса Ленинградской консерватории по классу профессора Н.И. Верховского. В качестве места работы он указал Студию [вероятно оперную — А.А.] Ленинградской консерватории в качестве первой флейты, а на конкурс предоставил к прослушиванию Концерт Моцарта ре мажор, пьесу «Пан» из сюиты «Игроки на флейте» Русселя и «Вальс» Годара.

Как видно из представленных данных, состав участников конкурса был весьма пёстрым и противоречивым. Сразу бросается в глаза большая разница в максимальном интервале возрастов (в двенадцать лет) между участниками,

¹⁹⁴ Студентом выпускного пятого курса.

а соответственно, и уровень подготовки и музыкального опыта, профессионализма в целом. Причём если В. Харитонов был воспитан исключительно советской системой образования, то Б. Тризно начал учиться играть на флейте ещё до революции, был всего лишь на четыре года старше члена жюри Платонова и учился у того же преподавателя (Цыбина). И при этом у студента четверокурсника В. Харитонова и выпускника-пятикурсника Ю. Ягудина разница в возрасте составляла четыре года.

Мнения членов жюри, стенограмма высказываний которых на заседании комиссии по итогам первого тура хранится в московских архивах¹⁹⁵, в основном были единодушными по каждому из кандидатов. Доцент Платонов часто начинал обсуждение игры тех или иных кандидатов, в остальных случаях соглашаясь с мнением председателя и большинства членов жюри.

У жюри совершенно не возникло противоречий по двум кандидатурам, которых пропустили на второй тур единогласно. По игре Ю. Ягудина Платонов высказался первым и следующим образом¹⁹⁶: «Из всех выступавших флейтистов Ягудин обладает наиболее красивым звуком, хорошей техникой, достаточно высокой культурой исполнения и препятствий к тому, чтобы выделить его на второй тур, по-моему, нет». К сожалению, на этом месте в стенограмме заседания — пропуск, но результат голосования говорит о положительном впечатлении от выступления и согласии членов жюри с мнением Платонова.

О кандидатуре Б. Тризно, прошедшего в финальный тур также единогласно, сохранились высказывания уже нескольких членов жюри, с мнением которых согласился в свою очередь Платонов:

«ПРАГИН¹⁹⁷. — По моему, Тризно — замечательнейший флейтист, обладающий высокой техникой, большой виртуоз, блестящий солист, несомненно — это музыкант на своём месте.

¹⁹⁵ РГАЛИ. Ф. 962. КПДИ СССР. Второй Всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей.

¹⁹⁶ Здесь и далее выдержки из стенограмм заседания членов жюри. РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 5. Ед. хр. 13. Стенограмма заседания жюри духовой секции по обсуждению I тура Второго Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей. Первый день обсуждения.

¹⁹⁷ Прагин Григорий Павлович (1903–1984), заместитель Председателя жюри, заместитель начальника Управления искусств НКП БССР.

Профессор ЯБЛОНСКИЙ¹⁹⁸. — Тризно проявил высокую культуру, у него настоящий флейтовый звук, игра не механическая, а сознательная, программа довольно разнообразная и интересная.

ПЛАТОНОВ. — Возразить против его кандидатуры ничего нельзя.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ¹⁹⁹. — У меня написано так: первый сорт, звук красивый, блестящая техника, отличная музыкальность. Он должен пройти, бесспорно».

Наибольшие дебаты, в силу необычности личности, развернулись вокруг кандидатуры И. Ютсона.

Эти выступления членов жюри настолько ярко отражают суть задач, поставленных перед участниками конкурса (а шире — и пред всей новой советской духовой школой) и так выпукло отражают стилистику общения в профессиональной среде той эпохи, что стоит привести их в полном объёме:

«ПЛАТОНОВ. — Ютсон — это музыкант, который обладает в высшей степени замечательно развитой только одной стороной исполнения — техникой. Это блестящий механизм, всё остальное у него стоит на очень низком уровне. Я согласен, что он сыграл очень ритмично, но ведь техника без ритма и не есть техника. Его звук напоминает звук окарины, а не флейты. В этом отношении он уступает другим исполнителям. В отношении динамичности его исполнение, по-моему, бедно. Музыкальной культуры, художественного вкуса он в достаточной мере не выявил. Тем не менее, я считаю, что, несмотря на эти недостатки, он обладает настолько высокой техникой, что может быть показан как явление феноменальное. Хотя с другой стороны, для такого показа, может быть, более подходит эстрада, где демонстрируются достижения цирковых артистов, а там, где необходима высокая культурность, ради взращивания которой мы и устраиваем конкурс, он ничего интересного не представляет. Насколько мне известно, некоторые товарищи, знавшие его раньше, подтвердят, что за долгие годы он несколько не сдвинулся вперёд.

¹⁹⁸ Яблонский Вильгельм Марьянович (1889–1977), профессор Киевской консерватории по классу трубы.

¹⁹⁹ Городинский Виктор Маркович (1902–1959), Председатель жюри конкурса, представитель Государственной филармонии (Госфила).

Профессор РОЗАНОВ²⁰⁰. — Его блестящая техника идёт во вред музыкальности.

Профессор ВАСИЛЬЕВ²⁰¹. — Я знаю Ютсона и целиком поддерживаю мнение т. Платонова. Я знаю его давно, и все минусы, которые у него были раньше, целиком остались. Москва нисколько на него не подействовала, очевидно, он и там не работал. Но ставить вопрос о демонстрации его как какой-то аттракцион — неверно. Тогда отпадает вопрос о его показе. А мне кажется, что его всё-таки показать надо при условии игры без нот.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ. — У меня записано почти всё то же, что здесь говорили. Ютсон — человек с блестящими способностями, технический аппарат у него таков, что можно думать, что он родился с флейтой и сразу заиграл. Тем не менее, он играет глупо. Нужно быть неумным, чтобы так играть третью часть концерта Мендельсона. Но он имеет такой аппарат, что глупости делает совершенно блестяще. Я не мог не восхищаться его изумительным владением инструментом. Не показать его нельзя. Но нужно поставить следующие условия: во-первых, изменение программы, во-вторых, обязательное исполнение наизусть. (Возражений нет). Это исключительно огромное дарование, исключительное техническое мастерство, но нет культуры».

При обсуждении кандидатуры Ютсона возникла также и другая тема:

«Профессор ТАБАКОВ²⁰². — Ввиду того, что наши выступления публичны, нужно решить, допускаем ли мы игру по нотам. Я считаю, что когда нашим исполнителям придётся выступать наряду с вокалистами, пианистами и прочими, причём они будут играть без нот, а наши духовики выйдут с пультом и с нотами, это будет просто неудобно.

АЛЕХАНЬЯН²⁰³. — Профессор Табаков прав, но у нас есть ряд исполнителей, исключительно ценных по дарованию, играющих только по нотам. Придётся дать им строгий наказ, чтобы они отбросили ноты. Ютсон,

²⁰⁰ Розанов Сергей Васильевич (1870–1937), профессор МГК по классу кларнета, заслуженный деятель искусств.

²⁰¹ Васильев Александр Гордеевич (1878–1948), профессор ЛГК по классу фагота, заслуженный артист.

²⁰² М.И. Табаков — солист ГАБТ, профессор МГК по классу трубы, заслуженный деятель искусств.

²⁰³ С.И. Алиханян — заведующий Домом культуры Армении.

например, категорически заявил, что он 18 лет играет по нотам и иначе не может, и он будет стоять и издали заглядывать.

Профессор ЯБЛОНСКИЙ. — Мы ни в коем случае не можем разрешить выход на эстраду с нотами. Просто начнут говорить, что это недостаток культуры, и пойдут разговоры, которые вообще ведутся. Ютсон — это действительно исключительный случай, это просто машина, я бы сказал, мотоцикл. Я думаю, что если он и будет играть по нотам, то это будет незаметно, он может встать подальше от рояля. <...>

ПЛАТОНОВ. — Мне кажется, что теперь, когда для исполнителей на духовых инструментах впервые открыты широко двери на эстраду Всесоюзного конкурса, им необходимо показаться в приличном виде. Ставить себя в исключительное положение, играя по нотам, это может быть просто указанием на то, что они ещё недостаточно созрели для того, чтобы их выпускать наравне с исполнителями на других инструментах. Я категорически настаиваю на том, чтобы не делать никаких исключений относительно допущений игры по нотам. Будь это какой-то мотоцикл или какой-нибудь совершенно невероятный виртуоз, я думаю, конкурс не потеряет, если даже такой виртуоз не будет допущен, а главное в том, что Всесоюзный конкурс должен быть использован как трибуна для пропаганды приёмов и традиций исполнительства на эстраде данных инструментов.

Профессор ВАСИЛЬЕВ. — Именно как раз к Ютсону это требование и должно быть наиболее строгим. Мы все знаем, что он виртуоз, хотя можно спорить с его исполнением и отношением к делу, некоторым легкомыслием и так далее. Но дело в том, что он, говоря, что играет только по нотам, говорит неправду. Я сам слышал его выступление без нот.

ПЛАТОНОВ. — Мы не имеем права допускать играть кого бы то ни было по нотам. Тогда конкурс примет формы, которые легко могут быть опротестованы, и этим самым мы поставим конкурентов в неравное положение, когда один играет по нотам и чувствует себя более уверенным, а другой мастер, может быть, более квалифицированный, будет волноваться.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ. — Разрешите мне резюмировать и перейти к голосованию. Вы видели, какое неприятное впечатление производит, когда

вначале несут пульт, а потом появляется концертант. Мы, руководители комиссии, просто сгорим со стыда. Я имею в виду здесь стыд за нашу культуру. Предлагаю принять следующее: жюри конкурсной комиссии по духовым инструментам категорически воспрещает всем без исключения участникам конкурса играть по нотам. (Возражений нет)».

И всё же по результатам голосования («За» — 10, «Против» — 4 члена жюри) Ютсон был пропущен на второй тур.

Об участнике Кособьяне из Армении Платонов оставил в целом положительный отзыв, говоря о том, что он произвёл на него прекрасное впечатление и что он имеет «очень хороший, настоящий флейтовый звук» и «совершенно ровную технику», а к недостаткам Платонов отнёс лишь небольшое завышение интонации. Но, несмотря на это, Кособьян во второй тур допущен всё же не был²⁰⁴.

Самую низшую оценку из выступавших получил В. Харитонов. Председатель жюри дал достаточно жесткую характеристику выступлению музыканта, с которой согласился и Платонов: фальшивый, бедный и лишённый красок звук, однообразная звучность, неправильная работа дыхания, отсутствие стиля в исполнении произведений («"Вальс" Годара играл как фокстрот»). В итоге все единогласно проголосовали «против» Харитонova.

Дальнейший ход событий известен, и по итогам конкурса на концерте лауреатов 26 марта 1935 года в Большом театре в Москве лауреат второй премии Юлий Ягудин вторым номером во втором отделении исполнил «Вальс» Годара.

Таким образом, Всесоюзный конкурс, собравший лучших флейтистов со всей страны, выявил несомненное преимущество флейтовой школы Московской консерватории.

²⁰⁴ Голоса при голосовании разделились в следующей пропорции: «За» — 5, «Против» — 9.

2.3. Послевоенные годы

Работа в жюри Второго Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей безусловно положительно сказалась на признании Платонова в профессорско-преподавательской среде как равного коллеги и ускорило реализацию его планов, связанных с написанием новых методических пособий. Так, в период с 1936 по 1939 год Музгизом была издана целая серия разноплановых работ Платонова: в 1936 году — второе издание «Школы для флейты» тиражом в 750 экземпляров, в 1937-м — «30 этюдов для флейты» (лёгких и средней трудности) тиражом в 500 экземпляров и «Оркестровые трудности для флейты» (учебное пособие) также тиражом в 500 экземпляров, в 1939-м — «Техника игры на флейте» (учебное пособие с практическими упражнениями) тиражом уже 1000 экземпляров.

Во время войны Платонов не только преподавал, но и активно ставил перед властями вопрос о предоставлении ему звания профессора: ведь к тому моменту он трудился в консерватории уже более 10 лет. Первое ходатайство было рассмотрено Высшей аттестационной комиссией (ВАК) Всесоюзного комитета по делам Высшей школы при СНК СССР 28 августа 1943 года и было отклонено²⁰⁵. Такое же решение повторно было принято и в декабре 1944 года: «В представленных материалах нет данных, которые могли бы служить основанием для пересмотра решения ВАК от 28.08.43, отклонившей ходатайство об утверждении Платонова Н.И. в учёном звании профессора»²⁰⁶. И только сразу после войны, в июле 1945 года, Платонов получил заветное звание профессора, что подтверждается, в том числе и хранящейся в ВМОМК им. Глинки копии аттестата: «Решением Высшей аттестационной комиссии от 7-го июля 1945 года (протокол №15) гражданин ПЛАТОНОВ Николай Иванович утверждён в учёном звании профессора по кафедре «духовые инструменты» (камерный класс)»²⁰⁷. Также, начиная с

²⁰⁵ Архив Московской консерватории. Личное дело Н.И. Платонова. Ед. хр. 8. Выписка.

²⁰⁶ Тамже. Ед. хр. 15. Выписка.

²⁰⁷ ВМОМК им. Глинки. Ф. 331. Ед. хр. 99. Копия аттестат профессора, заверенная нотариусом Соколовым В.С. 18 апреля 1956 года.

1942 года, в течение нескольких лет он работал в Музыкальном училище имени Гнесиных и в ГМПИ имени Гнесиных.

В том же 1945 году Платонов стал членом Научно-методической комиссии по музыкальному образованию («Для разработки основных вопросов художественного образования и подготовки учебно-методических материалов утвердить при Главном управлении учебных заведений Комитета по делам искусств при СНК СССР научно-методические комиссии в следующем составе: Научно-методическая комиссия по музыкальному образованию: ПЛАТОНОВ Н.И. — член комиссии <...>»)²⁰⁸, входил в состав Учёного совета теоретико-композиторского факультета МГК («Ставлю Вас в известность, что приказом Министерства высшего образования СССР №82/В от 19 марта 1952 года Вы включены в состав Учёного совета теоретико-композиторского факультета Московской ордена Ленина государственной консерватории им. П.И. Чайковского <...>»)²⁰⁹. В 1957 году Николай Иванович стал доктором искусствоведения («Решением Высшей аттестационной комиссии от 11 мая 1957 года (протокол №11) ПЛАТОНОВУ Николаю Ивановичу присуждена учёная степень доктора искусствоведения»)²¹⁰, а в 1966 году он получил звание Заслуженного деятеля искусств России.

В послевоенные годы музыкант всё также активно вёл преподавательскую и методическую работу. В конце 1950-х годов он занимал должность заведующего Кафедрой деревянных духовых инструментов Консерватории²¹¹, а в 1961 году участвовал в конкурсе на замещение должности профессора по классу флейты в МГК и получил, наконец, эту долгожданную должность²¹², ведь все десятилетия до этого он числился преподавателем консерватории по классу камерного ансамбля. Платонов продолжал постоянно получать приглашения принять участие в

²⁰⁸ ВМОМК им. Глинки. Ф. 331. Ед. хр. 100. Различные документы 1935-1963. Протокол №15 от 07.07.1945., параграф 28. Выписка из приказа №533 Комитета по делам искусств при СНК СССР гор. Москва 26 октября 1945 г.

²⁰⁹ ВМОМК им. Глинки. Ф. 331. Ед. хр. 102. Различные документы 1935-1963.

²¹⁰ Там же. Ед. хр. 104. Различные документы 1935-1963. Копия аттестат профессора, заверенная нотариусом Крониковской Л.А. 17 декабря 1958 года.

²¹¹ Архив Московской консерватории. Личное дело Н.И. Платонова. Ед. хр. 27, 28.

²¹² Там же. Ед. хр. 29.

работе жюри различных конкурсов. Так, на Всесоюзном конкурсе исполнителей на оркестровых инструментах в Ленинграде в 1963 году ученики Н.И. Платонова завоевали все три первых призовых места: Э. Щербачёв (первая премия), О. Кудряшов (вторая премия) и Л. Миронович (третья премия). К тому времени стали известными музыкантами и другие воспитанники класса Платонова: М.И. Каширский, Н.И. Кондрашов и Г.И. Зенин (солисты симфонического оркестра ГАБТа СССР), Н.И. Харьковский (солист Госоркестра СССР), лауреат международного конкурса Н.Л. Зайдель (солист БСО), В. Сычёв (солист оркестра музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко) и другие²¹³.

В 1950-х—1960-х годах профессор Платонов, безусловно, являлся одним из ведущих и авторитетных преподавателей в СССР по классу флейты. Об этом свидетельствует, в частности, юбилейная статья в журнале «Советская музыка», которая красноречиво называется «Николаю Ивановичу Платонову 70 лет. К 70-летию профессора МГК, основателя советской школы игры на флейте»²¹⁴. Такой заголовок статьи ясно подчёркивает определённо сложившееся к тому времени мнение современников Платонова о том, что это именно он внёс наибольший вклад в становление новых устоев флейтового исполнительства, превзойдя в этом компоненте даже достижения своего учителя В.Н. Цыбина.

Имя профессора МГК Платонова к началу 1960-х годов стало известным и на Западе. Николая Ивановича приглашали в состав жюри зарубежных международных музыкальных смотров и конкурсов, его ученики участвовали в международных фестивалях, например, в 1951 году во Всемирном фестивале молодёжи и студентов в защиту мира в Берлине, по итогам которого: «<...> Советскими коллективами и отдельными исполнителями завоёвана 61 премия; из них 32 первых, 23 вторых, 6 третьих премий. За успехи, достигнутые в художественных конкурсах и за активное участие в концертах фестиваля солистами, участниками конкурсов, участниками

²¹³ Архив Московской консерватории. Личное дело Н.И. Платонова. Ед. хр. 34.

²¹⁴ «Советская музыка». 1964. №10–11, С. 1.

художественных коллективов, членами жюри, руководящими и административными работникам, обеспечивающим подготовку и проведение фестиваля, объявляю благодарность: Платонову Н.И. — профессору Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. Председатель Комитета по делам искусств при СНК СССР Н. Беспалов»²¹⁵.

В 1966 году профессор был приглашён принять участие в работе жюри одного из конкурсов в Западной Европе. О сложности оформления такого рода выезда за границу свидетельствует следующая характеристика на Платонова, утвержденная на заседании партийного бюро 25 мая 1966 года и подписанная лично ректором консерватории А.В. Свешниковым, секретарём партбюро Ю.А. Усовым и председателем местного комитета С.К. Казанским: «Ранее выезжал в Венгрию. Морально устойчив, политически грамотен. Ректорат, партийное бюро и местный комитет рекомендует Платонова Н.И. для поездки в ФРГ на Международный конкурс музыкантов-исполнителей в качестве члена жюри»²¹⁶. По итогам успешного выступления советских музыкантов за рубежом в ноябре 1966 года Министерство культуры СССР за подписью министра Е. Фурцевой издало приказ, в котором профессору Платонову Н.И. среди прочих объявлялась: «<...>благодарность виднейшим советским музыкантам, принимавшим активное участие в международных конкурсах в качестве членов жюри»²¹⁷.

Имели успех за границей и лучшие ученики Платонова.

Во Франции в 1957–1958 годах в Национальной Парижской консерватории у профессора Гастона Крюнеля стажировался ученик Платонова О.С. Кудряшов²¹⁸, а позднее, в 1975 году, уже после смерти

²¹⁵ ВМОМК им. Глинки. Ф. 331. Ед. хр. 101. Различные документы 1935-1963. Выписка из приказа №923 Председателя Комитета по делам искусств при СНК СССР, гор. Москва 6 ноября 1951 года.

²¹⁶ Архив Московской консерватории. Личное дело Н.И. Платонова. Ед. хр. 56.

²¹⁷ Там же. Ед. хр. 59.

²¹⁸ Олег Сергеевич Кудряшов (р. 1936) — лауреат конкурса Парижской консерватории (1959), Международного конкурса музыкантов исполнителей в Хельсинки (1962), Всесоюзного конкурса в Ленинграде (1963), заслуженный артист Украины (1969). В 1959 году окончил Московскую консерваторию, в 1962 году окончил аспирантуру Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. Начиная с 1963 года работал солистом Государственного заслуженного симфонического оркестра УССР (1963-1970), солистом-инструменталистом Укрконцерта (1970-1972), солистом Киевской государственной филармонии. Преподаёт в Киевской государственной консерватории, с 1989 года. доцент, с 1996 года профессор. С 2005 года ведёт также класс флейты во Львовской национальной музыкальной академии имени М.В. Лысенко. О.С. Кудряшов первый исполнитель произведений для флейты композиторов В. Губаренко, А. Штогаренко, И. Шамо, Л. Дичко, Ж. Колодуб, Е. Станковича, Ю. Ищенко, М. Скорика,

Платонова, в том же учебном заведении, но уже у профессора Ж.-П. Рампаля стажировался ещё один ученик Платонова, Ю.Н. Должиков. В фондах музея имени Глинки в именном архиве Платонова находятся письма Кудряшова к своему профессору²¹⁹, которые имеют характер кратких творческих отчётов.

О. Кудряшов делится интересными наблюдениями, касающимися разницы в подходах к преподаванию в Московской и Парижской консерваториях. Письма эти ранее не публиковались в печати и представлены впервые.

Кудряшов пишет, что, во-первых, большую часть занятий на уроках и дома студенты занимаются бесконечным усовершенствованием техники. В частности Кудряшов указывает, что профессор Крюнель в своих методиках делает акцент: «<...> на упражнения, обычно в гаммах, арпеджио. Урок с учеником неизменно начинается с игры медленных октав <...>. Затем переходят к какой-нибудь гамме, которую сначала играют маленькими кусочками, постепенно доходящими до высокой ноты, потом по две, затем по три ноты. После этого переходят к упражнениям (или этюдам, это что-то среднее). Обычно это какие-нибудь пассажи, проходящие поочерёдно во всех тональностях. После них к пьесам <...>»²²⁰. Через несколько месяцев занятий с Крюнелем Кудряшов опять пишет, что: «Уж очень досаждают упражнения — сушая головолломка: разложенные модернистские аккорды в самых диких сочетаниях во всех тональностях. Это, конечно, полезно, так как воспитывает готовность к любым неожиданным сочетаниям, которые так часты в современной музыке»²²¹.

При этом профессор Крюнель остается вполне доволен своим новым русским учеником, относится к нему хорошо, даёт уроки строго два раза в

М. Вайнберга, В. Тищенко и других. В 1974-1988 годах Кудряшов являлся создателем и руководителем ансамбля Киевской филармонии «Гармония», репертуар которого включал забытые произведения отечественной и зарубежной старинной музыки. Участниками ансамбля были выдающиеся музыканты того времени. Кудряшов О.С. воспитал плеяду замечательных флейтистов, лауреатов международных конкурсов, которые играют в ведущих коллективах Украине, а также за рубежом, работают как солисты. www.myflute.ru/library/teacher/k/k_219.html?template=85

²¹⁹ ВМОМК им. Глинки. Ф. 331 Ед. хр. 71–76. Письма О. Кудряшова из Парижа.

²²⁰ Там же. Письмо №1. 04.11.1958.

²²¹ Там же. Письмо №2. 14.12.1958.

неделю без пропусков, но «заниматься приходится много, так как на каждый урок надо приносить всё новое и новое, особенно этюды и упражнения»²²².

Во-вторых, Кудряшов отмечает ещё одно важное отличие. По сравнению с московскими порядками, в Париже практически полностью игнорируют на занятиях игру в сопровождении рояля, что ему, воспитанному на постоянной работе в ансамбле с аккомпаниатором на уроках в классе Платонова, крайне непривычно и неудобно. Эта мысль проходит из одного письма Кудряшова в другое: «Обычно играют без фортепиано. С фортепиано только перед прослушиванием, и то один-два раза. Если это и впредь будет так, то я считаю — это очень мало и плохо»²²³, «С фортепиано играю редко, примерно раз в месяц. Остальное время только с педагогом»²²⁴, «В классе у Крюнеля занимаются с фортепиано один раз в месяц, да и то не выдерживается, я только раз играл с фортепиано, не считая вступительного конкурса»²²⁵.

В-третьих, необычной для Кудряшова показалась практика присутствия на индивидуальных занятиях с педагогом и многих других учеников класса, которые могли, при удачном исполнении произведения, устроить выступающему овацию, что также весьма разнилось с порядками, принятыми на занятиях в классе Платонова в Москве.

Кудряшов рассказывал также о совершенно иных нормативах сдачи экзаменов посредством конкурсов и другой системе преподавания сольфеджио, которую он находил громоздкой и наполненной совершенно не необходимыми для музыканта-оркестранта теоретическими выкладками: «Меня нагрузили сольфеджио, которое, я уверен (в такой постановке как здесь) мне никогда не пригодится. Например, на сольфеджио поют в шести ключах, и притом, требуют знания всех ключей примерно так же, как мы должны знать скрипичный. На это должна уйти масса времени. А для чего? Для того, чтобы через месяц забыть?»²²⁶.

²²² ВМОМК им. Глинки. Ф. 331 Ед. хр. 71-76. Письма О. Кудряшова из Парижа Письмо №2. 14.12.1958.

²²³ Там же. Письмо №1. 04.11.1958.

²²⁴ Там же. Письмо №2. 14.12.1958.

²²⁵ Там же. Письмо №3. 27.01.1959.

²²⁶ Там же.

Что касается традиций сдачи экзаменов посредством конкурсов, то он отзывался об этом так: «В консерватории чрезвычайно распространены конкурсы, и притом существуют конкурсы не только по специальности. Можно увидеть такой случай, что человек совершенно играть не умеет, но числится как лауреат конкурса по сольфеджио. Кстати, называть ноты (*до-ре-соль-ми*) они могут в более быстром темпе, чем играть на инструменте с листа, это по признанию некоторых педагогов»²²⁷.

Положительно в своих письмах высказывался Кудряшов об общем музыкальном уровне учащихся, о качестве их звука, подчёркивал интернациональный состав студентов: «Поражает уровень поступающих в консерваторию. Это уже настоящие музыканты, хотя и очень молодые. Жалко только, прошедшие далеко не всё»²²⁸, «В классе у Крюнеля есть несколько интересных, хорошо играющих учеников, в том числе одна девушка <...> В классе у нас много иностранцев: японец, американка, новозеландец, немка, я»²²⁹, «Сидят, в основном, на гаммах, упражнениях, этюдах. Пьесы проходятся, но тоже в порядке этюдов. Ни отработки, ни музыкальности — ничего. Технически получается — молодец. Но чтобы не всё время ругать, оговорюсь, что у них хорошо — это звук. Какое приятное вибрато! Но тоже далеко не у всех. Да и пожалуй, только звук»²³⁰.

Описывая, таким образом, занятия в Парижской консерватории Кудряшов не скрывал своего в целом негативного отношения к местным традициям, отдавая предпочтение советской школе преподавания и музыкального исполнительства.

Из советской специфики, привнесенной Кудряшовым во французскую консерваторскую реальность, следует отметить несколько моментов. На вступительном экзамене в самом начале курса Кудряшов исполнил две последних части Сюиты «Весной» для флейты и камерного оркестра С.Н. Василенко — сочинение, которое французы слышали впервые, но оценили весьма высоко и пьесу, и исполнение, признав тем самым

²²⁷ ВМОМК им. Глинки. Ф. 331 Ед. хр. 71-76. Письма О. Кудряшова из Парижа Письмо №3. 27.01.1959.

²²⁸ Там же. Письмо №1. 04.11.1958.

²²⁹ Там же. Письмо №2. 14.12.1958.

²³⁰ Там же. Письмо №3. 27.01.1959.

изначально уже высокий уровень как композитора из Советского Союза, так и флейтиста, представляющего ведущую советскую московскую флейтовую школу.

Кроме того, Кудряшов показал принимающей стороне сочинения для флейты непосредственно самого Платонова, на которые получил хорошие отзывы: «<...> Я ознакомил их с Вашими этюдами. Всем очень понравились. Я подарил их Крюнелю. Говорит, что будут с удовольствием играть. Вы пишете, что занимаетесь композицией. Было бы очень интересно показать им кое-что ещё из Ваших сочинений»²³¹.

Также профессора и руководство Парижской консерватории совершенно не имели понятия о таком обязательном для советского преподавателя документе, как индивидуальные планы учащихся: «<...> если вы спросите дирекцию об индивидуальном плане, они искренне удивятся, потому что никогда о таком не слышали». Но нагрузка на студента от этого во Франции отнюдь не меньше, наоборот, заниматься надо очень много: «Я не очень сожалею о том, что нет индивидуального плана, так как по специальности я бы всё равно больше не мог взять, чем беру сейчас»²³².

В конце своей стажировки сроком в один учебный сезон (с сентября 1958 по июнь 1959 года) студент Кудряшов с успехом прошёл конкурсные испытания в Парижской консерватории и по сольфеджио, и по специальности и вернулся в Москву в класс профессора Платонова, которого он, по его личному признанию, почитал более яркой флейтовой величиной, чем Крюнеля. Сдав в том же 1959 году государственные экзамены, а затем закончив аспирантуру Московской консерватории, один из лучших учеников Платонова Олег Сергеевич Кудряшов уехал работать на Украину, где и теперь является ведущим педагогом, профессором Киевской консерватории.

О сформировавшемся после окончания Второй мировой войны устойчивом взаимном интересе к творчеству коллег из разных стран свидетельствует и переписка Платонова с известными музыкантами из-за

²³¹ ВМОМК им. Глинки. Ф. 331 Ед. хр. 71-76. Письма О. Кудряшова из Парижа Письмо №3. 27.01.1959.

²³² Там же.

рубежа. Особенно интересны письма к Платонову швейцарского флейтиста Ореля Николе²³³, которые хранятся в фондах ВМОМК им. Глинки²³⁴.

В первом письме к Платонову от 14 мая 1964 года Николе пишет: «Дорогой меcье, я давно ищущ сочинения советских композиторов для флейты. Не могли бы Вы быть столь любезны и рассказать мне, что вы даете своим ученикам, что играете сами и помочь мне получить эти ноты. Особенно я интересуюсь концертами и произведениями для флейты и фортепиано, и я очень надеюсь, что Хачатурян, Шостакович когда-нибудь напишут [флейтовый — А.А.] концерт. Если вас интересуют сочинения французских, немецких или каких-либо других композиторов, я, естественно, постараюсь их для вас добыть. Я даю много концертов в Европе и в США, но до сих пор мое горячее желание познакомиться с советскими музыкантами и публикой не смогло осуществиться»²³⁵.

Из этого письма становится понятно, что Николе, вероятно, порекомендовали²³⁶ обратиться именно к Платонову как к ведущему советскому специалисту-флейтисту, но он не знал тогда, кроме Шостаковича и Хачатуряна, других имён современных советских композиторов, пишущих для флейты, а значит, не был знаком ещё с творчеством только начинающих в то время молодых Денисова и Губайдулиной.

Во втором письме от 2 сентября того же, 1964 года, помимо прочего говорится о следующем: «<...> С этой же почтой я посылаю Вам три французских произведения, которые считаю интересными: Пуленк, Соната классическая, хорошо написанная, под большим влиянием Бородина, Стравинского, Дебюсси. Мессиа́н уже более современен и более подводит нас к своему ученику П. Булезу, французскому музыканту, наиболее значительному. Сонатина написана в 1954 году и очень трудна для

²³³ Орель (Aurèle) Николе (р. 1926), выпускник Парижской консерватории (1947), дважды удаивался первой премии Международного конкурса исполнителей в Женеве (1942, 1948), в 1950-1959 годах по личному приглашению В. Фуртвенглера занимал место первого солиста-флейтиста Берлинского филармонического оркестра. В 1952-1965 годах Николе был профессором Западнберлинской Высшей школы музыки, позже, в 1965-1981 годы вёл мастер-классы во Фрайбургской Высшей школе музыки. Орель Николе широко известен в мире как один из лучших исполнителей современной музыки, свои сочинения ему посвятили Тору Такэмицу, Дьёрдь Лигети и другие композиторы.

²³⁴ ВМОМК им. Глинки. Ф. 331. Ед.хр. 81-83.

²³⁵ Здесь и далее перевод с франц. языка Е.Д. Кривицкой.

²³⁶ Кто именно порекомендовал, установить не удалось.

исполнения, но всегда слушается публикой с величайшим интересом, в особенности молодёжью, несмотря на свой конструктивистский аспект. Эта музыка то страстная, то могучая, но поэтичная (в медленных частях, идёт прямо от Дебюсси), она — здоровая, способная привести молодёжь на трудный путь современной музыки. Я часто её играю и очень люблю. Надеюсь, что Вы также найдёте её интересной».

Из текста этого письма можно сделать вывод о том, что если Платонов просил Николе прислать ему сочинения современных французских композиторов, то, возможно, в середине 1960-х годов, по прошествии уже около десяти лет со дня написания Сонатины для флейты Булеза (1954) и Флейтовой сонаты Пуленка (1957), эта музыка ещё не была известна в СССР. Хотя, например, такие пьесы для флейты и фортепиано, как «Легенда» Марселя По (1959) или «Игроки» Альбера Русселя (1924) уже исполнялись в Союзе в то время. Также очень интересной является в этом письме ёмкая характеристика Николе непосредственно самих пьес нового поколения французских композиторов.

И, наконец, третье письмо от 12 января 1965 года: «<...> Я надеюсь, что вы благополучно получили ноты французских композиторов, которые я вам отправил уже несколько месяцев назад: Пуленк, Булез и Дютыйе, если не ошибаюсь. Скажите мне, пожалуйста, интересуют ли вас сочинения, диски или методические сборники, которые остались у меня от моего учителя Марселя Мойса. Я могу их вам прислать. Примите, дорогой мсье Платонов, мои самые сердечные приветствия. Орель Николе».

Здесь очень важно отметить, что, судя по всему Платонов, правда, уже в конце своей жизни, имел возможность познакомиться с сочинениями и методическими сборниками Марселя Мойса²³⁷, крупнейшего западного флейтиста и педагога, оказавшего огромное влияние на развитие современного флейтового исполнительства в мире.

²³⁷ Марсэль Мойс (фр. Marcel Moysе, в других транскрипциях Мойз, Муáz, Мойс; 1889-1984) — франко-американский флейтист и педагог. Обучался в Парижской консерватории по классу флейты у Филиппа Гобера и Поля Таффанеля. В дальнейшем работал в различных парижских оркестрах, а также выступал как солист и делал записи. Он стал первым исполнителем посвящённого ему Концерта для флейты Жака Ибера в 1934 году. С 1932 по 1940 год Мойс преподавал в Парижской консерватории, после войны — в Женевской, в 1949 году эмигрировал в Аргентину, а затем в США. Вплоть до последних годов жизни Мойс продолжал давать мастер-классы, делать записи и работать над сочинением этюдов для флейты.

После того, как Николе узнал от Платонова о том, что уже известные на Западе советские композиторы Шостакович и Хачатурян пьес для флейты не написали, он продолжил налаживать творческие контакты с молодыми советскими композиторами, что привело его через некоторое время к знакомству и плодотворному творческому союзу с Эдисоном Денисовым.

Продолжая рассказ о переписке с зарубежными корреспондентами Платонова, следует также упомянуть о письме к нему от представителя известнейшей русской музыкальной фамилии²³⁸ композитора Александра Николаевича Черепнина, у отца которого Николая Николаевича учился в своё время В.Н. Цыбин. Интересно подчеркнуть тот факт, что история как будто совершила виток во времени, сведя Александра Николаевича Черепнина с учеником Цыбина Н.И. Платоновым.

Из письма от 13 февраля 1967 года мы узнаём о том, что Черепнин и Платонов познакомились относительно незадолго до этого, явно симпатизировали друг другу, и хотя общались на Вы, но только по имени без отчества: «Дорогой Коля, хоть и прошло много месяцев со дня нашей встречи, а память о ней свежа и остаётся навсегда запечатлённой. Надеюсь, что Вы благополучно вернулись домой, что победа Ваших птенцов была оценена на родине, что Ваш сезон протекает плодотворно, что хорошо встретили новый год и что не сердитесь на меня за долгое молчание»²³⁹.

Александр Черепнин посылал вместе с письмом ноты своих ансамблевых произведений для различных инструментов, в том числе и для флейты: «Исполняю обещание и посылаю Вам с этой почтой: 1. Партитуру и клавиру моего Concerto da camera для флейты, скрипки и камерного оркестра, 2. Флейтовое трио, 3. Флейтовый квартет, 4. Andante для тубы и рояля. Буду

²³⁸ Александр Николаевич Черепнин (1899-1977) — русский и американский композитор, пианист, теоретик музыки. Сын композитора Николая Николаевича Черепнина. Учился в Петроградской и Тифлисской консерваториях, после переезда в 1921 с семьёй во Францию закончил Парижскую консерваторию. Был близок к композиторам «Парижской школы» (Онеггер, Мартину и др.). Как пианист концертировал по всему миру. В Шанхае познакомился с китайской пианисткой Ли Сян Мин, которая стала его женой. Работал также в Японии. Оказал влияние на позднейшую китайскую и японскую музыку. Годы войны провел в Париже. В 1948 переехал в США, в 1949-1964 преподавал композицию в Университете Чикаго. В 1967 концертировал в СССР (Москва, Ленинград, Тбилиси).

²³⁹ ВМОМК им. Глинки. Ф.331. Ед. хр. 89.

счастлив, если Вам эта музыка приглянется, и Вы её дадите своим ученикам на взыграние»²⁴⁰.

Приведенные факты показывают, что во времена политической «оттепели» преподаватели Московской консерватории получили возможность познакомиться с самыми передовыми европейскими традициями в области флейтового исполнительства и что после долгих десятилетий самоизоляции вновь возникла возможность творческого общения представителей различных культур. Появление в те годы новых источников информации в среде зарубежных коллег оказало, безусловно, значительное влияние на отечественную исполнительскую школу и расширило арсенал знаний профессорско-преподавательского состава.

Умер Николай Иванович Платонов в 1967 году, оставив после себя богатое музыкальное наследие. Ученики Платонова — профессора Ягудин, Кудряшов и Должиков — продолжили его педагогическую линию, основанную, в свою очередь, на традициях преподавания, заложенных ещё В.Н. Цыбиным. Выпускниками же класса Должикова, в свою очередь, являются все нынешние преподаватели Московской консерватории по классу флейты.

2.4. Учебники игры на флейте Н. Платонова

Как справедливо указывают в своих заметках Цыбин и Платонов, на рубеже веков в царской России издавались учебники игры на флейте, авторами которых являлись иностранные специалисты: Джулио Бриччальди, Карл Фридрих (Фёдор Иванович) Ватерстраат, Луи Друэ, Генрих (Андрей Андреевич) Зусман, Эрнесто Кёллер, Фридрих Кулау, Леонардо де Лоренцо, Вильгельм Попп, Эмиль Приль, Рихард Рёлер, Поль Таффанель, Адольф Тершак, Иосиф Фарбах, Антон Бернгард Фюрстенау и другие. По этому поводу Цыбин писал: «Одновременно с усовершенствованием инструмента появились новые методы обучения. Начиная с композитора и мастера Кванца

²⁴⁰ ВМОМК им. Глинки. Ф.331. Ед. хр. 89.

появились постепенно школы и других флейтистов <...> почти все иностранцы. Все эти школы имели много недостатков, неточностей и упущений. Эти школы имели одну цель — выработать технику игры, развитие ритма, чтение с листа. Развития музыкально-художественного чувства, ансамблевой ориентировки, умения правильно интонировать в этих школах не было. Не было в этих школах и методики игры, не приведены этюды в сопровождении фортепиано, нет художественного материала. Мне могут сказать, что такой материал должен быть составной частью ее. Изучение этого материала должно быть с самого раннего периода. Я считаю необходимым поместить в школу и оркестровую литературу. Школа для флейты должна быть такой, чтобы в ней сочетались в сжатом размере целесообразно подобранные не только упражнения, но и пьесы»²⁴¹.

В Российской государственной библиотеке (РГБ) хранятся некоторые «Флейтовые школы» дореволюционной поры таких авторов, как А. Шульгоф («Самоучитель музыки, или Полное руководство и практические школы к основательному изучению музыки и игры на различных инструментах и пению», 1880), Г. Михельсон («Полная школа для флейты» на русском и немецком языках, 1880), Э. Кёллер («Новая практическая весьма понятная школа для флейты. Удобная также для самоучения» на немецком и русском языках, 1883), В. Попп («Новейшая полная практическая школа для игры на флейте» на русском и немецком языках, 1894), Ц. Чиарди («Новейшая теоретическая и практическая школа для флейты»).

Эти учебники написаны таким образом, что все музыкальные упражнения подаются по системе «от простого к сложному». То есть дано много нотных примеров практически без какого-либо сопроводительного пояснительного текста, который рассказывал бы начинающему флейтисту о таких основополагающих и совершенно необходимых для новичка базовых сведениях о правильной игре на флейте как дыхание на опоре, постановка корпуса, положение губ, артикуляция и т.д. Авторы, вероятно, полагали, что об этих сведениях на уроках ученикам расскажут их преподаватели. В

²⁴¹ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 44. Программы по классу флейты для консерваторий и музыкальных училищ составленные Цыбиным.

советское время эта традиция продолжилась переизданием популярных до революции учебных пособий в несколько модернизированном виде, но на основе той же идеологической линии подачи материала: дважды, в 1935 и 1937 годах выходит «Школа игры на флейте» Вильгельма Поппа, под редакцией В. Глинского-Сафронова, а в 1973 (!) году — огромным для музыкальных учебников тиражом в 8.000 экземпляров «Школа игры на флейте» Цезаря Чиарди под редакцией Г. Никитина.

В фондах РГБ находится только один учебник, который имеет иную систему подачи информации, отличную от схемы «от простого к сложному», — «Практическая школа для флейты (для музыкантов-любителей)» Каспара Куммера. Как видно из названия, автор рассчитывал более на самостоятельные занятия учащихся и ставил перед собой задачу более подробно познакомить их с профессиональной «кухней» флейтового мастерства. Этот учебник имел определенный успех ещё до революции, выдержав несколько переизданий в издательстве П. Юргенсона. Четвёртое издание от 1885 года имело весьма лаконичный и чёткий подзаголовок: «Практический учебник для флейты с присовокуплением любимых мелодий в виде упражнений с приложением двух больших таблиц с объяснениями».

В первой главе учебника говорится о том, как правильно складывать, настраивать и держать флейту (положение пальцев и положение корпуса). Автор рассказывал о способах извлечения звуков и ударах языка, давал упражнения для амбушюра и «Предварительные упражнения в делении нот». Во второй главе давались «Первоначальные упражнения», краткие упражнения в беглости, рассказывалось о двойном ударе языка «на слогах *ти-ка*» и «на слогах *тат-тле*». И только в заключительной, третьей главе приводились избранные мелодии для самостоятельного музицирования. В 1927 году Музгиз в очередной раз слово в слово переиздал эту работу К. Куммера без какой-либо редактуры, просто указав на титульном листе, что «старая орфография сохранена вследствие перепечатки со старых досок»²⁴².

²⁴² Куммер К. Практическая школа для флейты (для музыкантов-любителей). 4-е издание. 1927, М., РГБ. МЗ 189/1093.

На основе приведенных выше примеров изданных методик в советское время уже отечественные преподаватели-флейтисты создавали свои разработки. В послереволюционное время Николай Иванович Платонов одним из первых среди преподавателей ведущих музыкальных вузов страны обратился к теме подготовки научно-педагогического материала нового образца. На протяжении всей своей долгой педагогической практики профессор с особой тщательностью относился к методической работе. В своих теоретических работах Платонов описывал педагогический опыт предшественников следующим образом: «Трудность изучения педагогических систем выдающихся музыкантов прошлых поколений заключается в том, что многие из них почти не оставили материалов, по которым можно было бы восстановить приемы их работы с учащимися. Более того, некоторые известные педагоги оставили учебные пособия, которые ни в какой мере не характерны для их педагогической деятельности и не отражают того мастерства, которое проявляли они в практической работе. Однако даже и в неудачных пособиях крупных педагогов прошлого все же можно иногда взять что-то ценное из их опыта. Поэтому все оставшееся наследство старых мастеров должно тщательно изучаться и по дошедшим до нас материалам, и по тем педагогическим приемам, которые сохранились и бытуют в практике их преемников. Критический отбор всего лучшего из опыта и обогащение его новыми достижениями — вот материал, который, будучи обобщен и подкреплен данными современной педагогической науки, должен лечь в основу нашей советской методики»²⁴³.

До войны Николай Иванович издал методические пособия «Метод изучения игры на флейте» (1931) и «Техника игры на флейте» (1939). В послевоенный период Платонов по личной инициативе²⁴⁴ написал работу «Методика обучения игре на духовых инструментах» (1953, второе издание 1958), на основе которой защитил докторскую диссертацию «Пути развития

²⁴³ Платонов Н. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах. Музгиз. 1958. С.6.

²⁴⁴ «В Музгиз. Дирекция Московской государственной консерватории сообщает, что работа профессора Платонова Н.И. «Методика преподавания игры на духовых инструментах» выполнена им вне плана научно-методической работы Московской Государственной Консерватории на 1952 и 1953 года». На официальном бланке Московской ордена Ленина Государственной Консерватории им. П.И. Чайковского. ВМОМК им. Глинки. Ф. 331. Ед. хр. 103. 28.05.1953.

исполнительского мастерства на флейте» (1957)²⁴⁵. Первые две работы явились основой для подготовки к изданию самого главного и известного труда Платоновам — его флейтовой «Школы».

Благодаря одиннадцати переизданиям «Школа игры на флейте» Платонова стала самым известным и популярным в Советском Союзе учебником для начинающих играть на флейте и первым полноценным методическим пособием, написанным отечественным автором.

Подступом к «Школе» стала первая книга Платонова «Метод изучения игры на флейте. Часть теоретическая», изданная в СССР в 1931 году тиражом всего лишь в 500 экземпляров.

Весьма примечателен тот факт, что одновременно вышла версия этого учебника на немецком языке под названием «Methode zum Erlernen des Flötenspiels» при том, что это был первый же опыт выпуска учебной литературы молодого советского преподавателя! Также удивительно то, что это был совместный проект государственно советского издательства Музгиз и частного австрийско-немецкого Universal Edition (Вена-Лейпциг). Причём это издание не остаётся незамеченным в Европе и в наши дни — автор данного научного исследования лично видел в продаже букинистический экземпляр этого учебника в специализированном музыкальном магазине в городе Фрайбург (Германия), а видный западноевропейский историк флейтового искусства и мастер Ардал Пауэл (Ardal Powell) поместил «Метод» Платонова в список наиболее значимых, с его точки зрения, учебников по обучению игре на флейте²⁴⁶.

Работать над «Методом» Николай Иванович Платонов начал ещё в 1920-х годах, о чём говорит дата, поставленная под предисловием, — 12 января 1929 года. В этом предисловии автором указана и основная суть данной работы: «<...> Не задаваясь целью написать пособия для “самообучения”, относясь к таковому отрицательно в принципе, я остановлюсь лишь на тех

²⁴⁵ Платонов, помимо больших методических работ, являлся также и автором нескольких научных статей: «О новой работе профессора Цыбина «Основы техники игры на флейте» (рецензия) («Советская музыка», 1941, №2); «Владимир Николаевич Цыбин, 10 концертных этюдов для флейты (нотогрфия и библиография)» («Советская музыка», декабрь 1948, №10); «В отрыве от современности» («Советское искусство», СИ, 32 (1120):2, ч/VIII 48) — о работах Института инструментальных искусств; «Концерт кларнетистов» («Советский музыкант», 1952, №6, 18.02.52, ВМЗК).

²⁴⁶ www.flutehistory.com/Resources/Lists/Flute.methods.php3

деталей изучения инструмента, которые, несмотря на свою первостепенную важность, обычно мало выделяются из общего курса и остаются недостаточно разобранными. Чтобы не замкнуться в области одних теоретических рассуждений, я прилагаю к настоящей работе ряд практических упражнений, заключающих в себе трудности верхнего регистра, комбинированные интервалы, упражнения в ладах <...>»²⁴⁷.

В своей книге Платонов отказался от традиционной схемы написания только нотных примеров и создал учебник, в чём-то схожий с идеологией изложения материала в рассмотренном выше пособии Каспара Куммера. Платонов также решил более рассказывать, чем давать упражнения, ограничившись лишь небольшими нотными примерами из известных классических сочинений.

В первой главе говорится о правильной постановке рук на флейте. Платонов отмечает, что для успешной игры на инструменте требуется удобное расположение пальцев, но в манерах удержания инструмента у исполнителей в те годы «наблюдается чрезвычайное разнообразие». Николай Иванович отмечает, что надо решительнее отказываться от распространённого способа поддержки инструмента с опорой на специальную подставку левой руки и скорее повсеместно переходить на современный способ, известный как «три точки опоры». В первом случае флейта не имеет достаточно устойчивого положения, особенно в районе амбушюра, что, в свою очередь, мешает развитию технической подвижности: «<...> эта неустойчивость особенно сильно ощущается в тех случаях, когда в правой руке есть непрерывное движение»²⁴⁸. Здесь надо отметить, что несмотря на призыв Платонова из 1930-х годов, в советских детских музыкальных школах ещё в 1980-е годы поступившим на обучение по классу флейты детям иногда выдавались казённые флейты с такой подставкой, что не приводило, конечно же, к хорошим результатам.

В конце главы Платонов также обращает внимание учащихся на то, что все девять пальцев обеих рук при игре на флейте надо держать

²⁴⁷ Платонов Н. Метод изучения игры на флейте. Часть теоретическая. М, 1931. С. 2.

²⁴⁸ Платонов Н. Метод изучения игры на флейте. Часть теоретическая. М, 1931. С. 3. Как пример приведена тема флейты из конца II акта оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры» Рихарда Вагнера.

полусогнутыми и ставить на середину крышек клапанов инструмента, за исключением некоторого смещения к краю от центра клапана третьего и четвертого пальцев левой руки. В правой руке мизинец также должен быть согнут: «<...> а потому вся кисть правой руки должна располагаться с небольшим наклоном в сторону пятого пальца»²⁴⁹.

Вторая глава посвящена амбушюру, то есть правильному и продуктивному положению мышц губ и рта во время игры на флейте. Платонов впервые в отечественной практике акцентированно указывает на те мышцы, от расположения и степени напряжения которых напрямую зависят устойчивость и эластичность звучания — *musculus orbicularis oris*²⁵⁰ и *musculus risorius*²⁵¹. Также он говорит о том, что для верного и стабильного звукоизвлечения до 3/5 амбушюрного отверстия головки флейты должно быть закрыто нижней губой.

В третьей главе Платонов подчёркивает важность правильного взятия дыхания, говоря о том, что для профессионального флейтиста важно сохранить естественный, то есть близкий к нормальному ход движения воздуха во время вдоха и выдоха, иначе не избежать эмфиземы лёгких. Дыхание следует распределять равномерно по всему объёму лёгких, а увеличенное по объёму дыхание нужно брать только в случае необходимости исполнения длинных и непрерывных музыкальных фраз, таких, например, как в *Andante* из оперы «Саломея» Рихарда Штрауса. Далее Платонов немного рассказывает о правильной работе диафрагмы, в основном акцентируя внимание учащегося во второй части этой главы на вопросы верного взятия дыхания в связке с различной длиной музыкальных фраз и приводя музыкальные примеры из опер «Руслан и Людмила» М. Глинки, «Снегурочка» и «Садко» Н. Римского-Корсакова.

Четвёртая глава «Метода» целиком посвящена одному из штрихов музыкального исполнения, а именно стаккато и двойному стаккато. Автор подчёркивает, что «<...> отрывистый звук получается вовсе не от толчка

²⁴⁹ Платонов Н. Метод изучения игры на флейте. Часть теоретическая. М, 1931. С. 3.

²⁵⁰ Круговая мышца рта.

²⁵¹ Мышцы, растягивающие губы при улыбке.

языком, а от удара струи воздуха в стенку амбушюрного отверстия»²⁵², и что работу языка необходимо поддерживать напряжённым давлением лёгких струёй воздуха. Отдельно следует подчеркнуть тот факт, что Платонов в этой главе своей книги, то есть ещё в первой трети прошлого века, совершенно определённо обосновывает необходимость исполнения двойного стаккато на слогах *ДЮ-КЕ* и выступает против произведения двойного стаккато способом «<...> закрытия щели между губами концом языка»²⁵³.

Таким образом, Николай Иванович оказался на передовых позициях мирового флейтового искусства. Очень жаль, что в дальнейшем в нашей стране этим фонетическим особенностям флейтового исполнительства не уделялось достаточно пристального внимания и достаточно долго практиковалась старая манера исполнения двойного стаккато на звуки *Т-К*.

В пятой главе Платонов уделяет отдельное внимание способам развития техники флейтиста, говоря о том, что в каждом из трёх регистров исполнительского диапазона инструмента есть свои особенности, которые надо хорошо знать. Особенно важно, по мнению автора, в отличие от обычной практики равномерного изучения, больше времени потратить на «доводку» верхнего регистра с помощью специальных упражнений. Платонов также знакомит читателей с такими особенностями флейтового исполнительства, как проигрывание трудных пассажей с использованием передуваний и альтернативных аппликатур (в качестве примера приводятся отрывки из первой симфонии П.И. Чайковского) и исполнения на флейте двойных нот (октав и дуодецим) — при определённом навыке и старании этому вполне можно научиться.

В заключительной, шестой главе Платонов указывает на недооценку в работе с начинающими над такими видами исполнения гамм, как изучение увеличенного и цепного ладов. Эти лады позволяют исполнителю отойти со временем от стереотипов слухового восприятия классической мажорно-минорной системы и приближают музыкантов к осмыслению гармонического строения более современной музыки, помогая им освоить

²⁵² Платонов Н. Метод изучения игры на флейте. Часть теоретическая. М, 1931. С. 5.

²⁵³ Там же. С. 6.

технические сложности оркестрового письма композиторов периода конца XIX — начала XX веков.

В кратком заключении Платонов подводит итог представленным в учебнике педагогическим выкладкам: «Заканчивая на этом свою небольшую работу, я должен сказать, что не имел в виду во всех подробностях исчерпать вопрос изучения игры на флейте, но хотел только дать метод, несколько расширяющий горизонты учащегося в связи с требованиями, предъявляемыми современной музыкой. Поэтому всё внимание я сконцентрировал на тех пробелах, которые постоянно наблюдаются в педагогической практике и требуют немедленного восполнения. <...> Создавать курс упражнений, исчерпывающий всю технику инструмента, я тоже не считаю целесообразным: здесь неизбежно утомительное однообразие стиля одного автора, тем более, что таких толстых томов имеется достаточное количество»²⁵⁴.

В конце 1930-х годов Музгизом была выпущена «Техника игры на флейте» — очередная методическая работа Платонова. Срок её подготовки в печать был довольно большим, ведь сдана была рукопись в производство 5 июня 1938 года, а подписана в печать лишь 29 марта 1939 года.

Несмотря на иное название, этот учебник являлся не чем иным, как обновлённой версией первой изданной работы Николая Ивановича «Метод изучения игры на флейте», но уже в несколько отредактированном виде. Ведущий редактор музыкального издательства (Музгиз) Д. Мелких, о котором уже упоминалось выше в связи с его работой над учебником В.Н. Цыбина, внёс ряд незначительных косметических исправлений, связанных, скорее всего, именно с требованием минимальной, но всё же переработки текста. Предисловие, название и содержание первых четырёх глав из шести, их последовательность и заключение остались прежними, за исключением небольших правок. Текст пятой главы также остался практически идентичным, за исключением того, что само название её «Техника» было заменено на «Беглость».

²⁵⁴ Платонов Н. Метод изучения игры на флейте. Часть теоретическая. М, 1931. С. 8.

Наибольшим переделкам подверглась заключительная шестая глава «Увеличенный лад и цепной лад». Платонов переделывает первый абзац этой главы, путем некоторого смещения акцентов. Он говорит другими словами о том же, то есть что уже давно используется в музыкальной литературе²⁵⁵: помимо традиционного мажора и минора со временем возникли новые лады, названные музыковедами увеличенным и цепным. Кроме того, Платонов указывает на полезность упражнений в этих ладах для развития техники игры в верхнем регистре. При этом автор уточняет, в отличие от «Методов», что опера «Садко» Н. Римского-Корсакова написана не в увеличенном и цепном ладах, а что в ней «те и другие встречаются неоднократно» и что в при быстром исполнении они «требуют значительной беглости»²⁵⁶. Платонов дает далее развёрнутые теоретические определения этим двум ладам и предлагает несколько упражнений (№№12 и 13) для лучшего их изучения.

В заключении Платонов повторяет свою основную идею о том, что он: «хотел только дать метод, несколько расширяющий горизонты учащегося в связи с требованиями, предъявляемыми музыкальной литературой»²⁵⁷.

При этом Николай Иванович признаётся в том, что он поменял свои взгляды на составление методических материалов. В «Технике игры на флейте» Платонов изымает из текста краткого обобщающего заключения последний абзац (который присутствовал в «Метод»), касающийся того, что он не намерен «<...> создавать курс упражнений, исчерпывающий всю технику инструмента», и что «<...> здесь неизбежно утомительное однообразие стиля одного автора, тем более, что таких толстых томов имеется достаточное количество»²⁵⁸ — ведь уже вышло из печати первое издание его «Школы для флейты», то есть учебника именно такого плана.

²⁵⁵ Но не упоминает в связи с этим явлением имена композиторов Моцарта и Бетховена, как он это сделал в «Метод».

²⁵⁶ Платонов Н. Техника игры на флейте. М., 1939. С. 7.

²⁵⁷ Там же. С. 8. В «Метод» вместо словосочетания «музыкальная литература» используется «современная музыка».

²⁵⁸ Там же.

2.4.1. «Школа для флейты». Первое издание 1933 года

В 1933 году Музгизом был выпущен в первом издании рекомендованный к изданию кафедрой духовых инструментов Московской консерватории этот новый учебник Платонова, который стал впоследствии самой известной методической работой музыканта. «Школа» была создана на основе уже обкатанной модели изложения методического материала, примененной Платоновым в «Методе изучения игры на флейте»: около 30% текста нового учебника было полностью перенесено из «Метода»²⁵⁹. К тому же, Платонов сам подчеркивал эту преемственность, заявляя в самом конце вводной теоретической части нового учебника, что: «После того, как учащийся пройдет большую часть школы или окончит её и будет уже уметь играть в медленном движении арпеджио и гаммы, он может заняться специальной тренировкой для достижения блеска при исполнении трудных пассажей, выходя за пределы настоящей школы. Помощью в такой работе может служить моя работа “Метод изучения игры на флейте” в издании Музгиза»²⁶⁰.

Среди нововведений «Школы» по сравнению с «Методами» отметим введение исторического экскурса и добавление большого количества нотных примеров после методического раздела. Таким образом, можно констатировать, что Платонову в первом издании «Школы» удалось создать оригинальный симбиоз традиционных и новых подходов в деле выстраивания учебника для начального обучения на музыкальном инструменте.

В обновлённом предисловии Платонов указывал на то, что он: «<...> ставил себе задачей написать такое пособие для изучения игры на флейте, которое давало бы учащемуся не только доброкачественный техническо-этюдный материал, но также воспитало в нём хороший музыкальный вкус и чувство ансамблевого исполнения. Такая целевая установка определила и характер помещённого в «Школу» материала. Воспользовавшись

²⁵⁹ Примерно 3.100 знаков из 9.560 (без пробелов) в методической части, то есть без учёта нового предисловия и нового исторического раздела.

²⁶⁰ Платонов Н. Школа для флейты. М., 1933. С. VI.

произведениями лучших композиторов эпохи расцвета искусства буржуазии²⁶¹, я расположил эти произведения в такой последовательности, чтобы техника пальцев, дыхание и амбушюр учащегося развивались прогрессивно на постепенно усложняющемся материале. Несмотря на то, что произведения, помещённые в «Школе», представляют собою последовательный ряд ступеней в развитии начинающего исполнителя, я все-таки счёл уместным поместить в школе и тренировочный материал в форме этюдов и упражнений²⁶².

Краткие исторические сведения интересны тем, что автор рассказывает о далёких предках классической флейты из Китая («сяю», «че», «ио»), Египта («себи», «мем»), Греции («панфлейта», «авлос») и Индии («базарея»). Современный же вид флейта приняла во времена западноевропейского Возрождения, когда флейту с наконечником стали называть Schnabelflote, а поперечную — Querflote (которая также была известна под названием «швейцарской» или «полевой»).

Перечислил Платонов в своей исторической справке и имена нескольких заслуженных деятелей флейтового искусства, внесших неоценимый вклад в техническое совершенствование флейты: «музыкального писателя» Михаила Преториуса, композитора Иоганна Кванца, мастеров Деннера, Тромлица, Грензера, Майера, Либеля, Циглера и Шведлера совместно с Круспе. Особенно скрупулёзно Платонов перечислил революционные усовершенствования в устройстве флейты Теобальда Бёма, приведшие в итоге к значительно возросшему техническому, интонационному и звуковому совершенству флейты.

Что же касается основной методической части «Школы», то здесь, как и говорилось выше, многие идеи были перенесены Платоновым из «Методов».

Первая глава также посвящена постановке, чем подчёркивается вся важность этого аспекта флейтового исполнительства. Но если в «Метод» Платонов говорил о верном положении рук и пальцев на инструменте, о трёх точках опоры и об отсутствии необходимости использовать подставку (этот

²⁶¹ Необходимый в те времена обострения «классовой» борьбы литературный оборот.

²⁶² Платонов Н. Техника игры на флейте. М., 1939. С. III.

текст практически совершенно идентичен в обоих учебниках), то в «Школе» автор предлагает учащемуся следить во время игры ещё и за тем, чтобы спина и корпус оставались прямыми, плечи не сутулились, а грудная клетка не была зажатой. В ином случае, то есть если невнимательно следить за всеми перечисленными компонентами, наверняка могут возникнуть проблемы со здоровьем, впрочем, так же, как и при неправильном взятии дыхания.

Следующие три главы также выстроены в «Школе» по единому разработанному в предыдущей работе Платонова плану и посвящены амбушюру (вторая глава), дыханию (третья глава) и штрихам (четвёртая глава). Во второй главе Платонов даёт те же сведения — указывает латинские названия задействованных мышц губного аппарата при правильной работе амбушюра и степени прикрытия губами отверстия на головке флейты, но при этом компоует текст по иному, взывая к учащемуся с требованием с самых первых шагов внимательнее относиться к качеству исполняемого звука и точности интонирования.

Глава о дыхании (третья), за исключением нескольких уточняющих фраз, целиком перенесена в «Школу» из «Методов».

В четвёртой главе о штрихах Платонов, в отличие от «Методов», подробно рассказывает не только о стаккато, хотя и даёт этому способу звукоизвлечения ёмкое и целостное определение. Николай Иванович обращает внимание учащихся на другие возможности выделения нот или построения фраз при игре на инструменте: «Совершенно необходимо обратить особое внимание на неправильное понимание характеров штрихов, сложившихся в самых широких кругах исполнителей на духовых инструментах. Для многих из них существует только два штриха — это legato, обязывающее исполнять связанные ноты на одном дыхании, без всяких движений языка, и staccato, когда над нотами отсутствует лига»²⁶³. Платонов призывает активнее использовать при игре на флейте non legato, portamento и акцент, приводит нотные примеры, в которых ярко представлены характерные особенности этих штрихов.

²⁶³ Платонов Н. Техника игры на флейте. М., 1939. С. V.

Пропустив в «Школе» размышления о правильной разработке техники звукоизвлечения во всех трёх регистрах, в последней, пятой главе Платонов призывает учащихся уделять более внимания в качестве тренировочного материала не только гаммам и арпеджио, считая нерациональным тратить массу сил и энергии только на них. В конце методической части приведены таблицы аппликатуры и трелей флейты системы Бёма.

Что касается блока нотных примеров, то они даны в следующем порядке: сначала 5 упражнений для «знакомства с аппликатурой и простейшими приёмами движений языка при извлечении звука», а затем 74 пьесы, составленные в несколько десятков разделов для развития определённых навыков исполнения (многие произведения при этом сопровождаются развёрнутыми комментариями):

1. Закрепление аппликатуры. Развитие дыхания (Бетховен Л., Трио из скерцо Фортепианной сонаты №2 A-dur; Шуберт Ф., Романс G-dur; Шуман Р., Песня G-dur)
2. Упражнение в переходах на интервал терции (Шуман Р., Мелодия из «Альбома для юношества»)
3. Развитие дыхания и звука (Шуман Р., Пьеска и Песенка из «Альбома для юношества»)
4. Пользование «двойным клапаном» (Моцарт В.А., Ария из оперы «Дон Жуан»; Платонов Н., Этюд к №14, Упражнение для 5-го такта №14-го, Упражнение для 6-го такта второй части №14-го)
5. Комбинированные штрихи и интервалы (Бах И.С., Менуэт; Платонов Н., Этюд к №16; Бах И.С., Сарабанда)
6. Развитие дыхания и звука (Платонов Н., Этюд к №18, Бах И.С., Сарабанда, Платонов Н., Упражнение к №19)
7. Развитие звука и техники дыхания (Бетховен Л., Andante (шотландская песня))
8. Акцент и стаккато (Гайдн Й., Менуэт, Adagio)
9. Короткие арпеджио «legato» (Гайдн Й., Andante; Моцарт В.А., Менуэт, Allegretto)
10. Развитие дыхания. Гаммообразные пассажи (Моцарт В.А. Ария;

- Гендель Г. Adagio; Платонов Н., Упражнения к №29; Шуман Р., «Весёлый крестьянин»; Платонов Н., Этюд к №31; Шуман Р., «Смелый наездник»; Платонов Н., Этюд к №34; Гендель Г., Adagio из Скрипичной сонаты; Бах И.С., Бурре)
11. Двойное staccato (без нотных примеров, но с большим объяснительным текстом)
 12. Упражнения для двойного staccato («По изучении этого упражнения следует вернуться к Бурре №35 и проработать его с применением двойного staccato»)
 13. Синкопы (Платонов Н., Двухголосная фугетта; Бетховен Л., Allegretto; Платонов Н., Этюд; Гендель Г., Жига)
 14. Техника сгибания большого пальца (Моцарт В.А., Менуэт)
 15. Комбинированные интервалы и штрихи (Платонов Н., Этюд к №43; Бах И.С., Гавот; Шуберт Ф., Экспромт; Бах И.С., Прелюдия (из английской сюиты №1))
 16. Комбинирование ординарного и двойного staccato (Гендель Г., Allegro)
 17. Арпеджии staccato и legato. (Платонов Н., Этюд к №48)
 18. Развитие звука и упражнение в арпеджиях staccato (Моцарт В.А., Adagio (из Скрипичной сонаты))
 19. Связанные триоли (Гендель Г., Allegro)
 20. Арпеджии staccato и legato (Платонов Н., Этюд)
 21. Арпеджии legato (Бетховен Л., Скерцо; Платонов Н., Упражнения для двойного Staccato в нечётных размерах; Моцарт В.А., Andantino con variazioni (для двух флейт); Платонов Н., Упражнения, Этюд; Бетховен Л., Presto; Шуберт Ф., Баркарола, Экспромт; Платонов Н., Этюд; Госсек Ф., Тамбурин)
 22. Мелизмы (украшения). Отрывки из сочинений Бетховена Л. (Турецкий марш), Моцарта В.А. (Рондо), Дакэна Л. (Пастроаль), Генделя Й. (Andante varie), а также целиком пьесы Платонова Н. (Фугетта для двух флейт, Этюд на мелизмы) и Баха Э.Ф. (Рондо)
 23. Пьесы для развития дыхания, звука, амбушюра, пальцев, техники

исполнения хроматизмов (Вивальди А., Largo; Платонов Н., Два Этюда и Хроматический этюд; Бетховен Л., Allegro, Presto, Вариация (c-moll), Вариация (C-dur))

24. Техника верхнего регистра. Двойное staccato (Бах И.С. Жигетта (для двух флейт); Глинка-Платонов, «Жаворонок» (Вариации для двух флейт и высокого голоса)

Выпустив в свет две дополняющие друг друга учебно-педагогические работы — «Метод изучения игры на флейте. Часть теоретическая» в 1931 году и «Школа для флейты» первого издания 1933 года — и раскрыв в них принципы повседневной работы с учениками в своём классе, Платонов предлагал, таким образом, заинтересованным учащимся по всей стране обучаться игре на флейте по своей системе.

2.4.2. «Школа игры на флейте. Часть теоретическая» 1936 года и «Школа для флейты» 1946 года

Второе издание «Школы игры на флейте. Часть теоретическая» вышло в 1936 году и, предположительно, являлось перепечаткой первого издания. Найти оригинал не представилось возможным.

Выпустив в течение 1930-х годов целую серию разнообразных методических работ (а кроме «Методов изучения игры на флейте» и «Школы для флейты» были изданы также сборник из 30 авторских этюдов и «Оркестровые трудности») и став самым издаваемым методистом по классу флейты в СССР, доцент Платонов все же счёл нужным заручиться поддержкой своих педагогических разработок в среде коллег. В июне 1937 года он пишет от руки заявление на кафедру камерного ансамбля Московской консерватории следующего содержания: «За время моей десятилетней работы в Московской консерватории я написал ряд педагогических трудов, редакционных работ и др. Однако поскольку эти работы наибольшую ценность и интерес представляют для оркестрового отдела, в котором я не работаю — естественно, что вся моя научно-

методическая деятельность до сих пор выпадала из поля зрения Консерватории. Прошу Кафедру познакомиться с моими работами, сделать по этому поводу свои выводы и предпринять возможные мероприятия»²⁶⁴.

Ответ за подписью заведующего оркестровым факультетом Б. Сибора, заведующего духовым отделением МГК С. Ерёмкина и профессора В. Цыбина вскоре был им получен. В официальном отзыве говорилось, что «Школа» Платонова «<...> является наиболее ценной из существующих аналогичных пособий для флейты» и что она «<...> включена в программу музыкальных училищ», а «Методы» важны как «<...> ценный материал для овладения техникой верхнего регистра, а также для изучения увеличенного и цепного лада, в чём заключается особенная оригинальность этой работы»²⁶⁵. Окончательный вывод был таков: «Работы Платонова являются очень ценным вкладом в педагогическую литературу для флейты и представляют доброкачественный учебный материал, в большой степени обеспечивающий учащегося на всех ступенях его развития»²⁶⁶. Получив столь положительный отзыв от авторитетных профессоров Московской консерватории, Платонов продолжает работу, прерванную с началом Великой Отечественной войны. Вскоре после окончания войны, в 1946 году, в свет вышло очередное, уже третье по счёту, переиздание «Школы» к тому времени уже профессора²⁶⁷ Платонова.

Учебник потерял вторую часть названия («Часть теоретическая») и был рекомендован к изданию не кафедрой духовых инструментов Московской консерватории, а Главным управлением учебных заведений Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР в качестве учебного пособия. Тираж был увеличен в несколько раз и составил 5000 экземпляров, сдан он был в производство и подписан к печати в один день, 6 июня 1946 года (а не в течение нескольких месяцев как ранее), редактором являлся другой специалист — М. Виноградов.

²⁶⁴ ВМОМК им. Глинки. Ф. 47. Ед. хр. 1797. А.Ф. Гедике. Платонов (флейтист). Заявление на кафедру камерного ансамбля с приложением отзыва духового отделения оркестрового факультета о педагогических работах Н.И. Платонова.

²⁶⁵ Там же.

²⁶⁶ Там же.

²⁶⁷ Николай Иванович получил это звание в 1945 году, а положительные отзывы на методические работы коллег Платонова по консерватории, вероятно, помогли при принятии этого решения.

В этом издании, несмотря на почти полное повторение текста первого издания «Школы», есть редакторские правки, объяснимые с идеологической точки зрения и выглядевшие «отзвуками» только что отгремевшей Великой Отечественной войны. В частности, из текста Предисловия изъята фраза об использовании автором в качестве примеров «произведений лучших композиторов эпохи расцвета искусства буржуазии», а в исторической справке – названия флейт на немецкий манер (Schnabelflote и Querflote), указаны теперь на французском языке (Flûte à bec и Flûte traversière соответственно). Из нотных примеров были убраны многие сочинения немецких классиков, заменённые на сочинения русских композиторов и русские народные мелодии в аранжировке Римского-Корсакова, Лядова, Балакирева и Платонова для флейты и фортепиано. Произведений русских композиторов, за исключением упражнений и этюдов Платонова, а также его обработки «Жаворонка» Глинки в виде вариаций для дуэта флейт и голоса, вообще впервые появились в «Школе», их не было в первом выпуске.

В новой версии учебника была кардинально переработана музыкальная составляющая, из предыдущего выпуска из 76 пьес зарубежных композиторов (И.С. Баха, Вивальди, Моцарта, Гайдна, Генделя, Бетховена, Шуберта, Шумана) осталось только 29. Акцент в обновлении репертуара был сделан именно на русскую музыку: появились сочинения Чайковского, Лядова, Глазунова и шесть авторских обработок известных русских народных песен. Но при этом Платонов всё же добавил и новые произведения немецких композиторов, среди которых было много переработок для флейты фортепианных пьес, например И.С. Баха (Сарабанда из английской сюиты №2), Бетховена (Allegretto из сонаты соч. 2 №2; Allegretto из сонаты №13; Presto из сонаты соч. 10 №2) и ансамблевых сочинений (разные части из нескольких струнных квартетов Гайдна). Именно в этом издании «Школы» 1946 года впервые появилась ставшая сверхпопулярной в дальнейшем в среде учащихся начальных классов «Мелодия» из оперы «Орфей и Эвридика» К. Глюка.

Итак, кроме указанных выше небольших корректировок, предисловие и историческая справка в издании «Школы» 1946 года остались без изменений.

Более того, первые три главы основной методической части — «О постановке», «Об амбушюре» и «О дыхании» — перепечатаны из первого выпуска абсолютно одинаково, слово в слово.

В четвёртой главе «Штрихи» убраны два развернутых предложения, в которых подчёркивается тот факт, что штрих стаккато должен получаться: «<...> вовсе не от толчка языком, а от удара струи воздуха в стенку амбушюрного отверстия и моментального закупоривается языком этой струи»²⁶⁸, что несколько примитивизировало учебный материал в данном разделе. От последней главы первого выпуска, «Гаммы и арпеджио как тренировочный материал», автор и вовсе отказался, удалив этот текст из новой редакции.

После изучения издания «Школы для флейты» 1946 года, складывается устойчивое впечатление, что автор и редакторы Музгиза пошли на заведомое упрощение формы подачи методического материала, необходимое, вероятно, из-за недостатка педагогических кадров при постепенно, но постоянно возрастающем количестве заинтересованных учащихся. Следующее издание появилось в 1955 году, но это была работа, уже совсем другая по качеству переработки материала.

2.4.3. «Школа игры на флейте» 1955 года

Издание 1955 года числится под четвёртой редакцией, при этом данный учебник базируется на переработанном материале «Школы» 1946 года. Главное отличие заметно сразу же, так как Платонов решил дать методической работе новое название «Школа игры на флейте», вместо прежнего: «Школа для флейты». Этим переименованием автор подчёркивал важность освоения всего комплекса художественно-выразительных средств исполнительства на флейте, а не только обучение базовым техническим навыкам и приёмам. Редактор остался прежним — М. Виноградов.

²⁶⁸ Платонов Н. Техника игры на флейте. М., 1939. С. V.

В «Школе игры на флейте» 1955 года издания Платоновым была основательно переработана вводная теоретическая часть. Было написано иное Предисловие, вместо отредактированного в очередной раз изначального текста 1933 года. В самом начале предисловия автор чётко указывает на тех, для кого предназначен учебник, и устанавливает временные ориентиры: «Настоящая школа рассчитана на три года обучения для начинающих, не обладающих какой бы то ни было подготовкой»²⁶⁹. При этом отдельно оговаривается, что учащийся должен приступать к изучению несложных гамм и арпеджио лишь в конце первого года обучения.

Традиционно в Предисловии автор говорит о том, что учебный материал расположен в порядке «постепенного усложнения» и что важнейшей целью всей «Школы» является художественное развитие учащегося. Далее Платонов утверждает, что основная цель занятий с помощью «Школы» состоит в том, чтобы начинающий флейтист учился технике исполнения в основном на художественном материале, воспитывая на нём свой художественный вкус.

После Предисловия в учебнике осталась статья об истории развития флейты как музыкального инструмента, хотя и в ней произошли изменения. Так исчезли упоминания о таких древних духовых инструментах, как египетский «себи» и «мем», индусский «базарея», китайский «че» и «ио», но зато впервые появилось упоминание старинного русского духового инструмента «дудка». В новой редакции этой статьи остались упоминания о том, что «флейта с наконечником вместе с поперечной флейтой являются инструментами, непосредственно предшествующими современной флейте». Но при этом не приводятся названия этих флейт на французском языке, которые присутствовали во всех предыдущих изданиях, *Flûte à bec* и *Flûte traversière*. Ещё можно сказать о том, что Платонов убрал из текста исторической статьи упоминания о целом ряде достойных мастеров и новаторов процесса изготовления флейт (таких, как Преториус, Тромлиц, Грензер, Майер, Либель, Циглер, Шведлер и Круспе), оставив только сведения о самых крупных — Деннере, Кванце и Бёме.

²⁶⁹ Платонов Н. Школа игры на флейте. М., 1955. С. 2.

Идеологической цензуре подверглись даже такие безобидные на сегодняшний взгляд вещи, как названия нот и тональностей (!), которые теперь надо было писать обязательно по-русски; была произведена замена вышедшего из употребления выражения «выпущенная на рынок» на понятное советскому человеку «появившаяся в продаже», а также вычеркнута из списка примеров «Весна священная» запрещенного в то время Стравинского.

Наиболее радикальной модернизации в «Школе» Платонова издания 1955 года подверглась методическая часть, в которой были перекомпонованы все разделы. Начиная с первого выпуска «Школы» параграфы выстраивались следующим образом: «О постановке», «Об амбушюре», «О дыхании», «Штрихи» (в первом издании ещё присутствовал раздел «Гаммы и арпеджио как тренировочный материал»). Текст этих статей частично обновлялся и редактировался, но базовые положения всё же сохранялись неизменными. В издании 1955 года вся методика (кроме первого раздела) претерпела значительные изменения. Платонов объединяет материал первой и второй глав в общий текст под названием «О постановке», в котором в первом же предложении автор даёт развёрнутое определение самому термину «постановка», чего раньше не было.

Далее Платонов убирает фразу о том, что: «Мундштук должен быть совершенно параллельным разрезу губ», огрубляя тем самым процесс первоначального восприятия правил «удержания» инструмента начинающими. В описании правил «трёх точек опоры»²⁷⁰ профессор решает заменить фразу «<...> подбородком, упирающимся в мундштук <...>» на «<...> нижней челюстью, упирающейся в головку флейты <...>», а третий сустав указательного пальца левой руки называет теперь «первой фалангой». Далее Платонов ещё больше ужесточает свою позицию относительно подставки левой руки, заявляя о том, что описанный им приём удержания флейты с помощью трёх точек опоры уже не «освобождает от необходимости», а «делает ненужным употребление подставки».

²⁷⁰ У Платонова «Три уравновешенные силы».

Описание постановки согнутых пальцев на середине крышек клапанов флейты, смещения третьего и четвёртого пальцев левой руки к краю клапанов, а также упоминание о небольшом наклоне кисти правой руки в сторону мизинца, присутствующие в предыдущих методических работах Платонова, абсолютно вычеркнуто из текста четвёртого издания.

Также убрано в данной редакции и такое основополагающее понятие, как амбушюр²⁷¹, этот термин вообще ни разу не употребляется²⁷². Латинские названия занятых при производстве звука мышц также изъяты из текста и никогда более не использовались Платоновым при переиздании его «Школы».

Амбушюрная техника описывается здесь с помощью нескольких недостаточно определённых вводных. Основная мысль состоит в том, что для издания «звука доброкачественного в отношении тембра» губы флейтиста при игре не должны быть излишне напряжены, губная щель должна быть не больше необходимой нормы, а самой форме растянутости губ следует оставаться умеренной, то есть достаточной «для формирования щели между губами и разглаживания морщинок на её стенках»²⁷³. Всё это достаточно приблизительные требования, далёкие от понятных примеров с описанием работы конкретных групп мышц и качества звучания нот в разных регистрах, как это было показано в первых изданиях «Школы».

С другой стороны, Платонов, следуя европейским тенденциям того времени, исповедующим большую свободу в подходе к базовым принципам постановки, призывает преподавателей начинающих флейтистов учитывать физиологические особенности строения их исполнительского аппарата в том случае, если дырочка в их губах смещена вправо или влево, а не заставлять их выдувать воздух строго по центру, иначе: «Стремление добиться в этом случае перемещения щели к середине губ будет грубой ошибкой

²⁷¹ Амбушюр (франц. embouchure, от bouche — рот), часть духового музыкального инструмента, к которой музыкант прикасается губами (например, А. флейты) или которую берёт в рот (А. гобоя, валторны и др.). А. называют также самый способ сложения губ и языка для извлечения звука при игре на духовых инструментах; для каждого инструмента этот способ различен. Интернет-ресурс: <http://slovari.yandex.ru>.

²⁷² В то время, как вторая глава в предыдущих изданиях «Школы» называлась «О амбушюре».

²⁷³ Платонов Н. Школа игры на флейте. М., 1955. С. 4.

педагога»²⁷⁴. Также автор призывает не повышать при необходимости строй на старый манер, путём отворота головки флейты от себя, что приводит к потере тембра и строя инструмента и к приобретению неправильных навыков. При этом Платонов указывает, что нижняя губа исполнителя при производстве звука «должна закрывать около половины отверстия головки», а не «около 3/5», как говорилось в предыдущих изданиях.

Глава «О дыхании» из предыдущих редакций упразднена. Вместо неё, второй по счёту, написана абсолютно новая глава, имеющая название «Развитие исполнительского дыхания».

В самом начале главы Платонов указывает начинающим флейтистам на значительные различия процесса взятия обычного дыхания и исполнительского дыхания. В связи с этим автор утверждает, что для наиболее плавного и управляемого процесса исполнительского вдоха и выдоха лучше всего подходит *смешанное грудобрюшное* дыхание, что иллюстрируется, в свою очередь, кратким разбором других возможных, но не исполнительских, видов дыхания. Так, ключичное дыхание²⁷⁵ (когда при вдохе поднимаются плечи) Платонов определённо называет неправильным. Использование же отдельно грудного или отдельно брюшного типов дыхания автор считает непродуктивным, так как «дыхание всегда имеет в некоторой степени смешанный характер»²⁷⁶.

Далее Платонов особо подчёркивает важность осторожного и осмотрительного прогресса в занятиях: «Развитие дыхания должно быть постепенным. Нельзя от начинающего исполнителя требовать большого напряжения»²⁷⁷. Автор признаёт также возможное положительное влияние специальных физкультурных упражнений на развитие дыхательного аппарата, но твёрдо отстаивает при этом свою позицию, что: «Всеякие упражнения, не связанные с исполнением на инструменте, следует считать, по меньшей мере, бесполезными <...>»²⁷⁸. Заканчивает эту главу Платонов

²⁷⁴ Платонов Н. Школа игры на флейте. М., 1955. С. 4.

²⁷⁵ Ключичное дыхание - грудное дыхание, в котором энергично участвуют мышцы верхнего отдела грудной клетки, плечевого пояса и шеи. Интернет-ресурс: <http://slovari.yandex.ru>.

²⁷⁶ Платонов Н. Школа игры на флейте. М., 1955. С. 5.

²⁷⁷ Там же.

²⁷⁸ Там же.

тезисом о том, что для выразительного исполнения необходимо строго следить за соблюдением музыкальной формы, в том числе при игре не брать дыхание в неподходящих местах пьесы.

Третья глава называется «Развитие силы и подвижности губ в связи с задачей культуры звука». Вначале автор рассуждает о том, что губы музыканта-духовика, равно как и дыхание, при игре на инструменте гораздо в большей степени подвержены нагрузке, чем в обычной жизни. Платонов находит необходимым вновь возвратиться к вопросу о правильном использовании губ²⁷⁹ и, по-прежнему не упоминая термин амбушюр, другими словами и в более доходчиво-упрощённой манере (но при этом подробно освещая каждое действие процесса звукоизвлечения) рассказывает всё о тех же способах верного сложения мышц рта при игре на флейте. Вводится термин подвижности, то есть не зажатости губ при игре в различных регистрах.

Далее Платонов говорит о важности постепенного развития выносливости и подвижности губ с помощью занятий на музыкальном материале с одной стороны: «<...> гаммообразных упражнений и художественной литературы напевного характера», а с другой — исполняя «<...> упражнения, построенные на трезвучиях и других аккордах в различных комбинациях. Отличными упражнениями для этой цели являются гаммы, исполняемые ломаными терциями и секстами»²⁸⁰.

Новой здесь оказывается мысль о значении хорошо развитого внутреннего слуха для обеспечения чистоты интонации. В предыдущих редакциях Платонов на этом аспекте не останавливался.

В этой главе автор указывает на то, что «развитие силы и подвижности губ подчинено цели приобретения исполнителем звука высокого качества»²⁸¹. Аккуратная и вдумчивая работа над индивидуально выверенной постановкой при условии регулярных ежедневных занятий обязательно приведёт к общей красоте и целостности музыкального тона у исполнителя. Также в ходе таких занятий Платонов советует исполнять музыкальные

²⁷⁹ См. первую главу «О постановке».

²⁸⁰ Платонов Н. Школа игры на флейте. М., 1955. С. 6

²⁸¹ Там же.

упражнения и пьесы в медленном темпе, ведь в таком случае: «<...> исполнитель имеет время, чтобы сосредоточить свое внимание на каждом звуке»²⁸².

В последней, четвёртой главе «Об исполнении штрихов» Платонов впервые в чреде своих уже изданных к тому времени методических работ сравнивает механизм работы дыхания и языка исполнителя на духовом инструменте с движениями смычка струнника, ведь учащемуся с самого сначала важно научиться правильно пользоваться языком, «<...> способным своими движениями передать тончайшие и разнохарактерные оттенки способов извлечения звука»²⁸³. В этой редакции «Школы» Платонов, впрочем, как и во всех предыдущих изданиях, не использует термин «атака»²⁸⁴, но подробно описывает сам процесс звукоизвлечения, который напрямую связан, в свою очередь, с характером воспроизводимых штрихов.

Здесь следует отметить определённый регресс в методике Платонова, так как он предложил, начиная с издания 1955 года, подчёркивать начало звука и музыкальных штрихов движениями языка, «<...> совпадающих с произношением согласных *т*, *д* и *к*»²⁸⁵. Методическая установка на такие движения языком автоматически приводит к более твёрдому в фонетическом плане (то есть привычного для русскоговорящего человека) способу звукоизвлечения, что совершенно не соответствует прогрессивной манере произношения слогов «*дю-ке*» (более близкому к западноевропейским языкам, на манер французского «прононса»), который был предложен Платоновым ещё в начале 1930-х годов. Соответственно, автор и при исполнении двойного стаккато также советует пользоваться при начале звука сочетанием согласных букв «*т-к*», что также противоречило его предыдущим утверждениям. Здесь возможно выдвинуть гипотезу, что такое изменение взглядов связано со стремлением автора к упрощению процесса обучения начинающих флейтистов основам звукоизвлечения и,

²⁸² Платонов Н. Школа игры на флейте. М., 1955. С. 7.

²⁸³ Там же.

²⁸⁴ Атака звука (франц. *attaque* — атака, наступление) — начальный момент звукоизвлечения, составная часть штриха. Интернет ресурс: <http://slovari.yandex.ru>

²⁸⁵ Платонов Н. Школа игры на флейте. М., 1955. С. 7.

соответственно, к решению не углубляться в вопросы фонетических особенностей французского произношения.

Время подтвердило верность изначальных взглядов Платонова на эту проблему, так как все профессиональные современные методики в мире предлагают флейтистам освоить именно более мягкую форму атаки, построенной на эквивалентах произношения слогов «дю-ке».

Нововведением в этой четвёртой главе «Школы» является совет Платонова, что «<...> не следует откладывать работу над этой стороной исполнительского мастерства на слишком поздний период обучения. <...> Навыки исполнения штрихов следует прививать буквально с первых дней обучения»²⁸⁶. В предыдущих редакциях учебника конкретные временные рамки начала работы над штрихами не указывались.

В конце последней главы методической части «Школы» издания 1955 года Платонов делает вывод, с которым невозможно не согласиться: «Недостаточное внимание в отношении абсолютной согласованности движений языка и пальцев исполнителя приводит к укоренению навыков грязного исполнения, изобилующего посторонними призвуками напоминающими форшлагги. <...> В обучении исполнителя на духовом инструменте техника языка является одной из существенных сторон его квалификации и требует систематического развития»²⁸⁷.

Как и в предыдущих изданиях, после вводной методической части Платонов даёт около двух десятков простых упражнений, но в этот раз в Предисловии автор нашёл нужным отдельно пояснить их значение: «Первые 18 упражнений дают возможность учащемуся усвоить приёмы извлечения звука, изучить аппликатуру в среднем регистре и познакомиться с приёмами исполнения отдельных и связных звуков»²⁸⁸.

После них в «Школе», опять же традиционно, идут нотные примеры. Но в издании 1955 года необычно то, что при сохранении в основе репертуара произведений западных классиков, представлены не только обработки

²⁸⁶ Платонов Н. Школа игры на флейте. М., 1955. С. 8.

²⁸⁷ Там же.

²⁸⁸ Там же. С. 2

русских народных мелодий²⁸⁹ и сочинения композиторов дореволюционной поры М. Мусоргского («Слез», сложное по форме сочинение, в середине переход из ля минора в одноимённый мажор) и А. Лядова («Прелюдия», соч. 11 №1 — чёткое разграничение музыкальных фраз в темпе *Moderato*, появление высоких нот в третьей октаве, а именно *ля* и, особенно, *си* на *p*), но и впервые сочинения советских композиторов: «Песенка» Л. Ревуцкого (первая пьеса в учебнике в размере 3/8, где также в первый раз появляются шестнадцатые), «Колыбельная» Ю. Шапорина (на поступательное движение восьмыми штрихом легато по две ноты в умеренном темпе, солист и аккомпаниатор должны совпадать, так как у них движение дано соответственно восьмыми и шестнадцатыми в басу), «Ария», соч. 45 Р. Глиэра (непривычный размер 3/2, пьеса на тренировку большого дыхания), пьесы Г. Фрида «Закат года», соч. 17 №6 (оригинал в фа-диез миноре, очень похоже на задачи, поставленные в Прелюдии Лядова, где последняя нота — длинное *ля* в третьей октаве на *ppp*) и «Весна движется», соч. 17 №1 (оригинал в до мажоре, сложная для начинающего тональность ми мажор на 4/4, но в небыстром темпе *Andantino*, движение залигованными триолями по одной доле), «Ария», соч. 32 Ан. Александрова (оригинал в ре мажоре, сложное ритмически сочинение, в каждом такте происходят изменения — пунктирный ритм, синкопы, сочетание триолей и квартолей в одном такте и даже в одной доле, перемены размера в пьесе и т.д., в конце пьесы резкие переходы в регистрах как вверх, так и вниз).

Кроме этих произведений в «Школе» появились пять новых Этюдов Платонова, а также его сочинения «Абхазский напев» (на смену размеров — вступление в *Andante* на 2/4, сама пьеса в *Allegretto* на 3/4; на отработку технического приема постоянного движения восьмыми, залигованными по две ноты) в середине учебника, и последним номером «Таджикский танец» (концертная пьеса в сложной тональности ми мажор в размере 6/8 в быстром темпе *Alegretto*, движение триолями на стаккато, применением пунктирного ритма и чередованием восьмых и шестнадцатых и даже восьмых и триолей в

²⁸⁹ Платонов упоминает, что все народные мелодии, оставленные в новом учебнике из старого, взяты им из сборников русских народных песен Римского-Корсакова, Лядова и Балакирева. В третьем издании от 1946 года ссылок на эти фамилии не было.

одной доле, перемена размера в середине в одном такте с 6/8 на 9/8, много ярких нот в третьей октаве), для исполнения которого требуется владение очень хорошей техникой в сочетании с поставленным дыханием и артикуляцией.

2.4.4. Последние прижизненные редакции «Школы игры на флейте» 1958 и 1964 годов

Пятое и шестое издания «Школы» почти не отличались по содержанию от четвёртого. Так, в редакции 1958 года внесены буквально несколько стилистических исправлений в тексте предисловия²⁹⁰ и переставлены местами некоторые нотные примеры. Иные нововведения отсутствуют.

Редакция же 1964 года чуть более серьёзно переработана (относительно версии 1955 года), и это связано с подключением к работе ученика Платонова — будущего профессора Московской консерватории Ю.Н. Должикова. О поддержке Платоновым в последние годы своей жизни педагогической деятельности Должикова говорят несколько фактов. В частности то, что Должиков с 1964 года начал преподавать в консерватории в качестве ассистента профессора и фактически наравне с учителем участвовал в редактировании последнего прижизненного шестого издания «Школы» (а затем продолжил готовить к печати и последующие редакции), а также то, что Платонов практически «завещал» свой класс в консерватории Должикову²⁹¹.

На титульном листе издания «Школы» 1964 года указан не только очередной шестой номер редакции, но добавлены определения: «дополненное и переработанное». В чём же заключались нововведения?

²⁹⁰ Например, в методической части глава «Об исполнении штрихов» переименована на «Исполнение штрихов». Такого рода не имеющие определяющего значения изменения можно найти и в последующих главах. Далее в диссертации эти небольшие исправления в тексте «Школы» Платонова редакции 1958 года отдельно указываться не будут.

²⁹¹ «Незадолго до смерти, когда Николай Иванович [Платонов — А.А.] уже не мог ходить, именно Юрий навещал его и со слов автора помогал дописывать знаменитую “Школу игры на флейте”, «Свой класс в консерватории Платонов завещал Ю. Должикову». *Должикова Э. Ю.Н. Должиков — создатель новой отечественной флейтовой школы // ЦМШ в воспоминаниях. Сборник статей. ЦМШ при МГК им. П.И.Чайковского. М. 2010. С. 339.*

Текст Предисловия остался тем же, за исключением вставки из нескольких предложений в самом начале, перед первым разделом: «Школу следует изучать без всяких пропусков, начиная с первого номера и до последнего. В особенности это необходимо для тех учащихся, которые не имеют какой-либо подготовки. Все упражнения и этюды написаны автором школы». Таким образом, Платонов специально акцентирует необходимость именно последовательного изучения «Школы»: только *поступенное* освоение материала учебника, по его мнению, может служить залогом получения настоящей фундаментальной флейтовой школы. Далее, даже минимальные изменения в главе «Исполнение штрихов» были отменены — автор вновь вернулся к варианту текста издания 1955 года и к предыдущему названию «Об исполнении штрихов»²⁹².

В подаче материала непосредственно в основной части учебника коррективы более заметны. Более того, можно сказать, что новые текстовые изменения написаны в более конкретном и требовательном ключе.

Традиционно для всех предыдущих редакций «Школы» сразу после Предисловия шли «Упражнения для усвоения аппликатуры и развития первоначальных исполнительских навыков». В данном издании нотные примеры были откомментированы подразделом «Пояснения к упражнениям», в котором следовали указания, вытекающие из богатого практического педагогического опыта автора учебника: необходимо сначала предварительно научить ученика правильно собирать инструмент, затем начинать осваивать аппликатуру с нот *соль, ля, си* и *до* без строго соблюдения ритма на полном выдохе, а уже после этого играть упражнения по нотам. Начинать с нот *соль, ля* и *си* нужно потому, что освоить эти ноты легче — по аппикатуре они исполняются путём закрывания и открывания комбинаций клапанов только левой рукой, правая при этом лишь поддерживает инструмент. Также Платонов писал, что «значение длительностей нот, знаков альтерации, лиг и других обозначений, встречающихся в нотном тексте, учащийся усваивает по мере столкновения с

²⁹² Кроме того, после исторического обзора, общее название последующих глав «Методическая часть» изменено на «Методические указания».

этим обозначением»²⁹³. Здесь можно сделать вывод о том, что Николай Иванович советовал на первых порах изучать элементарную теорию не как отдельный теоретический предмет, а постигать основы сольфеджио по ходу обучения через практику.

В середине «Школы» был кардинально переработан раздел «Способы изучения гамм и арпеджио». Были добавлены такие конкретизирующие рекомендации, как работать не более чем над одной гаммой (включая арпеджио и обращения различных аккордов) в день, заниматься настойчиво, терпеливо, качественно, в умеренном темпе, использовать разные штрихи. Отдельно было подчёркнуто то, что «особое внимание педагога должно быть направлено на точную согласованность движений пальцев и языка учащегося при исполнении»²⁹⁴. Этой формулировкой Платонов указывает преподавателям на важность аккуратной и внимательной работы на уроках при первоначальной постановке исполнительских навыков (особенно правильной артикуляции) у начинающих флейтистов, во избежание появления и укоренения вредных привычек у них в будущем.

Помимо новых текстовых рекомендаций были добавлены также новые подразделы с упражнениями, которых не было в предыдущих изданиях: «Способы работы над гаммами» (6 примеров), «Способы работы над арпеджио трезвучий» (6 примеров), «Способы работы над арпеджио доминантсептаккорда» (3 примера) и «Пример исполнения от одной ноты арпеджио аккордов и их обращений» (11 примеров)²⁹⁵.

В разделе «Мелизмы», помимо текста из предыдущего издания, были даны существенно более развёрнутые определения (с новыми нотными примерами) музыкальных терминов группетто, форшлаг и трель²⁹⁶. Здесь следует отметить, что в те же годы (а именно в 1965 году) в издательстве «Музыка» вышла в свет в полном объёме²⁹⁷ книга Альберта Швейцера «Иоганн Себастьян Бах» в переводе с немецкого Я.С. Друскина. В этой книге

²⁹³ Платонов Н. Школа игры на флейте. М., 1964. С. 12.

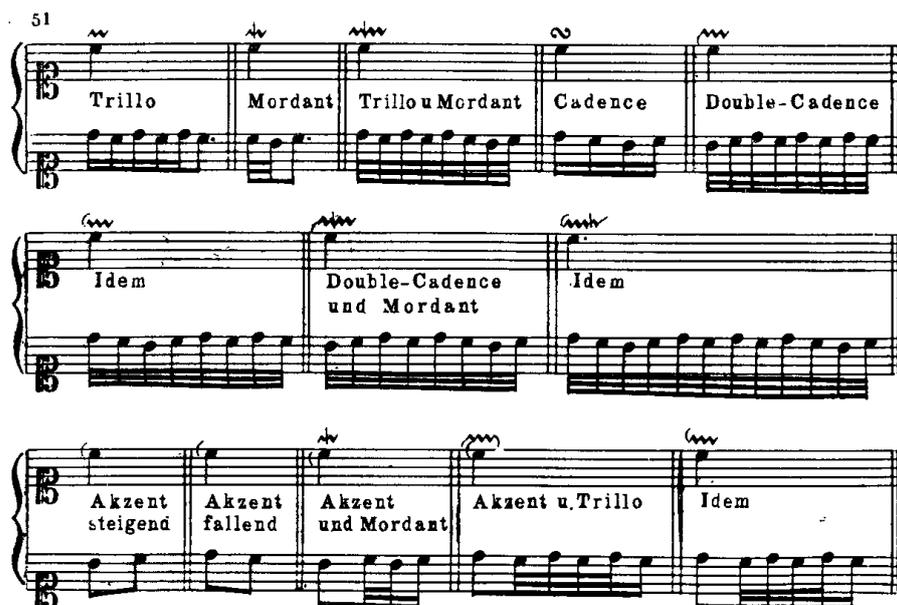
²⁹⁴ Там же. С. 51.

²⁹⁵ Там же. С. 51–55.

²⁹⁶ Там же. С. 158–161.

²⁹⁷ Как следует из Предисловия, первое издание на русском языке вышло ещё до войны в 1934 году, но не в полном объёме и с пропуском целых глав.

в XVI главе («Исполнение клавирных произведений») приведена известная баховская таблица орнаментики. На её происхождение Швейцер указывает следующим образом: «Надо исходить из указаний, зафиксированных самим Бахом на третьем листе “Клавирной книжечки” для Фридемана (1720) под заглавием “Объяснение различных знаков, показывающих, как со вкусом играть некоторые украшения”. Под каждым знаком Бах полностью выписывает в нотах его исполнение».²⁹⁸



Сама же оригинальная таблица Баха выглядит следующим образом:



²⁹⁸ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1965, С. 253.

В сравнении с этой таблицей разбор основ барочной орнаментики в разделе «Мелизмы» в «Школе» Платонова дан с точки зрения именно флейтиста, а не исполнителя на клавишных инструментах. Поэтому Николай Иванович не пытается рассказать о широком спектре музыкальных украшение эпохи барокко, он останавливается лишь на самых главных приёмах, принятых при исполнении барочного флейтового репертуара, — а именно короткого и долгого форшлагов, трелей, мордентов перечёркнутых и не перечёркнутых, нескольких видов группетто, — с конкретными текстовыми объяснениями. В принципе, Платонов своими словами в сжатом виде излагает самые основные принципы барочной орнаментики, заложенные в таблице Баха²⁹⁹. Очень интересны у Платонова и приведённые им нотные примеры, большинство которых взято из специальной флейтовой литературы и представляют собой отрывки в несколько тактов из произведений для флейты композиторов И.С. Баха (Сюита си минор, Соната для флейты и basso continuo №5), Г.Ф. Генделя (Соната для флейты и basso continuo №5), В.А. Моцарта (Рондо, Флейтовые концерты №2 и 3), Л. ван Бетховена («Турецкий марш»).

Наряду со всеми этими изменениями в шестой редакции «Школы» были также впервые напечатаны переложения для флейты и фортепиано музыкальных произведений следующих композиторов: М. Крейна («Мелодия» на развитие дыхания), Ф. Мендельсона («Весенняя песня» на разработку верхнего регистра, а также движение шестнадцатыми в третьей октаве), С. Ляпунова («Прелюдия», сложная тональность ре-бемоль мажор в сложном для начинающих размере 6/8), Й. Гайдна («Менуэт из Трио для флейты, скрипки и виолончели» на мелизмы и украшения), А. Скрябина («Прелюдия, соч. 11», сложная гармонизация, резкие переходы от коротких напевов к длинным фразам в разных регистрах, много пауз), Н. Римского-Корсакова («Пляски царства подводного из оперы “Садко”»), сложный размер 5/8, постоянные гаммообразные пассажи на легато), А. Николаева («Две пьесы для флейты и фортепиано», пример ансамблевого сочинения с

²⁹⁹ Упоминаний о трактате И. Кванца «Опыт наставления по игре на поперечной флейте» («Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen»), который, на первый взгляд, мог бы интересовать Платонова, в его работах и архивных рукописях, к сожалению, не обнаружено.

контрастными по характеру частями (пьесами), много технических сложностей, требующих определённого исполнительского опыта), Н. Платонова («Анданте», не очень удачная одноплановая медленная пьеса, похожая на этюд с аккомпанементом).

2.4.5. «Школа игры на флейте» Н. Платонова под редакцией Ю. Должикова

Все последующие переиздания «Школы» Платонова непосредственно связаны с именем Ю.Н. Должикова — единственного редактора этих выпусков.

Седьмое по счёту (и первое под редакцией Должикова) издание «Школы» Платонова появилось лишь в 1983 году, спустя почти 20 лет после последнего прижизненного платоновского выпуска. Следует подчеркнуть, что это был самый большой временной перерыв в процессе издания очередных редакций этого самого популярного в СССР и современной России учебника игры на флейте.

Конечно же, основой послужило шестое издание 1964 года и изменения были минимальны, официально новая редакция была обозначена как «Издание седьмое, переработанное». В Предисловии были откорректированы названия некоторых глав³⁰⁰, в основной части учебника в главе «Мелизмы» более подробно рассмотрена такая группа украшений как группетто с приведением новых нотных примеров.

Были добавлены новые нотные примеры и в первую очередь — в самом начале основного раздела два этюда официального редактора Ю. Должикова. Далее в том же разделе были убраны пьесы фольклорного характера: русские народные песни «Как за речкою, да за Дарьею» и «Заплетися, плетень» из сборника Н.А. Римского-Корсакова, «Вдоль по улице по шведской» из сборника А.К. Лядова и «Русская песня» из «Детского альбома»

³⁰⁰ В разделе «Методические указания» первая глава стала называться «Постановка» (вместо «О постановке»), третья — «Развитие силы и подвижности губ» (было убрано дополняющее определение «в связи с задачей культуры звука»).

П.И. Чайковского. Вместо них, среди остального повторяющегося уже ранее опубликованного музыкального материала была размещена другая пьеса П.И. Чайковского («Старинная французская песенка» из «Детского альбома»). Сделано это было, вероятно, для того, чтобы изменить общий баланс преобладания в начальном разделе народных мелодий (которых осталось всего четыре) более в сторону классических произведений.

Во все разделы данного издания Ю. Должиковым было добавлено в сумме девять новых этюдов Платонова и изъято его «Анданте», которое, таким образом, было напечатано лишь один раз в шестом издании.

В центральную часть нотных примеров Ю. Должиков добавил две новые пьесы композиторов М. Парцхаладзе («Весёлая прогулка, соч. 53» в разделе, посвящённом изучению двойного стаккато) и А. Дворжака («Юмореска», раздел «Развитие беглости в исполнении хроматических последовательностей»). В конце учебника как итоговая стадия появились следующие сочинения: «Поэтическая картинка» Э. Грига, две пьесы Ж. Бизе (Антракт из оперы «Кармен» и Менуэт из музыки к драме «Арлезианка») и III и IV части из Сонаты Г. Телемана. Для исполнения этих произведений учащийся должен воспользоваться всем спектром знаний и умений, полученных при правильной работе со «Школой», а Менуэт Бизе и две части из Сонаты Телемана можно рассматривать также и в качестве примера пьес крупной формы.

Восьмое издание 1988 года было не переработкой предыдущего, а почти полной перепечаткой. В нотные примеры было внесено всего одно изменение — из первого раздела «Упражнения для усвоения аппликатуры и приобретения первоначальных исполнительских навыков» была удалена русская народная песня «Подле реку» из сборника А. Лядова.

Следующее издание 1996 года явилось обновлённой редакцией «Школы», притом, что изменения носили характер многочисленных мелких правок, совершенно не меняя общего смысла и концепции построения.

На титульной странице учебника бросается в глаза то, что начиная с этого года по неясной причине перестал печататься сквозной порядковый номер редакции, что вызывает некоторые неудобства у учащихся,

преподавателей и исследователей. В Предисловии внесены несущественные фразеологические изменения в текст³⁰¹, при этом обращает на себя внимание следующий оборот. Последняя фраза в Предисловии в изданиях под редакцией Должикова 1983 и 1988 годов звучит так же как и в последней прижизненной редакции Платонова: «Все упражнения и этюды написаны автором Школы». Но это не так, ведь два этюда в изданиях 1980-х годов написаны редактором Должиковым и помещены им под первыми двумя номерами. И лишь в третьей после кончины Платонова редакции в последней фразе Предисловия указано верно: «Все упражнения написаны автором Школы».

В методической части продолжается череда мелких переделок. Как пример, можно рассмотреть первую главу «Краткие исторические сведения о флейте»: написание названий инструментов «сыяо», «флейта Пана», «дудка», «пикколо» стало писаться без кавычек, поперечная «полевая» флейта стала называться немецкой; выражение «объём флейты» заменено на «натуральный звукоряд»; слово «встречается» на слово «используется» и так далее. Такого же рода переименование некоторых фразеологических оборотов и отдельных слов продолжается и во всех остальных главах методической части.

Самая главная суть учебника — блок нотных примеров — был немного поправлен в названиях разделов и комментариях, но ни одного этюда или пьесы не было добавлено или убрано. Наиболее заметным стало то, что большая центральная часть нотного материала после раздела «Гаммы и арпеджио» и вплоть до раздела «Мелизмы» (всего около сорока мелодий) была разделена Должиковым в новой редакции на подразделы «Стаккато», «Двойное стаккато», «Хроматические последовательности», «Двойное стаккато в нечётных метрах». Это было действительно удобной новинкой, в предыдущих изданиях такого деления не существовало. Сами же нотные примеры начиная с 1988 года не изменялись на протяжении всех

³⁰¹ Например, глагол «помешаются» заменён на глагол «вводятся», а фраза «<...> для начинающих, не обладающих какой бы то ни было подготовкой» стала звучать «<...> для учащихся, не имеющих никакой подготовки». Платонов Н. Школа игры на флейте. М., 1988. С. 2.

последующих четырёх переизданий, включая, в том числе, и редакцию 1996 года.

Последние два издания, десятое по счёту и одиннадцатое, вышли в свет соответственно в 1999 и 2004 годах. Изменения в них носили совершенно косметический характер, например в 1999 году кардинально поменялся дизайн обложки, но он остался абсолютно идентичным и в 2004 году.

Подводя итог изучению истории эволюции «Школы» Платонова можно сделать вывод о том, что данный учебник вот уже на протяжении более восьми десятков лет является уникальным примером основополагающего учебного материала для начинающих флейтистов в нашей стране и, судя по популярности и объёмам продаж, не теряет актуальности и в наше время.

ГЛАВА 3. АЛЕКСАНДР КОРНЕЕВ

3.1. Творческий путь А. Корнеева

В качестве эпиграфа III раздела диссертации, посвящённого исследованию творческого пути Александра Васильевича Корнеева, хотелось бы привести выдержку из официальной характеристики музыканта, подготовленной в конце его жизни: «Современная российская школа игры на флейте, пользующаяся международным признанием, складывалась во многом благодаря многолетнему и продуктивному труду А.В. Корнеева»³⁰².

Действительно, он был самым востребованным флейтистом в послевоенные годы в СССР, а затем и в первые десятилетия существования независимой России. Играя сольные программы, выступая в составе всевозможных ансамблей или дирижируя камерными оркестрами, он с равным успехом исполнял как барочную, так и современную музыку.

Подтверждение особенного статуса музыканта можно найти в газетных рецензиях на протяжении всей второй половины XX века. Так, в вышедшей в 1963 году статье «Три лауреата», посвящённой молодому поколению талантливых советских духовиков, известный советский трубач Юрий Усов подчёркивал уникальность развития творческого пути Корнеева: «В истории отечественного исполнительства на духовых инструментах трудно найти артиста, который бы с такой энергией вел сольную концертную деятельность, как это делает флейтист Александр Корнеев»³⁰³.

А вот вступительная часть другой статьи, напечатанной уже в 1980 году: «Наш сегодняшний собеседник не совсем обычный. И слушателям концертов, и читателям редко приходится встречаться с солирующим флейтистом. Между тем, едва ли нужно представлять заслуженного артиста РСФСР Александра Корнеева. С его искусством и в качестве оркестранта, и в качестве руководителя всевозможных камерных ансамблей, наконец, в

³⁰² Архив Московской консерватории. Личное дело А.В. Корнеева. Ед. хр. 126-127. Характеристика с указанием конкретных заслуг из Наградного листа представляемого к награждению Орденом «За заслуги перед Отечеством» IV степени.

³⁰³ Усов Ю. Три лауреата // Советская музыка. 1963. №12. С. 69.

качестве солиста знакомы многие тысячи любителей музыки. Нам кажется, что во многом уникальное положение, которое он занимает на концертной эстраде, делает беседу с ним особенно интересной для читателя»³⁰⁴.

Как и многие его коллеги, Александр Корнеев стал музыкантом благодаря существованию широко разветвлённой системы государственных учреждений, поддерживающих самодеятельность, как важный вид творчества, — речь идет о Домах культуры и Народных театрах. Родители Саши не собирались отдавать сына учиться музыке, и он оказался «втянут» в творческую жизнь практически случайно. В одном из своих интервью³⁰⁵ Александр Васильевич рассказывал, как однажды, из-за мальчишеского любопытства, заглянул на репетицию самодеятельного духового оркестра Дворца культуры Московского автозавода³⁰⁶, располагавшегося неподалеку от дома. Случилось это во второй половине 1930-х годов, когда Саше исполнилось семь лет. Руководитель оркестра В.А. Щербинин³⁰⁷, по инициативе которого и был создан духовой оркестр, составленный из рабочих автомобильного завода, оказался очень отзывчивым человеком и прекрасным специалистом. Он разглядел в пареньке искры таланта и предложил ему играть именно на флейте, а не на каком-либо другом духовом инструменте (хотя Корнеев пробовал в те же годы играть на кларнете и трубе), став также и его первым учителем.

Саша Корнеев сразу и на всю жизнь всерьёз увлёкся флейтой. Заставлять заниматься его не приходилось: он сам много и сосредоточенно репетировал. Едва только освоив инструмент, он начал постоянно выступать в составе оркестра на различных мероприятиях. Сам Александр Васильевич неоднократно вспоминал массовые демонстрации во время советских праздников на Красной площади, когда их оркестр возглавлял шествие автозаводской колонны мимо Мавзолея. Но духовой оркестр Дома культуры

³⁰⁴ Яковлев М. Интервью Александра Корнеева // Музыкальная жизнь. 1980. №16. С. 6

³⁰⁵ Там же.

³⁰⁶ Дом Культуры ЗИС (впоследствии ЗИЛ).

³⁰⁷ Владимир Арнольдович Щербинин (1896–1963). Известный тромбонист и дирижер, участник Персимфанса, солист оркестра Большого театра, лауреат Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей, заслуженный артист РСФСР. Щербинин в 30-е годы еще не получил профессионального вузовского образования, хотя уже тогда начал преподавать в Московской консерватории, где вел классы тромбона и тубы.

исполнял и серьёзную музыку — коллектив участвовал в музыкальном сопровождении драматических театральных постановок, исполнял сочинения Пуни, Чайковского, Иоганна Штрауса, Вальдтейфеля и других композиторов.

Основу репертуара самодеятельного заводского оркестра составляли, в основном, произведения маршевого, танцевального и развлекательного характера. Здесь же он получил навыки по сольфеджио, не посещая детскую музыкальную школу, так как в те годы система ДМШ только начинала развиваться в СССР и обучение в них приравнивалось к посещению самодеятельных коллективов.

Как эти факты оказываются схожими с эпизодами детской биографии В.Н. Цыбина! И действительно, судьбам этих двух музыкантов суждено было пересечься. Через несколько лет занятий в духовом оркестре, играя к тому времени уже на большой флейте, 13-летний А. Корнеев поступил по рекомендации своего первого учителя В.А. Щербинина в Музыкальное училище при Московской консерватории именно в класс к профессору Цыбину (закончил училище в 1947 году)³⁰⁸.

Как и его наставник, Александр Корнеев вынужден был также рано начать свою трудовую деятельность, ведь и у него рано умер отец (погиб на фронте), а в семье осталось ещё двое братьев и мать, которых надо было материально поддерживать. В трудное военное время он стал выступать в составе профессиональных музыкальных коллективов.

Его первым местом работы буквально на протяжении нескольких месяцев стал небольшой ансамбль в Театре кукол на улице 25-летия Октября³⁰⁹. Вот как вспоминает то время заведующий музыкальной частью этого театра Ю.А. Оленев: «Во время войны в Москве функционировал театр, в который входили артисты знаменитого Ленинградского театра кукол Е.С. Деммени и часть сотрудников Московского кукольного театра, ныне выступающего на Спартаковской улице. Наш маленький оркестр, точнее, инструментальный ансамбль, включал флейту, валторну, группу ударных, фисгармонию, фортепиано и скрипку. Он не был укомплектован

³⁰⁸ Архив Московской консерватории. Личное дело А.В. Корнеева. Листок учёта кадров. Ед. хр.72.

³⁰⁹ 05.06.1943-30.08.1943. Там же.

постоянными участниками, а формировался от случая к случаю в соответствии с конкретными особенностями музыкального оформления данного спектакля. <...> Хорошо помню совсем юного Сашу Корнеева. Он играл бойко, чисто, легко справлялся с техническими сложностями своей партии. Уже тогда в его уверенной читке с листа, умении быстро ориентироваться в только что вписанных вариантах, четкой реакции на реплики артистов, по которым нужно было вступать, ощущались профессиональная хватка, ростки зрелого мастерства. И я рад, что не ошибся в своих прогнозах и оказался причастным к его первым шагам в большое искусство»³¹⁰.

Далее музыкант стал часто менять места службы, зачастую работая в нескольких организациях одновременно, и это в возрасте 13-16 лет, не прерывая при этом учёбу в музыкальном училище! С августа 1943 по июль 1945 года Корнеев проработал в качестве артиста во Всесоюзном гастрольно-театральном объединении. Затем последовали оркестры Центрального детского театра (февраль–октябрь 1945 года) и Государственного театра киноактёра на улице Воровского (февраль 1945–август 1946 года). Наконец этот бешеный темп немного замедлился при поступлении Корнеева в Государственный симфонический оркестр Министерства кинематографии (сентябрь 1946–1947 года), а затем в Московский театр оперетты (с 1947 по 1949 года)³¹¹. По традиции тех лет Корнеев также часто играл в составе камерных ансамблей «живую» музыку перед сеансами в кино.

Таким образом, невольно повторяя путь Цыбина, то есть работая в совсем юном возрасте в разноплановых коллективах, Корнеев приобрёл неоценимый оркестровый опыт ансамблевого исполнительства, точного чтения с листа совершенно разного репертуара. Благодаря большой практике он научился быстро запоминать музыку и хорошо разбираться в стилевых особенностях произведений, его развитый абсолютный слух помогал правильно слышать различные гармонические соединения и охватывать партитуру в целом.

³¹⁰ Римский Л. Александр Корнеев // Портреты советских исполнителей на духовых инструментах. Редактор Ю.А. Усов. Советский композитор. 1989. С. 33.

³¹¹ Архив Московской консерватории. Личное дело А.В. Корнеева. Листок учёта кадров. Ед. хр.72.

После войны, в 1947 году, Корнеев успешно поступает в Московскую консерваторию в класс своего наставника профессора Цыбина. В 1949 году Корнеев принимал участие во Втором Всемирном фестивале молодежи и студентов в столице Венгрии Будапеште, где стал одним из победителей, получив звание лауреата II премии (I премия присуждена не была).

В консерватории у Цыбина Корнеев учился вплоть до кончины профессора и позже вспоминал об этом периоде так: «Мне довелось заниматься у Цыбина только шесть лет: он умер 31 мая 1949 года, когда я завершал второй курс консерватории. Светлый облик Владимира Николаевича никогда не изгладится из моей памяти. Он остается для меня образцом высокого служения искусству, идеалом музыканта-педагога, человека»³¹². Закончил консерваторию Корнеев в 1952 году в классе профессора Юлия Григорьевича Ягудина, у которого впоследствии учился и в аспирантуре³¹³.

По воспоминаниям вдовы флейтиста Елены Георгиевны Корнеевой, к выпуску из аспирантуры Александр Васильевич подготовил уникальную научную работу «Жизненный и творческий путь Владимира Николаевича Цыбина», которую он передал в дальнейшем ближайшим родственникам своего первого консерваторского учителя. Затем эта монография затерялась, и в настоящее время, к сожалению, следы этого труда установить не удалось.

В годы обучения в консерватории Корнеев сблизился со многими молодыми музыкантами своего поколения, которые в будущем стали олицетворением советского музыкального искусства: И. Безродным, Э. Грачом, А. Бахчиевым, И. Ойстрахом и другими. Игорь Давидович Ойстрах так говорил о флейтисте: «Саша Корнеев — друг моей юности. С ним связаны многие события моей творческой биографии <...> Корнеев — великолепный музыкант, проявивший свои высокие профессиональные качества еще в самом начале работы в БСО. <...> О Саше Корнееве с уважением и симпатией отзывался мой отец, ценивший его большую музыкальную культуру исполнения, прекрасное звучание инструмента,

³¹² Римский Л. Александр Корнеев // Портреты советских исполнителей на духовых инструментах. Редактор Ю.А. Усов. Советский композитор. 1989. С. 33.

³¹³ Поступил в аспирантуру в 1952 году, закончил 1955.

безукоризненную чистоту интонации. Давид Федорович неоднократно выступал в ансамбле с молодым флейтистом, они принимали участие в исполнении инструментальных сочинений И.С. Баха — Четвертого и Пятого Бранденбургских концертов, Трио-сонаты до-минор из “Музыкального приношения”»³¹⁴.

Незадолго до своей кончины, в начале 1949 года, Цыбин, имевший возможность на протяжении довольно продолжительного времени наблюдать за стремительным профессиональным ростом своего ученика, предлагает девятнадцатилетнему юноше принять участие в конкурсе на вакантное место первого флейтиста Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио³¹⁵. Цыбин лично рекомендовал его главному дирижёру Николаю Семеновичу Голованову и успел подготовить своего студента к этому событию. Корнеев блестяще показал себя, очень понравился комиссии и по итогам конкурсного отбора был принят в состав оркестра, что стало знаковым событием в судьбе музыканта; достаточно сказать, что он в течение почти тридцати лет оставался солистом этого оркестра. Сразу после поступления на службу в БСО в 1949 году, Корнеев вошел в духовой квартет солистов этого оркестра, в котором, помимо самого флейтиста, участвовали гобоист Н. Мешков, кларнетист В. Сорокин и фаготист И. Стыдель³¹⁶.

Для работы в оркестре на радио, в специфических условиях, когда постоянно приходится играть на запись или в прямом эфире, требуются музыканты-виртуозы высшего профессионального уровня, которым необходимо уметь решать одновременно целый ряд нетривиальных задач. В таком коллективе солисты групп должны в совершенстве владеть своим музыкальным инструментом, ведь им нужно уметь с одной стороны — фантастически свободно «читать с листа» любой музыкальный текст (ведь репетиций обычно бывает крайне мало) в совершенно различных жанрах, а с другой — многократно исполнять одни и те же произведения с разными

³¹⁴ Римский Л. Александр Корнеев // Портреты советских исполнителей на духовых инструментах. Редактор Ю.А. Усов. Советский композитор. 1989. С. 49.

³¹⁵ Точно также, в конце XIX века, профессор Кречман рекомендовал своему воспитаннику юному Володе Цыбину принять участие в конкурсе на замещение вакантной должности в оркестре Большого театра.

³¹⁶ Римский Л. Александр Корнеев // Портреты советских исполнителей на духовых инструментах. Редактор Ю.А. Усов. Советский композитор. 1989. С. 35.

дирижёрами, солистами или певцами, и каждая из этих трактовок должна быть убедительной. Кроме того, артист такого оркестра должен обладать исключительно профессиональным подходом к своему делу, всегда находиться в отличной исполнительской форме и быть ответственным за общий успех.

Всем этим критериям в полной мере отвечал новый концертмейстер группы флейт БСО Александр Корнеев, а о самом оркестре в печати говорилось так: «Выступления БСО, где бы они ни проходили <...> неизменно вызывают восхищение слушателей. В откликах на выступления оркестра <...> отмечаются незаурядное мастерство, глубоко сосредоточенное и полное внутреннего напряжения музицирование, отточенная динамическая нюансировка, вдохновенность игры, сочетающаяся с предельной естественностью и выразительностью воссоздаваемых музыкальных образов, артистизм и виртуозность солистов. И одновременно с этим высокая ансамблевая культура, гармоническое равновесие в совместном звучании оркестровых групп, необычайная собранность, повышенный контроль за звуком, чутье к особенностям исполняемой музыки, умение быстро охватывать и представлять публике сочинения разных стилей. Именно эти качества БСО неоднократно подчеркивали советские композиторы, музыкальные критики и исполнители, писавшие о великолепных инструменталистах, объединенных едиными творческими задачами в одном замечательном симфоническом ансамбле. При этом единодушно отмечалась “масштабность, высокая ансамблевая слаженность, способность выявить тончайшие музыкальные оттенки и передать смысл, характер сочинения, сохраняя при этом свободную артистичность”»³¹⁷. В целом следует констатировать, что, так как в 50-х годах прошлого века БСО вёл насыщенную концертную деятельность, то Корнееву приходилось быть буквально универсальным исполнителем, постоянно переходя из одного стиля и эпохи в другую и подстраиваясь под манеру трактовки, подачи музыкального материала и жеста различных дирижёров.

³¹⁷ Сидельников Л. Большой симфонический оркестр // Музыка. 1981. С. 97.

Отдельного упоминания заслуживают гастроли сезона 1958 года в Москве знаменитого американского дирижёра, художественного руководителя Филадельфийского оркестра Леопольда Стоковского, который дал с БСО четыре концерта: 7 июня в Большом зале консерватории (БЗК), 13 и 14 июня в Филармонии и 17-го во Дворце спорта (!) Центрального стадиона имени В.И. Ленина. В БЗК Стоковский дирижировал Пассакалией до минор И.С. Баха BWV 582 в собственной оркестровке и Симфонией № 11 «1905 год» Д.Д. Шостаковича. Живая запись с этого концерта была затем издана на пластинке фирмой «Мелодия»³¹⁸.

После окончания выступления на сцене случилось то, что ясно подчеркнуло высокий профессионализм исполнителей оркестра — Стоковский на «бис» предложил музыкантам сыграть сочинение, которое до этого им не репетировалось: «<...> Он делает знак, оркестру раздают новые партии. Переводчица объявляет, что сейчас будет сыграно произведение, никогда ранее не исполнявшееся в Советском Союзе. Зал притих. Многие из присутствующих знали, что объявленное произведение не знакомо оркестру. Его будут играть, как говорят, “с листа”. Волновались и музыканты. Они поняли, что им оказано большое доверие. Вряд ли Стоковский позволил бы себе такой эксперимент с оркестром, в возможностях которого он сомневался. Сюита из балета “Любовь-волшебница” де Фальи была сыграна превосходно. И первый, кто начал аплодировать оркестру, был сам Леопольд Стоковский»³¹⁹. После завершения успешных гастролей в Москве Стоковский высоко отозвался о БСО: «Оркестр радио великолепен. В нем много больших и настоящих музыкантов, которые могут быть приравнены к лучшим инструменталистам мира»³²⁰, а Корнеева он выделил отдельно, подарив ему свою фотографию с автографом: «Браво, Корнеев!».

Но в 1950-е годы, в свои двадцать с небольшим лет Корнеев стал известен в музыкальных кругах не только как оркестрант. Ярким сольным исполнителем он себя зарекомендовал уже в студенческие годы, его стали приглашать выступить в больших концертных залах. При изучении

³¹⁸ По материалам сайта Московской консерватории (www.mosconsv.ru/ru/disk.aspx?id=22161)

³¹⁹ Сидельников Л. Большой симфонический оркестр // Музыка. 1981. С. 97.

³²⁰ Там же.

нескольких интервью флейтиста можно выявить ту отправную точку, то событие, которое положило начало его сольной карьере.

В 1950 году Корнееву предложили выступить в Большом зале Московской консерватории на торжественном концерте, посвящённом 200-летней годовщине смерти И.С. Баха. Молодой солист БСО с большим успехом исполнил «Бранденбургский Концерт» №5 (BWV 1050) ре мажор совместно с Эмилем Григорьевичем и Елизаветой Григорьевной Гилельс³²¹. В будущем он ещё несколько раз будет играть со знаменитым советским пианистом, который оставил о нём теплые воспоминания: «Александр Васильевич Корнеев <...> в общении всегда обращал на себя внимание своей целеустремленностью любознательного музыканта. Мне приятно было общение с ним. Александр Васильевич удивительно трудоспособен, это активный музыкант, испытывающий горячее чувство любви к своей профессии. Я питаю к А.В. Корнееву самые нежные, дружеские чувства. Его искусство прекрасно, молодо и зрело»³²². С этого времени можно говорить о начале большой сольной карьеры Корнеева.

В 1951 году Корнеев участвовал в очередном, Третьем Всемирном фестивале молодежи и студентов, который проводился в восточном Берлине. На этот раз Александр стал уже истинным победителем, получив очередное звание лауреата и первую премию.

Следующим важным событием в творческой карьере Корнеева, к тому времени уже аспиранта Московской консерватории, стали несколько успешных и запоминающихся поездок в Чехословакию. Сначала в 1953 году он выиграл Международный Конкурс «Пражская весна» для исполнителей на духовых инструментах имени Антонина Рейхи (I премия). На будущий год его, как победителя этого соревнования, пригласили с группой других музыкантов из СССР, среди которых были Юрий Шапорин, Арвид Янсонс, Галина Баринова, Даниил Шафран, Наум Вальтер, музыковед Иван Мартынов и другие, принять участие в цикле концертов фестиваля «Пражская весна».

³²¹ Яковлев М. Интервью Александра Корнеева // Музыкальная жизнь. 1980. №16. С. 7.

³²² Римский Л. Александр Корнеев // Портреты советских исполнителей на духовых инструментах. Редактор Ю.А. Усов. Советский композитор. 1989. С. 42.

Ведущая советская скрипачка Галина Всеволодовна Барина в своих мемуарах, характеризуя в целом творческую личность Корнеева, вспоминала и ту поездку: «Я знакома с исполнительской деятельностью Александра Корнеева с 1954 года, со времени нашей совместной поездки в ЧССР на Международный музыкальный фестиваль “Пражская весна”. Мы выступали в различных городах Чехословакии, были горды, что представляем советское искусство за рубежом. Корнеев принимал участие во многих сборных концертах и пользовался заслуженным успехом у слушателей, очарованных игрой молодого виртуоза. С удовольствием вспоминаю участие Александра Васильевича в камерных вечерах Московской консерватории и, особенно, исполнение соль-мажорного Бранденбургского концерта И.С. Баха, в котором Корнеев вместе со своим учителем Ю.Г. Ягудиным блистательно вели сложнейшие флейтовые партии, чутко откликаясь на виртуозные пассажи солирующей скрипки. И еще одно незабываемое художественное впечатление, связанное с мастерством Корнеева, — его божественная флейта в “Дафнисе и Хлое” М. Равеля, как ожившая в звукозаписи древнегреческая легенда о магической силе искусства и пленительном таинстве любви. Казалось, что блестящие фиоритуры корнеевской флейты не зафиксированы в партитуре, а непосредственно возникли в процессе вдохновенной импровизации. <...> Для меня, как и для многих истинных поклонников огромного таланта Корнеева, очевидно творческое горение музыканта, его удивительная одержимость искусством, которому он верно служит всю свою сознательную жизнь»³²³.

Поездка советских музыкантов на фестиваль классической музыки широко освещалась в отечественных средствах массовой информации — статьи с отчётами о прошедших концертах появлялись, например, в таких разных по официальному статусу газетах, как в центральной «Комсомольской правде» (статья «Пражская весна 1954 года» от 08.06.54), так и в республиканской «Советской Латвии» (с обзором фестиваля от члена советской делегации дирижёра Арвида Янсонса от 26.09.54). Газета

³²³ Римский Л. Александр Корнеев // Портреты советских исполнителей на духовых инструментах. Редактор Ю.А. Усов. Советский композитор. 1989. С. 49.

«Советская культура» посвятила «Пражской весне» целую серию материалов: статьи регулярно выходили на протяжении всего 1954 года, начиная с подготовки к фестивалю (статья от 25 апреля), и далее с информационными сообщениями (20 мая, 22 мая).

Корнеев исполнил перед взыскательной пражской публикой Сюиту №2 си минор И.С. Баха и ре мажорный Концерт Моцарта в сопровождении чехословацкого оркестра под управлением дирижёра К. Анчерла.

По итогам этой поездки И.И. Мартынов опубликовал в журнале «Советская музыка» в рубрике «За рубежом»³²⁴ небольшой творческий отчёт, в котором, среди прочих, было отмечено и успешное выступление Корнеева. Мартынов при описании этого концерта ссылается на мнение видного чехословацкого музыкального деятеля Я. Сейдла³²⁵, который о флейтисте из СССР высказался следующим образом: «А. Корнеев играл Баха в строгом стиле. Поэтическим очарованием исполнения этой вещи он вполне удовлетворил и пражских виртуозов флейты, пользующихся широкой известностью за пределами нашей страны».

Другой рецензент в одной из чехословацких газет дал флейтисту следующее определение: «Исполнительское мастерство А. Корнеева поражает классической и благородной точностью. Тон его флейты страстный и в то же время нежный, хрустально прозрачный и волнующий. Корнеев блестяще владеет дыханием, его *piano* и *diminuendo* полны непередаваемого очарования»³²⁶.

Но это было «плановое», то есть заранее согласованное и подготовленное выступление. А вот совершенно неожиданным стало для Корнеева предложение, поступившее к нему от организаторов фестиваля прямо на месте в Чехословакии, сыграть на заключительном концерте флейтовую сонату Прокофьева с уже широко известным тогда на родине и в мире гениальным пианистом Святославом Рихтером. В Праге нот не оказалось, рукопись выслали самолётом из Москвы (!), репетировать музыкантам, из-за острого дефицита времени на подготовку, пришлось по

³²⁴ Мартынов И. Пражская весна (За рубежом) // Советская музыка. 1954. №8. С. 126.

³²⁵ Ян Сейдл — известный чехословацкий композитор, лауреат государственной премии.

³²⁶ Цит. по: Усов Ю. Три лауреата // Советская музыка. 1963. №12. С. 69.

ночам. Но всё прошло удачно, концерт имел успех, и это было премьерное исполнение Сонаты для флейты и фортепиано Прокофьева в Чехословакии.

После такого впечатляющего парада успешных выступлений и завоевания нескольких престижных титулов молодой аспирант Московской консерватории и солист одного из ведущих симфонических оркестров страны стал хорошо известен в широких профессиональных кругах.

Оставаясь солистом симфонического оркестра, Александр Васильевич вёл широкую концертную деятельность, что в условиях реалий СССР было достаточно редким явлением. Корнеев принципиально настаивал на том, что флейта, безусловно, должна на равных считаться таким же солирующим инструментом, как скрипка, рояль или виолончель, ведь недаром композиторы ещё старой европейской школы, впрочем, как и мастера более позднего времени, создали столько прекрасных и совершенных сочинений для этого духового инструмента. Современные композиторы как за границей, так и в СССР продолжали сочинять новые произведения для флейты, поэтому Александр Корнеев предпочитал выступать уже в 1950-х годах на концертах с разносторонним репертуаром, состоящим из пьес разных жанров, стилей и эпох.

Сохранившиеся в фондах музея Московской филармонии программки свидетельствуют о том, что, например, 19 февраля 1956 года флейтист участвовал в сборном концерте «Навстречу II Всесоюзному съезду советских композиторов. Авторские вечера-встречи советских композиторов со слушателями» в Концертном зале имени Бетховена Большого театра, где он исполнил музыкальное сочинение современного композитора — «Три пьесы для флейты и фортепиано» Н. Ракова (автор выступил в роли аккомпаниатора). А 14 апреля 1957 года Корнеев участвовал в филармоническом концерте, целиком посвящённом творчеству И.С. Баха (абонемент №48). В концерте, который проходил в Доме ученых принимал участие Госоркестр под руководством Г. Рождественского и несколько солистов Московской филармонии (в том числе А. Корнеев и Г. Баринова). В начале II отделения была исполнена Соната для флейты и фортепиано №1 си минор, причём аккомпанировал солисту на рояле дирижер Рождественский.

Разноплановые концертные выступления Корнеева в дуэте с пианистами и в составе ансамблей, многочисленные поездки по стране и за рубежом, записи на студии, эталонное для своего времени исполнение барочной музыки и многолетнее сотрудничество с известными и молодыми начинающими композиторами, пропаганда советской музыки говорят об исключительно всестороннем таланте Александра Васильевича, который он стремился реализовать на концертной эстраде.

Можно сказать, что он олицетворял успешность и жизнеспособность флейтовой школы Московской консерватории, а шире — советской системы музыкального образования, о достоинствах которой теперь все чаще и чаще начинают задумываться.

На протяжении всей долгой и успешной сольной исполнительской карьеры Корнееву удавалось в высшей степени удачно сочетать в своём творчестве требования разных жанров классической музыки, он всегда стремился расширить и обогатить флейтовый репертуар.

Александр Васильевич в своих воспоминаниях довольно подробно указал на те обстоятельства, при которых возник его интерес к современной музыке: «Дружба моя с композиторами началась еще в годы занятий в консерватории. Помню, как я буквально не отставал от Сергея Никифоровича Василенко, который дирижировал оркестром Всесоюзного радио; чуть ли не в каждом перерыве я подходил к нему и просил написать что-нибудь для флейты. Он вознаградил мое упорство сюитой “Весной”³²⁷, которую и поныне играют многие флейтисты. С тех пор мне довелось быть первым исполнителем многих сочинений советских композиторов, тесно сотрудничать с музыкантами разных поколений»³²⁸.

Корнеев предельно чётко формулирует природу своего интереса к новым сочинениям как с точки зрения общемузыкальной, так и с точки зрения профессионально флейтовой: «Что привлекает меня в советской музыке, что заставляет вновь и вновь обращаться к новым сочинениям? Прежде всего, пожалуй, разнообразие индивидуальностей, композиторских

³²⁷ Это сочинение было посвящено автором А.В. Корнееву.

³²⁸ Яковлев М. Интервью Александра Корнеева // Музыкальная жизнь. 1980. №16. С. 7.

школ, отражающее все богатство нашей музыкальной культуры. При этом для меня на первом плане отнюдь не проблемы стиля, а лишь качество музыкальных произведений. Отличная музыка часто пишется в традиционной манере, а наряду с ней появляются яркие, во многом новаторские сочинения, требующие от исполнителя освоения новых технических приемов. Таковы, например, прием “фруллато”, ставший уже обычным, так как он встречается у многих авторов, удар руки по клапанам флейты, глиссандо, применение звуков неограниченной высоты, необычных аккордовых сочетаний, флажолетов и т. п.»³²⁹.

С интересом знакомясь со вновь возникающими произведениями бурно прогрессирующей в те годы советской композиторской школы, Корнеев продолжает совместные выступления с лучшими пианистами, скрипачами, виолончелистами, певцами того времени. В 1958 году на студии звукозаписи «Мелодия» вышла пластинка, при записи которой Корнеев вновь сотрудничал со знаменитым пианистом Эмилем Гилельсом. Музыкантами были записаны произведения из «золотого» флейтового репертуара: Соната для флейты и фортепиано ля минор Г.Ф. Генделя (соч. 7) и Интродукция и вариации на тему «Засохшие цветы» из вокального цикла «Прекрасная мельничиха» для флейты и фортепиано Ф. Шуберта (соч. 160). Корнеев играл на флейте системы Бёма, но, как и у подавляющего большинства флейтистов СССР того времени, с полностью деревянным корпусом — этот штрих придаёт определённый шарм общему звучанию. При прослушивании записи нельзя не отметить полностью сформировавшуюся филигранную технику молодого флейтиста, особенно впечатляет владение лёгким быстрым стаккато. Корнеев использует мелкое вибрато, что являлось общепринятой нормой в то время в нашей стране, можно сказать модой³³⁰.

В том же 1958 году Александр Корнеев становится дипломантом одного из самых престижных в мире международных конкурсов для музыкантов-исполнителей в Женеве (Швейцария).

³²⁹ Яковлев М. Интервью Александра Корнеева // Музыкальная жизнь. 1980. №16. С. 7.

³³⁰ В личной беседе известный советский и российский флейтист В.И. Зверев (1942-2011) подтвердил этот тезис, говоря, что в начале 1960-х годов участвуя во Всесоюзном Конкурсе и играя в ведущих оркестрах, он использовал более равномерное вибрато, что резко выделяло его среди других отечественных флейтистов, делало его исполнение более узнаваемым и запоминающимся.

С 1950-х годов и до конца жизни Корнеев входил в круг выдающихся музыкантов, с которыми был в постоянном творческом контакте: это (помимо упомянутых выше С. Рихтера, Э. Гилельса и Г. Бариновой) – М. Юдина, Л. Оборин, Д. и И. Ойстрахи, И. Козловский, Т. Николаева, А. Бахчиев, А. Гедике, Н. Казанцева, И. Масленникова, М. Ростропович, О. Эрдели, В. Дулова, А. Иванов-Крамской, И. Браудо, З. Ружичкова, Г. Гродберг, А. Майкапар, участники квартета имени Бетховена, крупные зарубежные композиторы, такие как А. Жоливе, Ж. Орик, А. Дютыйе и десятки не менее прославленных имен. После успеха на «Пражской весне» 1954 года, Корнеев совершил заграничное концертное турне, во время которого весьма близко познакомился с ведущим европейским композитором того времени Андре Жоливе.

Однажды во время гастролей Жоливе в СССР 26 апреля 1966 года Корнеев исполнил в Большом зале Московской консерватории Концерт для флейты с симфоническим оркестром французского композитора, причём Большим симфоническим оркестром дирижировал сам автор³³¹. Впоследствии фирма «Мелодия» выпустила пластинку с этого концерта, где помимо флейтового произведения исполнялись и другие сочинения А. Жоливе, такие как «Пять ритуальных танцев» для симфонического оркестра, Концерт для арфы с камерным оркестром (солистка В. Дулова, Ансамбль БСО), Симфония №1.

Корнеев, вероятно, был очень увлечён в то время современной французской музыкой и стремился исполнять её как можно чаще. Так, ещё в начале того же 1966 года в Малом зале Московской консерватории Корнеев в составе ансамбля впервые (!) в СССР исполнил музыкальные произведения двух современных французских композиторов: «Пасторали» для флейты, фагота и арфы А. Жоливе (А. Корнеев, В. Власенко, О. Эрдели) и Серенаду для флейты, скрипки, альты, виолончели, и арфы А. Русселя (А. Корнеев, О. Эрдели, Квартет Всесоюзного радио и телевидения — А. Футер, И. Милославский, Е. Горелик, Р. Фурер, а также Е. Пименов (контрабас))³³².

³³¹ В музее Московской филармонии сохранилась афиша этого концерта.

³³² По материалам из архива Музея Московской филармонии.

Будучи ещё студентом консерватории Корнеев много играл с вокалистами. Традицию тесного сотрудничества флейтистов и певцов заложил профессор Московской Консерватории Николай Иванович Платонов, который интенсивно концертировал и делал фондовые записи с известными певицами Э. Бандровска-Турска, В. Барсовой, Е. Катульской, Н. Казанцевой. Именно Надежда Аполлинарьевна Казанцева стала на рубеже 1950-х годов приглашать Корнеева для участия в своих записях на радио и на студию «Мелодия». Первой их совместной работой стала запись вальса И. Штрауса «Сказки Венского леса» (Казанцевой аккомпанировал ансамбль солистов БСО под управлением Л.П. Пятигорского). Певица оставила такие воспоминания о флейтисте: «Я знаю Сашу Корнеева с 1949 года. Помню его, очень застенчивого, скромного юношу, который пришел на радио после блистательной победы на конкурсе в БСО. Он сразу же обратил на себя внимание как многообещающий, техничный музыкант с красивым, округлым, вибрирующим звуком. Вслед за Н.И. Платоновым он стал моим партнером по концертным выступлениям. <...> Саша охотно работал, безотказно репетировал. В 1952 году он принимал участие в исполнении двух виртуозных вокальных сочинений — Вариаций Г. Проха и “Венецианского карнавала” Ю. Бенедикта в моем сольном концерте в Большом зале консерватории. С тех пор мы часто выступали вместе. На моих глазах происходило формирование молодого артиста, выросшего в большого музыканта, одного из лучших советских флейтистов нашего времени. Корнеев необычайно увлечен музыкой, он настоящий труженик, подлинный энтузиаст»³³³.

В те же годы музыкант принял участие в записи сольной пластинки певицы — в сопровождении камерного ансамбля в составе: флейта (А. Корнеев), фортепиано (А. Бернар) и виолончель (С. Кнушевицкий) Казанцева записала упомянутую выше «Тему с вариациями» Генриха Проха.

Удалось установить, что примерно в то же время Корнеев принимал участие в записи пластинки романсов и камерных произведений в

³³³ Римский Л. Александр Корнеев // Портреты советских исполнителей на духовых инструментах. Редактор Ю.А. Усов. Советский композитор. 1989.С. 36.

исполнении ведущего солиста Большого театра Александра Павловича Огнивцева.

К периоду 1950-х годов относятся первые творческие контакты Корнеева, переросшие затем в многолетнюю дружбу с великим отечественным певцом Иваном Семёновичем Козловским, который так отзывался о флейтисте: «Ни камертоном, ни вопросами невозможно определить музыканта. Всегда есть что-то недосказанное, и когда оно выделяется с блеском и творческой убежденностью, это радость. Речь идет о Корнееве <...>»³³⁴.

Александр Васильевич Корнеев подготовил свои воспоминания о дружбе с Козловским. Книга «Иван Козловский: воспоминания, статьи» вышла в 2005 году. В эссе под названием «Незабываемое...» Корнеев с большим пиететом рассказывает о некоторых своих творческих контактах с Козловским, ведь он встречался с ним на концертной эстраде и в качестве партнёра по камерным ансамблям, и в качестве флейтиста аккомпанирующего певцу оркестра, а позже и в качестве дирижёра, сопровождающего выступления великого тенора. Судя по воспоминаниям Корнеева, между двумя музыкантами, несмотря на тридцатилетнюю разницу в возрасте, вскоре после знакомства возникли дружеские отношения. Об их взаимном уважении говорит, например, такой эпизод. Однажды после одного из больших юбилейных концертов, Козловский пригласили к себе домой на торжественный ужин в кругу самых близких друзей не только Корнеева, но и мать флейтиста Юлию Антиповну: «Иван Семенович в специальном слове за столом поблагодарил ее, что она родила меня и воспитала таким. И это было для мамы высокой оценкой, а сказано это было в присутствии таких гостей, как В. Вучетич, А. Байдуков, С. Бондарчук, И. Скобцева, К.Б. Птица, А.А. Громов, и многих других»³³⁵.

Корнеев подчёркивал в своей статье, что в профессиональном плане он многое перенял у Козловского: «Надо сказать, что Иван Семенович всегда

³³⁴ Римский Л. Александр Корнеев // Портреты советских исполнителей на духовых инструментах. Редактор Ю.А. Усов. Советский композитор. 1989.С. 42.

³³⁵ Корнеев А. Незабываемое ... // Иван Козловский: воспоминания, статьи. РИПОЛ классик/Наталис. М., 2005. С. 498.

тщательно готовился к любому выступлению и требовал того же от своих партнеров. Оркестр, работая с певцом, буквально преображался и уже не мог играть плохо. Я учился у Ивана Семеновича мастерству дыхания, динамике, тембровой окраске, филировке звука»³³⁶.

Начало совместного творчества Корнеева и Козловского было положено, скорее всего, в 1950 году на концерте, посвящённом юбилею А.Б. Гольденвейзера. Флейтист так писал об этом событии: «Вспоминается такой эпизод. Когда отмечался юбилей А.Б. Гольденвейзера в Большом зале Консерватории, у Ивана Семеновича возникла очень интересная идея. Он предложил не традиционно прочесть адрес юбиляру, а исполнить арию из кантаты И.С. Баха “В долине слез” для тенора (И.С. Козловский), флейты (А.В. Корнеев) и органа (А.Ф. Гедике). Это поздравление имело большой успех<...>»³³⁷.

Тем же 1955 годом датируется одна из первых их совместных работ на Всесоюзной студии грамзаписи «Мелодия» — в исполнении того же состава музыкантов (Козловский, Корнеев, Гедике) была записана так удачно прозвучавшая Ария из кантаты И.С. Баха BWV 114 (№2)³³⁸. Корнеев описал очень интересные подробности возникновения этой записи: «Из нашей совместной работы вспоминается такой случай. Мы записывали для фонда арию из кантаты И.С. Баха “В долине слез” для голоса, флейты и органа. Запись эта не сразу получила разрешение из-за текста: “Светоч ясный, ты приди<...>”. Лишь благодаря И.С. Козловскому и А.Ф. Гедике стало возможным произвести эту запись. Главным редактором Музыкального вещания был тогда Н.П. Чаплыгин. Запись происходила в Большом зале Консерватории, и звукорежиссер постоянно напоминал о посторонних шорохах, которые мешали качественной записи. Долго не могли понять, в чем дело. А виновником помех невольно оказался я. Отправляясь на запись, я надел новые, хорошей кожи сандалии знаменитой фирмы “Батя”, купленные

³³⁶ Корнеев А. Незабываемое ... // Иван Козловский: воспоминания, статьи. РИПОЛ классик/Наталис. М., 2005. С. 496-497.

³³⁷ Там же. С. 496.

³³⁸ Компакт-диск «Иван Козловский. И.С. Бах» из серии «Выдающиеся исполнители». Дистрибьютор: Aquarius, Россия. Трек №2 «В долине слез как тень блуждая. Ария из кантаты BWV 114 (№2)». А. Корнеев – флейта, А. Гедике – орган. Год записи: 1955. (www.ozon.ru/context/detail/id/4510349/)

в Чехословакии: они-то и издавали шорох. Иван Семенович заставил меня разуться. И я играл музыку Баха, оставшись в носках. Далее все пошло гладко — и мы успешно записали этот шедевр»³³⁹. Это произведение затем музыканты исполняли ещё не раз и всегда с заметным успехом.

Своё отношение к камерной музыке Александр Васильевич сформулировал так: «Ансамблевое музицирование составляет важную часть моей жизни. <...> Расцвет камерного музицирования в нашей стране, рост интереса к камерной музыке кажутся мне весьма симптоматичными и свидетельствуют о росте эстетических запросов аудитории. Этот рафинированный вид искусства требует особой отточенности мастерства от музыкантов. Любой камерный ансамбль — это уникальный оркестр в миниатюре, оркестр, в котором каждый музыкант на виду, каждый — солист, и вместе с тем каждый подчинен одной общей задаче. Это трудно, но это и увлекательно»³⁴⁰.

В начале 1957 года³⁴¹ при Московской государственной филармонии появился новый замечательный коллектив, очень быстро завоевавший симпатии притязательной отечественной публики — Московский камерный оркестр (ныне — Государственный академический камерный оркестр России), который был первым в СССР профессиональным камерным оркестром. Основатель и первый художественный руководитель ансамбля Рудольф Баршай так охарактеризовал творческое кредо оркестра: «В нашу задачу не входило создание оркестра с каким-то сугубо определенным творческим профилем. Единственную задачу мы видели в том, чтобы исполнять музыку так, как она задумывалась автором»³⁴². Флейтист Александр Корнеев вместе с другими музыкантами первого состава стояли у истоков этого ставшего впоследствии знаменитым камерного ансамбля, ведь изначально эти люди были единомышленниками, поверившими в идею и стремящимися кропотливой изматывающей работой на репетициях и

³³⁹ *Корнеев А.* Незабываемое ... // Иван Козловский: воспоминания, статьи. РИПОЛ классик/Наталис. М., 2005. С. 497.

³⁴⁰ *Яковлев М.* Интервью Александра Корнеева // Музыкальная жизнь. 1980. №16. С. 8.

³⁴¹ Первый официальный концерт оркестра состоялся в апреле 1956 года в Малом зале Московской консерватории.

³⁴² По материалам официального сайта Московской государственной академической филармонии www.classicalmusic.ru

высочайшим уровнем исполнения на концертах доказать право на её существование. Писавший в те годы для журнала «Советская музыка» известный отечественный композитор Э. Денисов так охарактеризовал в своём обзоре игру нового коллектива: «Камерный оркестр под руководством Р. Баршая создан недавно, но уже успел занять прочное место в концертных программах и завоевать большую любовь слушателей. Концерты, состоявшиеся 24 и 28 марта в Большом зале консерватории, прошли при переполненном зале, с заслуженным успехом. В первом отделении исполнялись Concerto grosso ля минор и концерт “Ночь” А. Вивальди. В обоих сочинениях оркестр показал отличную сыгранность и безупречное чувство стиля. Великолепно играли солисты — скрипачи Л. Маркиз, З. Саакянц и флейтист А. Корнеев»³⁴³.

В сезоне следующего, 1958 года исполнительская манера Корнеева, наравне с другими известными музыкантами, также высоко отмечена критикой: «<...> Московский Камерный оркестр под руководством Р. Баршая за недолгий срок своей деятельности приобрел большой художественный авторитет. Коллектив неустанно ищет, создает свой исполнительский стиль и репертуар. Ему приходится самостоятельно решать сложные вопросы, касающиеся воскрешения “подлинного” звучания и манеры исполнения старинной музыки <...> Превосходно прозвучали четыре концерта Баха — двойной ре минорный в исполнении Д. и И. Ойстрахов с оркестром, ми мажорный у И. Ойстраха, ля минорный у Д. Ойстраха и Четвертый Бранденбургский концерт, солистами в котором были Д. Ойстрах, А. Корнеев и Н. Зайдель. Тут и оркестр, и солисты дали Баха живого, могучего, полнокровного. Думается, что именно такой Бах является как раз наиболее “достоверным”, художественно подлинным»³⁴⁴.

В следующем году известный отечественный скрипач Михаил Фихтенгольц так описывал игру баршаевцев в своей статье: «Ещё в прошлом сезоне первые выступления Камерного оркестра, руководимого Р. Баршаем, привлекли внимание слушателей интересными программами из

³⁴³ Денисов Э. Старинная музыка // Советская музыка 1957. №6. С. 121.

³⁴⁴ Сабина М. В Большом зале консерватории // Советская музыка 1958. №1 С. 110.

малоизвестных, незаслуженно забытых произведений старинной музыки. После дебюта этого своеобразного инструментального ансамбля возникли споры между его горячими сторонниками и скептиками, сомневающимися в жизнеспособности молодого коллектива. Тем интереснее было услышать новое выступление Камерного оркестра в нынешнем сезоне. Программа концерта (15 октября, Большой зал консерватории) частично состояла из сочинений, уже исполнявшихся. Так, повторены были Симфония (десятая) Манфредини, Сюита для флейты с оркестром Баха и Концерт Вивальди для четырех скрипок с оркестром в си миноре. Нынешнее исполнение этих пьес показало несомненный рост оркестра. Его игра стала более точной, художественно убедительной, зрелой. Особенно хорошо прозвучала Сюита Баха. Все артисты играли с большим увлечением, А. Корнеев превосходно исполнил партию солирующей флейты. <...>»³⁴⁵.

Корнеев записал с замечательным коллективом Камерного оркестра несколько пластинок в качестве солиста, в том числе Концерт №3 до мажор для флейты и арфы с оркестром KV299 В.А. Моцарта³⁴⁶ и Интродукцию и Аллегро для арфы, флейты, кларнета и струнного квартета М. Равеля³⁴⁷.

В конце 1950-х — начале 1960-х годов Александр Корнеев, как штатный флейтист, регулярно солировал на филармонических концертах Камерного оркестра. Например, 16 ноября 1959 года в Большом зале консерватории на концерте, посвящённом 275-летию со дня рождения И.С. Баха (абонемент №4) была исполнена Сюита №2 си минор. А 4 декабря 1961 года в Концертном зале Института имени Гнесиных на концерте, опять же целиком посвящённом творчеству И.С. Баха, Корнеевым в первом отделении была исполнена флейтовая Соната №1 си минор (за клавесином С. Дижур), а во втором — в очередной раз Сюита №2³⁴⁸. В архивах сохранилась не только программа, но и афиша этого концерта (см. Приложение I).

14 марта 1964 года в Малом зале Консерватории состоялся концерт, посвящённый творчеству Г.Ф. Телемана (абонемент №47), где Корнеев,

³⁴⁵ Фихтенгольц М. Камерный оркестр // Советская музыка 1959. №1 С. 105-106.

³⁴⁶ Солисты А. Корнеев (флейта), О. Эрдели (арфа), запись 1965 года.

³⁴⁷ Солисты А. Корнеев (флейта), О. Эрдели (арфа), В. Тупикин (кларнет), концертмейстеры струнной группы Камерного оркестра.

³⁴⁸ По материалам из архива Музея Московской филармонии.

наряду с другими солистами Баршаевского оркестра Б. Куньевым, А. Васильевой, Е. Непало и С. Дижуром, исполнили Сонату для скрипки, флейты, гобоя, виолончели и клавесина.

В 1963 году прошли большие гастроли Московского Камерного оркестра по Европе. Солист оркестра (а затем и его директор), замечательный советский музыкант, народный артист России, гобоист Евгений Михайлович Непало³⁴⁹ сохранил в своём домашнем архиве материалы, касающиеся этой поездки. С его любезного разрешения здесь приведены несколько рецензий на эти выступления, а также представлены афиши (см. Приложение I).

Газета «Le Nouveau Rennes Française»: «В прошлый понедельник Московский Камерный оркестр добился триумфального успеха в Париже. Этот успех подтвердил нам всё то, что писали обычно столь холодные и объективные английские критики о москвичах после концертов на Баховском фестивале. Они писали, что в настоящее время московский Камерный оркестр, очевидно, является лучшим в мире. Австрийские критики, хорошо разбирающиеся в камерной музыке, показали себя столь же восторженными, как их английские коллеги, все отзывы единодушно сходятся на том, что невозможно услышать где-либо струнный оркестр, играющий с такой же слаженностью, красотой звучания и тончайшей нюансировкой, какая наблюдается у москвичей <...>»³⁵⁰.

Газета «Neues Deutschland»: «<...> Исполнение московских артистов отличается единством; в то же время оно индивидуализировано, как это имеет место в квартете или секстете. Каждый музыкант по существу является солистом. Мы убедились в этом на примере двух превосходных солистов-

³⁴⁹ Е.М. Непало (р. 1936) — окончил Институт имени Гнесиных по классу гобоя у профессора И.Ф. Пушечникова. Занимался дирижированием у Н.П. Аносова. В 1957-1961 годах – солист симфонического оркестра Всесоюзного радио и телевидения под управлением С.А. Самосуда. С 1961 года Е. Непало был солистом Государственного академического камерного оркестра России (бывшего Московского камерного оркестра п/р Р.Баршая) и на протяжении 25 лет – директором этого коллектива. С 1995 года Е. Непало является руководителем созданного им Московского камерного ансамбля «Экселенте». С 1963 года Е. Непало преподает в Российской Академии музыки имени Гнесиных. Народный артист России, награждён Орденом Дружбы и Орденом Почета. По материалам сайта meloman.ru (<http://www.meloman.ru/?id=4259>).

³⁵⁰ Газета «Le нуво Ренн Франсез», Кольмар, Франция. 01.02.63. На русском языке цитируется впервые.

виртуозов, вышедших на авансцену из оркестра — гобоиста Евгения Непало и флейтиста Александра Корнеева <...>³⁵¹.

Особенно резонансной в странах Европы стала премьера Концерта №1 для флейты и струнного оркестра, соч. 75 Моисея Вайнберга в исполнении Камерного оркестра Р. Баршая и солиста А. Корнеева. Это произведение написано без новых флейтовых техник, в то время начинающих распространяться на Западе, в классической трёхчастной форме, но с применением нестандартных, резких, запоминающихся гармоний в сочетании с четкой и хлёсткой ритмической основой (особенно в крайних частях). С точки зрения исполнителя, наиболее сложной является первая часть Концерта, где солисту приходится необычно много играть в высокой тесситуре, постоянно контролируя интонацию, и преодолевать некоторые аппликатурные сложности в ломаных движениях шестнадцатыми в высоком темпе (*allegro molto*). Вторая часть написана в редко встречающейся в специализированной флейтовой музыкальной литературе тональности ля-бемоль минор.

В Союзе первое исполнение сочинения состоялось 26 ноября 1961 года в Большом зале Московской консерватории (см. афишу в Приложении I). Евгений Михайлович Непало вспоминал, что это произведение Александр Васильевич Корнеев исполнял особенно удачно, с большим блеском и артистизмом. По его словам, этот Концерт очень подходил к манере исполнения флейтиста и стал его визитной карточкой в те годы.

Ко времени европейских гастролей 1963 года это было не единственное исполнение флейтового Концерта Вайнберга на родине. Например, 4 апреля 1962 года в Малом зале консерватории в рамках филармонического абонемента №41 состоялся «Авторский концерт-встреча» М. Вайнберга, в котором оркестром Баршая и солистом Корнеевым были исполнены Симфонietta №2, соч. 74 и Концерт для флейты с оркестром №1 ре минор, соч. 75 этого композитора.

³⁵¹ Высшая школа камерной музыки // «Нойес Дойчланд», Берлин. Германия. 21.02.63. На русском языке цитируется впервые.

В ходе же гастролей в Европе в 1963 году этот флейтовый Концерт Вайнберга и исполнителя-солиста ждал очень тёплый приём. Газета «Sachsen Zeitung»: «<...> Концерт поразил нас богатством музыкальной выдумки, умноженным великолепно разработанной инструментровкой. Все части обнаруживают впечатляющее своеобразие; исключительно ответственна здесь задача солиста. Virtuозно справился с ней Александр Корнеев; его звукоизвлечение, безусловно чистое и одновременно яркое, обеспечило произведению продолжительный успех у аудитории<...>»³⁵².

Газета «Sachsen Neueste Nachrichten»: «<...> Произведение современного автора <...> дало возможность солисту Александру Корнееву блеснуть поистине ошеломляющей техникой. Это исключительно интересное произведение по стилю тяготеет к Прокофьеву и Шостаковичу. Нельзя отрицать здесь также влияния Стравинского <...>»³⁵³.

Газета из Веймара: «<...> Virtuозные эпизоды сольной партии, преодоленные без видимых усилий Александром Корнеевым, естественно включались в симфонический стиль всего произведения <...>»³⁵⁴.

Газета «Die Union»: «<...> Интерпретация этого, поистине захватывающего дыхания произведения Александром Корнеевым вызвала чувство не только восхищения, но и изумления <...>»³⁵⁵.

Газета «Neues Zeit»: «<...> Московские гости познакомили нас с новым именем в музыке — советским композитором Моисеем Вайнбергом <...> чей Концерт для флейты и камерного оркестра был ими исполнен. <...> Александр Корнеев мастерски сыграл сольную партию <...>»³⁵⁶ (см. Приложение I).

³⁵² Лео Берг. Стильно и в то же время живо. Гастроли московского камерного оркестра в Конгресс-зале // «Зексисше Цайтунг». Дрезден, Германия. 23.02.63. На русском языке цитируется впервые.

³⁵³ Х.В.Ф. Кульминационная точка концертного сезона. Впечатляющие гастроли Московского Камерного оркестра // «Зексисше Нойесте Нахрихтен». Дрезден, Германия. 24.02.63. На русском языке цитируется впервые.

³⁵⁴ Д-р Юнг. Вершина музыкального совершенства. Московский Камерный оркестр на гастролях в Веймаре. // Веймар, Германия. 26.02.1963. На русском языке цитируется впервые.

³⁵⁵ Ганс Бем. Московский камерный оркестр в ореоле успеха. В высшей степени впечатляющий концерт в Дрездене под управлением Рудольфа Баршая. // «Ди Унион». Дрезден, Германия. 27.02.63. На русском языке цитируется впервые.

³⁵⁶ Хейно Людике Кипучая жизненная сила. Все восхищены Московским Камерным оркестром // «Нойес цайт». Берлин, Германия. 24.02.63. На русском языке цитируется впервые.

Во второй половине 1960-х годов Концерт также достаточно часто исполнялся в Советском Союзе. Например, 16 февраля 1966 года в Малом зале Московской консерватории состоялся авторский вечер композитора Вайнберга, на котором среди других его сочинений снова был исполнен флейтовый Концерт тем же составом исполнителей.

Отдельно выделял флейтист свою совместную музыкальную деятельность с Е.Ф. Светлановым, который, по воспоминаниям вдовы Корнеева Елены Георгиевны, соглашался выступать только с ним при исполнении флейтовых концертов.

В 1960-е годы исполнительская карьера Корнеева продолжала плодотворно развиваться, он выступал на концертах и делал фондовые записи со старыми и новыми партнёрами. Здесь уместно привести несколько примеров³⁵⁷.

4 апреля 1964 года, Малый зал Московской консерватории, абонемент №49 Московской филармонии. Концерт был целиком посвящён творчеству В.А. Моцарта. В первом отделении А. Корнеев вместе Квартетом имени Бетховена³⁵⁸ исполнил Флейтовый квартет ре мажор.

24 октября того же года это ансамблевое сочинение Моцарта снова было исполнено тем же составом музыкантов. Сохранилась афиша этого концерта (см. Приложение I).

24 февраля 1968 года А. Корнеев и М. Воскресенский (фортепиано) исполнили в Концертном зале Института имени Гнесиных в рамках концерта, посвящённого творчеству С. Прокофьева, его Флейтовую сонату (см. афишу в Приложении I).

В 1965 году Корнеев участвовал в записи Октета до минор (соч. 3) М.А. Балакирева, а в 1967 году вместе с музыкантами Государственного квартета имени Бетховена записал Квартет №1 ре мажор для флейты, скрипки, альты и виолончели KV 285 В.А. Моцарта.

³⁵⁷ По материалам архива Музея Московской филармонии.

³⁵⁸ Заслуженный коллектив РСФСР Государственный Квартет имени Бетховена. Вместе с Корнеевым выступили народные артисты РСФСР, профессора Д. Цыганов (скрипка), В. Борисовский (альт), С. Ширинский (виолончель).

Как всегда, с большим удовольствием исполнял Корнеев в те годы музыку советских композиторов. Следует сказать, что культурная самоизоляция СССР в первой половине прошлого столетия, безусловно, привела к некоторому отставанию отечественной композиторской школы в плане знакомства с современными приёмами исполнения на флейте. Так, например, композитор второй половины XX века Эдисон Денисов, начинавший свою карьеру во времена «оттепели» шестидесятых, любил флейту и, помимо других пьес, написал несколько концертов для флейты. Первый Концерт для флейты, гобоя, фортепиано и ударных датируется 1963 годом. Следующий Концерт для флейты с оркестром был написан им уже в 1975 году, то есть в несколько иную эпоху, но и тогда он не в полной мере имел возможность ознакомиться с актуальными флейтовыми техниками, поэтому был вынужден обратиться к иностранным флейтистам и сочинил новое произведение в содружестве с известным швейцарским флейтистом Орелем Николе³⁵⁹, которому в итоге и посвятил этот Концерт³⁶⁰.

На своих сольных концертах Корнеев постоянно исполнял, а также регулярно записывал на студии «Мелодия» новые флейтовые произведения советских композиторов: Концерты для флейты с оркестром М. Вайнберга, А. Арутюняна, Г. Дмитриева, А. Холминова, А. Луппова, Е. Фирсовой; Концертино О. Гордели, флейтовые Сонаты Э. Денисова, М. Алексеева, Ю. Крейна, Ю. Левитина, О. Тактакишвили, Т. Корганова; Лирическую сонатину Н. Пейко, пьесы К. Караева, Д. Кривицкого, В. Дьяченко, Р. Леденёва, Т. Шахиди, Д. Лемана, Н. Ракова, Г. Комракова, Ф. Амирова, Т. Кулиева, Ш. Чалаева, А. Даурова, В. Баркаускаса, М. Лалинова,

³⁵⁹ Еще ранее, в 1960-х годах О. Николе находился так же в переписке и с профессором Н.И. Платоновым.

³⁶⁰ Эдисон Васильевич Денисов так описывает некоторые особенности своего нотного письма в этом произведении: «...Но в Концерте, кстати говоря, на самом деле не одна каденция флейты. Их довольно много. И причем многие из них большие, развернутые, очень виртуозные и трудные – это своего рода квинтэссенции новых приемов письма для флейты.

– Вы это сделали по заказу Николе или всё это получилось само собой?

– Нет, не само собой, а в основном по его просьбе. Николе очень любит современную музыку и хорошо владеет всеми новыми приемами игры на флейте, так что он не только об этом попросил, но и дал мне таблицу всех тех приемов, которые казались ему особенно интересными и выразительными. Да мне, собственно говоря, и самому интересно было попробовать ввести в текст эти приемы, тем более что некоторые из них звучат замечательно...». *Шульгин Д.* Признание Эдисона Денисова (по материалам бесед с композитором). // Москва. 1998. С. 238.

Н. Капустина, В. Кикты, С. Слонимского и других. Многие из этих сочинений посвящены лично Корнееву.

Композитор Г. Дмитриев рассказывает об очень тонко подмеченных им нюансах врождённой музыкальности Корнеева: «Даже применительно к совсем новым произведениям нельзя представить, что Корнеев сначала “разбирает” нотный текст, затем “выгрызается” в него, а потом уже ищет интерпретацию. Понимание музыки, даже той, которую он видит впервые, всегда предшествует у него звукоизвлечению, и он сразу же нацелен на художественный результат, каким-то образом ставший ему наперед известным. <...> Едва взглянув в ноты и еще лишь поднося флейту к губам, Корнеев уже обладает собственным слышанием нотного текста. И надо признать, что в отношении главного он никогда не промахивается, в дальнейшем (а это не исключает большой последующей работы) могут уточняться, шлифоваться лишь детали»³⁶¹.

Юрий Алексеевич Усов так охарактеризовал в 1960-е годы особенности музыкального стиля Корнеева: «<...> Кристально прозрачное, чистое, полное и насыщенное звучание инструмента, выразительная и эмоциональная игра, стремление правдиво передать стиль произведения, авторский замысел — таковы достоинства этого музыканта». Усов выделял в репертуаре Корнеева следующие произведения: «<...> Он исполнял баховскую Сонату си минор с С. Рихтером, Сонату из цикла “Музыкальный дар” — с Д. Ойстрахом и Л. Обориным. <...> Особенно удается артисту ре мажорный Концерт для флейты с оркестром Моцарта, который он часто исполняет во многих городах Советского Союза и за рубежом»³⁶².

Во второй половине 1960-х годов правительством были высоко отмечены творческие успехи музыканта: в 1967 году «За заслуги в области советского музыкального искусства» Указом Президиума Верховного Совета РСФСР А.В. Корнееву было присвоено почетное звание заслуженного артиста РСФСР³⁶³.

³⁶¹ Римский Л. Александр Корнеев. // Портреты советских исполнителей на духовых инструментах. Редактор Ю.А. Усов. Советский композитор. 1989. С. 46.

³⁶² Усов Ю. Три лауреата. // Советская музыка. 1963. №12. С. 69.

³⁶³ Архив Московской консерватории. Личное дело А.В. Корнеева. Грамота. Ед. хр. 5.

К 1970-м годам Александр Васильевич Корнеев переиграл практически весь «золотой» флейтовый репертуар. Самые известные классические произведения для флейты с оркестром, такие как Концерты Моцарта и Сюита №2 си минор И.С. Баха, были им записаны и выпущены затем на фирме «Мелодия». Не забывал Корнеев и о своей любимой французской музыке. Так, в 1971 году он вновь исполнил Флейтовый концерт А. Жоливе: «<...> В Советский Союз приехала группа виднейших французских композиторов, а также дирижеры, солисты, инструментальные ансамбли. <...> В Доме композиторов прозвучал <...> эффектный Концерт для флейты и струнного оркестра Андре Жоливе. Солировал талантливый Александр Корнеев, превосходно справившийся со всеми трудностями этого яркого виртуозного произведения. Особый блеск исполнению придало участие автора — Андре Жоливе, продирижировавшего своим сочинением»³⁶⁴.

Универсализм таланта флейтиста и его любовь к камерному музицированию позволяли Корнееву с увлечением подготавливать всё новые и новые программы сольных концертов, он стал исполнять монографические программы, посвященные творчеству И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, А. Вивальди, отца и сына Скарлатти, Д. Чимарозы, Ж.-Ф. Рамо, Ф. Куперена, В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена и других композиторов-классиков. Постоянным партнёром Корнеева по сцене в то время стал его студенческий товарищ — пианист Александр Бахчиев. Этот дуэт со временем сложился в ансамбль музыкантов-единомышленников, который исполнял и записывал уникальные концертные программы, например такие циклы, как шесть сонат И.С. Баха, сонаты Г.Ф. Генделя, А. Вивальди, В. Моцарта, Ж.-Б. Люли, С. Прокофьева, Ф. Пуленка и другие.

Их дуэт первым в СССР исполнил все шесть флейтовых сонат И.С. Баха за один вечер. Случилось это событие 24 января 1970 года в Малом зале Московской консерватории. Рецензии на этот концерт в газетах и журналах были очень положительными; например, композитор Шервани Чалаев писал в газете «Советская культура»: «Очарование музыки Баха было столь велико, что зал, кажется, готов был ещё раз в тот же вечер прослушать все шесть

³⁶⁴ Шнеерсон Г. Дни французской музыки // Музыкальная Жизнь. 1971. №2.

изумительных, бесконечно разнообразных, глубоких и удивительно красивых сонат, с блеском исполненных артистами. Virtuозное исполнительское мастерство А. Корнеева стало красноречивейшим доказательством того, что флейта имеет право на существование как сольный инструмент наравне с фортепиано, скрипкой и виолончелью...»³⁶⁵. Журнал «Советская музыка» (1970, №6) отмечал «исключительную ансамблевую чуткость музыкантов», «чистую и ясную полифонию», «удивительную штриховую согласованность между исполнителями»³⁶⁶.

Здесь надо заметить, что усилия музыкантов не были сконцентрированы только на зарубежной и в основном барочной музыке. Например, Корнеев и Бахчиев вошли в состав ансамбля, который записал Квintет для фортепиано и духовых Н.А. Римского-Корсакова³⁶⁷.

Корнеев и Бахчиев записали несколько альбомов с произведениями старых мастеров. Популярными у любителей музыки стали пластинки дуэта Корнеев-Бахчиев с сонатами А. Вивальди (1979)³⁶⁸ и Г.Ф. Генделя. Но самыми известными произведениями, вышедшими на пластинках в исполнении музыкантов, стали записи флейтовых сочинений И.С. Баха: все шесть Сонат для флейты и клавесина (BWV 1030–1035), Соната (Партита) для флейты соло (BWV 1013) и трио-сонаты. Первый диск с тремя первыми сонатами и Партитой был записан в Большой студии Всесоюзной студии грамзаписи «Мелодия» в 1970 году³⁶⁹. Следующий диск с записями уже всех сонат И.С. Баха, а поэтому двойной, был выпущен в 1975 году.

Так как эта пластинка стала в СССР на многие годы вперёд своеобразным эталоном звучания барочной музыки и игры в ансамбле как для флейтистов, так и для меломанов, хотелось бы чуть более подробно остановиться на исполнительской манере Корнеева, продемонстрированной им на этой записи.

³⁶⁵ Чалаев Ш. // Советская культура. 02.04.1970.

³⁶⁶ Данная рецензия опубликована на развороте конверта пластинки с записями ансамбля.

³⁶⁷ А. Бахчиев (фортепиано), А. Корнеев (флейта), В. Зверев (кларнет), Б. Афанасьев (валторна), В. Власенко (фагот). <http://intoclassics.net/news/2010-01-09-12822>

³⁶⁸ Сонаты для флейты и клавесина №2 (соч. 13 №2, RV 56), №5 (соч. 13 №5, RV 55) и №6 (соч. 13 №6, RV 58).

³⁶⁹ При записи использовался клавесин фирмы «Thierbach» (Дрезден, ГДР) с одним мануалом.

Начиная с 1960-х годов, барочное музицирование в нашей стране стало приобретать черты самостоятельной исполнительской манеры, но методическая основа была на начальном этапе развития. Например, как уже говорилось выше, коллектив Рудольфа Баршая являлся в те годы первым профессиональным камерным оркестром, а одно из действительно epochальных научных сочинений о старинной музыке — книга Альберта Швейцера «Иоганн Себастьян Бах» — хоть и была впервые издана с большими купюрами на русском языке в середине 1930-х, но полное, расширенное и дополненное издание вышло в только в 1965 году.

Вероятно, можно сказать, что подобного рода «музыкально-информационная» среда и являлась основой для выработки Корнеевым стиля исполнения Флейтовых сонат И.С. Баха. Безусловно, повлияло плодотворное сотрудничество Корнеева с Козловским³⁷⁰, что проявилось в распевной вокальной подаче и «бесконечной» филировке звука, и с Баршаевским оркестром, стиль которого проявляется в чёткости и длине музыкальной фразировки, выверенности и целостности темпов, строгости в применении украшений.

Уникальным произведением в творчестве И.С. Баха является Партита ля минор BWV 1013 для флейты соло в четырёх частях. На пластинке запись произведена в современном строе, вторые половины во всех частях записаны без повтора.

В первой части, Аллеманде, Корнеев берёт достаточно быстрый темп, почти на грани торопливого. Впечатляет то, что флейтист стремится исполнять как можно более длинные фразы на одном дыхании, без быстрых подхватов воздуха. Вся часть исполнена в нюансе *mf*, ярким решительным звуком. Корнеев играет всё на стаккато, лишь подчёркивая для большей убедительности окончание первой половины Аллеманды применением легатного штриха. При повторе первой половины он практически не меняет нюансировку, но включает элементы мягкой опоры, выделения основных

³⁷⁰ «<...> Я у него многому научился: построению музыкальной фразы, мелодии, интонации и особенно филировке звука. У него была бесподобная филировка: он тянул звук бесконечно долго <...>». *Корнеев А. Истории об И.С. Козловском // Иван Козловский. Поклон Вам, маэстро. РИПОЛ классик/Наталис. М., 2006. С. 208.*

гармонических нот в нижнем регистре, подчёркивая тем самым полифоническую основу, динамизм и виртуозность пьесы. При переходе ко второй половине Корнеев не соблюдает общий темп произведения, он делает большую остановку, подчёркивая общее разделение Аллеманды на две достаточно самостоятельные части. В начале второй половины очень легко и полифонично звучат нижние ноты *ре* первой октавы. Ближе к концу второй половины во время кульминации Корнеев позволяет себе, наконец-то, более раскрепощенно отнестись к моторности темпа, последнюю в Аллеманде половинную ноту *ля* в третьей октаве он сыграл по-барочному, без вибрато.

Во второй части, Куранте, темп не становится медленнее, наоборот — исполнитель чуть прибавляет, и это неожиданно подталкивает слушателя к ощущению суетливости вместо должной присущей этому танцу мужественности и эмоциональности. Корнеев в основном использует в Куранте штрих легато, выделяя с помощью другого штриха — портаменто — полифоническое движение темы в самом начале. Солист вновь прибегает к манере как можно более длинного исполнения музыкального текста при постоянном движении шестнадцатыми, довольно произвольно выбирая при этом места для взятия дыхания.

Сарабанда, третья часть, звучит очень распевно и убедительно, потрясающая филировка окончаний длинных нот практически без вибрато, но иногда проявляется неожиданная жесткая атака.

В финальном Бурре темп опять же чуть быстрее, чем в первой части, что создаёт ощущение некоторой торопливости, но фирменные корнеевские лёгкое, яркое стакато и длинная фразировка удачно подчёркивают танцевальную природу этой пьесы Партиты.

Те же характерные особенности прослеживаются и при прослушивании исполнения флейтистом музыки И.С.Баха в сопровождении клавесина, например Сонаты ми минор №5 BWV 1034: длинная фразировка на большом дыхании без мелкой детализации, точный темп без частых замедлений, яркая кульминация. Из нового можно заметить (на контрасте с Партитой)

постоянное применение вибрато, а также более частое и мягкое применение нюанса *p*.

Александр Георгиевич Бахчиев, который был знаком с Корнеевым практически всю свою сознательную жизнь и знал манеру его музицирования как никто другой, оставил о нём очень тонкие воспоминания: «С Александром Корнеевым меня связывает давняя творческая дружба. <...> Корнеев относится к числу артистов, сильная сторона которых не в продуманных заранее от начала до конца исполнительских концепциях, а в абсолютной или почти полной импровизационности звукового процесса. Это ощущается и в концертах, и на записи, о чем я могу судить на основе личных наблюдений. Он находится постоянно во власти данного мгновения, непосредственного настроения; кстати, эстрадное волнение, столь знакомое многим, даже опытным исполнителям, ему, по-моему, вообще не присуще, он прекрасно, абсолютно раскованно чувствует себя перед публикой. <...> Слушатели всегда принимают его очень горячо. Равнодушие, скука в его игре исключены совершенно даже в менее удачные моменты его исполнения. <...> Корнеев <...> привык в сценическом поведении быть очень свободным на эстраде; в студии, перед микрофоном всякие лишние движения невозможны, иначе звук тут же “уходит”, и здесь ему приходится бороться с привычной раскованностью, с характерными для него ощущениями на эстраде. Поэтому, на мой взгляд, Корнеев гораздо интереснее в концерте, нежели в записи, ибо даже самые лучшие пластинки не дают полного представления о его неповторимом артистическом облике. Феноменальные способности музыканта в области чтения с листа позволяют ему иметь дело одновременно с множеством произведений. Корнеев буквально на лету схватывает новую музыку, стилистику композитора, ранее ему неизвестные. Поэтому он имеет такой успех у авторов самых разных поколений и творческих направлений. Афиши красноречиво свидетельствуют о том, что больше всех участвует в концертах Всесоюзного Дома композиторов Корнеев — солист, ансамблист и дирижер. Иногда он тратит время на опусы, которые вряд ли стоят внимания исполнителя такого масштаба дарования, но Корнеев настолько увлекается, что его талант преображает сочинение, и

музыка становится “слушаемой”! Свою виртуозность высочайшего класса Александр Васильевич демонстрировал не раз, в частности, при исполнении труднейшего концерта А. Жоливе. Это музыкант, рожденный артистом в полном смысле этого слова, призванный быть на эстраде. Он успешно занимается педагогикой и много работает в сфере звукозаписи, но его артистическая сущность все время требует внимания публики, ему необходима концертная эстрада, именно здесь проявляются его самые лучшие качества»³⁷¹.

Но исполнял Корнеев барочную музыку в те годы не только с Бахчиевым, например в 1975 году в Концертном зале Института имени Гнесиных прошёл концерт, на котором звучали шесть Флейтовых сонат И.С. Баха в исполнении Александра Корнеева, Александра Майкапара (клавесин) и Виктора Симона (виола да гамба, виолончель). Корреспондент журнала «Музыкальная жизнь» поделилась своими впечатлениями от этого представления: «<...> Впервые как цикл у нас эти сонаты были исполнены Корнеевым несколько лет назад. Тогда они прозвучали в ансамбле с фортепиано (А. Бахчиев). Теперь же слушатели смогли познакомиться именно с тем звучанием, которое предполагалось самим композитором. Трудности, стоящие тут перед флейтистом, огромны. Не случайно, поэтому подобная программа — редкость даже на столичной концертной эстраде. От флейтиста в равной степени требуется и виртуозное (в самом высоком смысле слова) владение инструментом, и глубокое понимание стиля. <...> Инструмент в руках Корнеева звучит необычайно красиво, еле заметные отклонения от строгой метричности, необходимые в такого рода эпизодах, нигде не перешли границ того самого “чуть-чуть”, которое отделяет высокое искусство от безвкусицы. <...> С каждой следующей сонатой интерес к исполнению и к музыке все больше и больше возрастал, и кульминацией концерта (по крайней мере, лирической) было *Andante* из Сонаты ми минор — последней прозвучавшей в концерте. Быть может, в другом исполнении эта программа и оказалась бы тяжелой для восприятия, но в данном случае

³⁷¹ Римский Л. Александр Корнеев // Портреты советских исполнителей на духовых инструментах. Редактор Ю.А. Усов. Советский композитор. 1989. С. 46-47.

мастерство артистов было столь высоким, что окончание концерта вызвало сожаление по поводу расставания с этой прекрасной музыкой и одновременно желание услышать этих музыкантов вновь»³⁷².

Наряду с исполнением и записью классической музыки³⁷³, в 1970-е годы отечественный музыкант Александр Корнеев постоянно участвует как флейтист и дирижёр в премьерах на концертных площадках и в записи многих новых современных произведений как маститых, так и молодых советских композиторов (и при этом ему также посвящается много новых сочинений).

Сохранились воспоминания о том, что Хачатурян всегда с удовольствием сотрудничал с Корнеевым: «<...>Александр Васильевич Корнеев — очень талантливый музыкант. Он многогранен и музыку любит фанатически. Флейтист он прекрасный и артистичный. Мы с ним сговорились, что он сыграет мой Концерт для скрипки на флейте. Если это состоится, я буду очень рад»³⁷⁴. (см. фото в Приложении I).

К сожалению, идею Хачатуряна о том, чтобы Корнеев исполнил отредактированный вариант его Скрипичного концерта на флейте в те годы осуществить не удалось. Но этот проект был подхвачен западными флейтистами. Так, знаменитый профессор Парижской Национальной консерватории Ж.-П. Рампаль обратился к композитору с просьбой о разрешении на переложение им сольной партии под возможности флейтового исполнения и получил положительный ответ. Позже появились версии этого Концерта под редакцией других известных флейтистов, например сэра Джеймса Гелвея³⁷⁵.

В 1980-е годы Корнеев продолжает интенсивно выступать как солист с самыми разнообразными программами как в Москве, так и по всей стране.

Так, например, из материала в журнале «Музыкальная жизнь» следует, что Корнеев выступил в одном из вокальных концертов в необычном для

³⁷² Кислякова Л. Флейтовые сонаты И.С. Баха // Музыкальная Жизнь. 1975. №17. С. 20-21.

³⁷³ Например, в 1977 году Корнеев в качестве дирижёра камерного оркестра участвовал в записи Концертных рондо для фортепиано с оркестром ре мажор KV 382 и ля мажор KV 386 Вольфганга Амадея Моцарта (солист Арбо Валдмаа).

³⁷⁴ Автограф от 8 сентября 1976 года. Римский Л. Александр Корнеев // Портреты советских исполнителей на духовых инструментах. Редактор Ю.А. Усов. Советский композитор. 1989. С. 41.

³⁷⁵ По материалам аннотации к CD James Galway. The Concerto Collection. RCA Victor. 1990.

себя образе: «Интересную программу показала солистка Большого театра Нина Лебедева в Концертном зале бывшего Знаменского собора в Москве. Это был вечер из цикла “Музыкальные памятники русской культуры”. Звучали народные песни и вокальные сочинения старинных русских мастеров — Бортнянского, Верстовского, Варламова и других. <...> Пианистка-концертмейстер Алевтина Богданова скомпоновала в сюиту ряд песен, разыскала несколько забытых арий. <...> Вполне уместной оказалась сделанная А. Богдановой аранжировка сопровождения для флейты и фортепиано. Флейта, имитируя пастушью свирель, способствовала воссозданию народного колорита. А замечательный флейтист Александр Корнеев чутко и точно вел свою партию в том же эмоциональном ключе, что и певица»³⁷⁶.

В 1980 и 1981 годах флейтист дал серию концертов в дальневосточных регионах СССР, причём выступал там не только как первоклассной исполнитель, но и как пропагандист классической музыки в целом. Здесь можно привести несколько отзывов из периодики того времени.

Газета «Амурская правда», Благовещенск: «Поистине волшебные звуки может издавать один из старинных духовых инструментов — флейта в руках такого замечательного мастера, каким является <...> Александр Корнеев. Это подтвердил концерт, состоявшийся в Благовещенском музыкальном училище. <...> Наряду с популярными произведениями для этого инструмента была исполнена редко звучащая, но прекрасная музыка И.С. Баха (Соната си минор для флейты и клавесина), виртуозная, огненная “Тарантелла” Дж. Россини, поэтичная миниатюра “Листок из альбома” А. Глазунова, вторая часть Концерта В. Моцарта. Исполнительской манере А. Корнеева присущи изысканный вкус, темперамент, тончайшее владение всеми выразительными средствами, артистизм, одухотворённость, виртуозный блеск. Своеобразной “жемчужиной” концерта явилось исполнение популярной “Колыбельной” Т. Хренникова, где А. Корнееву

³⁷⁶ Живов Л. Необычный концерт // Музыкальная жизнь. 1980. №2.

удалось “заморозить” публику красотой и нежностью этой очаровательной мелодии. Восторженным аплодисментам не было конца <...>»³⁷⁷.

Газета «Красное знамя», Владивосток: «Во Дворце культуры имени В.И. Ленина состоялся концерт <...> флейтиста Александра Корнеева и пианистки Елены Пикальнет. Имя А. Корнеева широко известно не только в нашей стране, но и за рубежом. Тонкий художественный вкус, блестящее владение инструментом, обширный репертуар позволяют артисту вести активную концертную деятельность. Выступающие в абонементном цикле “Музыканты играют и рассказывают” обязаны быть не только превосходными исполнителями, но ещё и музыковедами. Легко, непринуждённо рассказывает Александр Корнеев о композиторах, сочинения которых исполняет, о выдающихся дирижёрах и музыкантах, с которыми ему приходилось общаться и которые способствовали становлению его творческой индивидуальности. Творческий потенциал артиста многогранен. Глубоким пониманием стилевых особенностей, масштабностью звучания отмечено исполнение сонат Баха и Генделя. Тонкий вкус, филигранную отточенность демонстрирует Александр Корнеев, играя “Листок из альбома” Глазунова, “Сентиментальный вальс” Чайковского, “Итальянскую тарантеллу” Россини, “Жаворонок” Динику. Когда флейтист исполняет “Сарабанду” Баха или “Мелодию” Глюка, кажется, что дыхание у него неиссякаемо. Искусству кантилены, фразировки может позавидовать любой певец. Гастроли Александра Корнеева явились значительным событием в культурной жизни нашего города»³⁷⁸. Такого же плана статьи вышли в газетах «Удмуртская правда» из Ижевска³⁷⁹ и «Восточно-Сибирская правда» из Иркутска³⁸⁰.

С начала 1980-х годов с Корнеевым начал сотрудничать композитор Давид Кривицкий. В 1982 году в Концертном зале Олимпийской деревни состоялся концерт, на котором публике было представлено новое сочинение

³⁷⁷ Мишунин А. Флейты дивное звучанье // Амурская правда, Благовещенск. 12.02.1980. Из архива музея Московской филармонии.

³⁷⁸ Колин В. И флейта дивная поёт // Красное знамя, Владивосток. 07.03.80. Из архива музея Московской филармонии.

³⁷⁹ Кондратьева М. Солист-флейтист // Удмуртская правда, Ижевск. 16.05.1981. По материалам архива музея Московской филармонии.

³⁸⁰ Янковская Л. Дуэт мастеров // Восточно-Сибирская правда, Иркутск. 09.04.1981.

композитора: «Впервые в Москве исполнялся Концерт для альтовой флейты с оркестром Д. Кривицкого, блистательно сыгранный А. Корнеевым. <...> Композитора увлекла мысль написать сольный концерт для такого редкого инструмента, как альтовая флейта. Опыт оказался удачным. <...>»³⁸¹. Следует также сказать, что состав участников концерта был весьма представительным, в него входили, помимо Александра Корнеева, известные солисты виолончелистка Наталья Гутман и скрипач Олег Каган, которые оказались более консервативными и академичными — они исполнили инструментальные концерты Гайдна. Аккомпанировал всем участникам представления Камерный оркестр Тульской филармонии под управлением Юрия Николаевского.

Сохранилась запись этого Концерта для альтовой флейты в исполнении маэстро Корнеева. С точки зрения флейтиста, в этом произведении есть всё! От классического стиля присутствуют написанные в квази-барочной полифонической манере чётко ритмизованные музыкальные темы, при исполнении которых Корнеев преуспел в мягком, бархатном вокальном звучании. С другой стороны, стиль современной музыки, помимо сложных ритмических построений и россыпей быстрых пассажей мелкими длительностями, выдержан во многих штриховых компонентах: здесь присутствуют глиссандо и *bisbigliando*³⁸², «слэп» языком и просто удары по клапанам, обертоновые передувания. При прослушивании записи действительно становится понятно, что Александр Васильевич Корнеев именно «блистательно» исполнил новое сочинение — в его игре абсолютно нет и намёка на сложность материала, он играл вдохновенно, раскрепощенно и убедительно!

В 1983 году Корнеев впервые исполнил на фестивале в Чехословакии Концерт для флейты с оркестром А. Холминова. Автор посвятил это произведение первому исполнителю и оставил такие воспоминания: «<...> Концерт для флейты я написал для Вас, посвятил его Вам, и Вы с блеском и успехом много раз исполняли его у нас в стране и за рубежом. С

³⁸¹ *Фортуатов Ю.* В зале Олимпийской деревни // Музыкальная жизнь. 1982. №16. С. 15.

³⁸² Шептать; нашёптывать (итал.).

удовольствием вспоминаю исполнение на фестивале “Пражская весна” в Праге в Сметановом зале. Незабываемое впечатление! <...>³⁸³, «<...> У меня осталось прекрасное впечатление от исполнения моего Концерта для флейты, посвященного Корнееву. Александр Васильевич великолепно записал на пластинку и блестяще исполнил Концерт в сопровождении Оркестра радио Праги под управлением О. Леонарда на “Пражской весне-83” в концертном зале имени Б. Сметаны <...>³⁸⁴. Как дирижёр Корнеев участвовал также в премьере одноактных оперы А. Холминова «Шинель» и «Коляска» по Н. Гоголю.

Будучи на протяжении всей своей творческой карьеры искренним и убеждённым сторонником идей пропаганды советской композиторской школы, с начала 1980-х годов Александр Васильевич Корнеев стал активно и регулярно выступать на фестивалях современной музыки «Московская Осень».

В 1983 году в Большом зале Московской консерватории во время Пятого фестиваля советской музыки «Московская осень» состоялась премьера сочинения «Сивилла» для флейты и камерного оркестра композитора Г. Дмитриева, посвящённого Корнееву. В этом произведении солист играл сразу на трёх видах флейты (большой, пикколо и альтовой), что вызывало некоторые технические трудности. Процесс репетиции шёл нелегко, но, как вспоминал сам композитор, «вопреки мнению некоторых музыкантов, А.В. Корнеев убедительнейше доказал осуществимость замысла в тех художественных параметрах, какими они мыслились автору»³⁸⁵.

По воспоминаниям вдовы Корнеева, Елены Георгиевны, авангардными приемами и техникой исполнением аккордов на флейте он не владел, но с некоторыми новаторскими идеями вполне справлялся, например в одной из пьес он играл на флейте, одновременно напевая мелодию голосом. Из тех произведений, что были в его репертуаре, наиболее модернистской и «технологичной» была пьеса Эшпая для флейты соло. Несколько

³⁸³ Цит. по: Письмо А. Холминова к А. Корнееву от 25.12.2007.

³⁸⁴ Римский Л. Александр Корнеев // Портреты советских исполнителей на духовых инструментах. Редактор Ю.А. Усов. Советский композитор. 1989. С. 51-52.

³⁸⁵ Там же. С. 46.

современных композиций современных актуальных композиторов студенты Корнеева приносили на уроки, но большого энтузиазма они у него не вызывали.

В начале 1987 года в журнале «Музыкальная жизнь» за №2 некоторые известные советские музыканты рассказали в интервью журналистам издания о своих достижениях в прошедшем 1986 году. Был среди интервьюируемых и Корнеев, что даёт нам возможность услышать из его уст о важных для него событиях недавнего прошлого. Начал свой рассказ музыкант с абсурдной с позиций нашего времени, но характерной и естественной для социалистической эпохи темы: Александр Васильевич, как рядовой советский человек, приветствовал усилия партии и правительства в лице Генерального секретаря ЦК КПСС М.С. Горбачева, направленные на укрепление дела мира. Отдав должное необходимому, далее музыкант рассказал о нескольких своих творческих удачах прошедшего сезона. Корнеев в 1986 году регулярно выступал на концертах с презентациями новых сочинений. Вместе с Р. Щедриным флейтист принял участие в исполнении «Музыкального приношения» этого композитора в Праге. Кроме того, на родине Корнеев впервые представил публике новые Концерты для флейты с оркестром современных отечественных композиторов А. Холминова, А. Лемана, А. Арутюняна. Принял участие Корнеев и в исполнении в СССР новых произведений зарубежных композиторов — француза Даниэля Лесюра, а также нескольких румынских авторов. Но как профессионалу-исполнителю высшего уровня, Корнееву всегда удавалось прекрасно интерпретировать музыку совершенно различных эпох и направлений, помимо авангардных сочинений, музыкант никогда не забывал о классической музыке. Так, в отчётном 1986 году Корнеев продолжил практику представления слушателю больших монографических программ и впервые в Союзе исполнил шесть сонат Моцарта для флейты и клавира, а вместе со своими учениками маэстро представил во Всесоюзном доме композиторов перед слушателями «Молодежного клуба» редко исполняемые флейтовые ансамбли Алябьева, Скарлатти и Бетховена. Касаясь своей педагогической работы, проделанной в том году, Корнеев выделил поездку

на семинар по интерпретации музыкальных произведений во Вроцлаве (Польша), на котором он сумел познакомиться с иными методами преподавания, продемонстрировав при этом и советские методические разработки. Как дирижёр Корнеев принимал участие в записи вышедшей на фирме «Мелодия» серии пластинок, созданных по системе «Минус 1», где оркестр под его руководством записал аккомпанемент Концертов для фортепиано В. Моцарта, Г. Гайдна и Д. Кабалевского. «Цель этой серии пластинок: дать возможность студентам музыкальных вузов, учащимся музыкальных школ и училищ, участникам художественной самодеятельности сыграть концерт с оркестром-пластинкой», — вспоминал Корнеев, — «<...> Очень приятно слышать об этой пластинке положительные отзывы от педагогов и учащихся»³⁸⁶. В том же 1987 году Александру Васильевичу было присвоено звание народного артиста РСФСР.

В последнее десятилетие прошлого века Корнеев продолжал активно выступать на сцене. В 1990 году прошла серия гастролей флейтиста в Западной Европе. В июне месяце Корнеев дал несколько сольных концертов в Восточном Берлине (тогда ещё столице социалистической Германии — ГДР), где исполнял классические флейтовые сочинения немецких композиторов И.С. Баха, Генделя, Кванца. В ноябре 1990 года состоялся дебют (!) Корнеева на территории Великобритании. 1 ноября Александр Васильевич выступил в сопровождении органиста и клавесиниста Стюарта Кемпбелла на сольном концерте в Концертном зале Университета города Глазго. Были исполнены флейтовые сонаты И.С. Баха, Г.Ф. Генделя и М. Березовского³⁸⁷ (см. афишу в Приложении I).

В декабре 1991 года Постановлением Правительства Российской Федерации Александру Васильевичу была присуждена Государственная премия РСФСР в области музыкального искусства (за концертные программы 1988–1990 годов)³⁸⁸.

³⁸⁶ «Год минувший, год нынешний» // Музыкальная жизнь. 1987. №2. С.3. Авторы: Корнеев А., Курочкин В., Вирсаладзе Э., Минков М.

³⁸⁷ Копия программы из личного архива вдовы флейтиста Елены Георгиевны Корнеевой.

³⁸⁸ Архив Московской консерватории. Личное дело А.В. Корнеева. Государственная премия. Ед. хр. 90.

В 1992 году на концерте, состоявшемся в Рахманиновском зале Московской консерватории, им были исполнены Трио-сонаты Ж.-М. Леклера в ансамбле с набравшими тогда популярность музыкантами Ю. Ткановым (альт) и А. Мельниковым (скрипка): «Великолепным мастерством блеснул известный флейтист Александр Корнеев. Ведя за собой своих молодых коллег в Трио-сонате Леклера, он вдохнул жизнь в её абсолютно корректную и стилистически точную интерпретацию»³⁸⁹.

Прекрасно исполняя барочную музыку, музыкант остаётся ревностным пропагандистом современной отечественной музыки, что явствует из статьи от 1993 года: «А на сольных концертах Корнеева слушатели были покорены виртуозной свободой артиста, его абсолютным “растворением” в музыке, проникновеннейшим *pianissimo*. Интригующим сюрпризом заключительного вечера стала недавно написанная “Музыка флейты” В. Казенина, основанная на пространственном антифонном сопоставлении двух флейт — на эстраде и за сценой (ее партию исполнил педагог Саратовской консерватории Евгений Балашов). Эта развернутая диалогическая композиция импровизационного склада выявляет многообразные возможности инструмента, в том числе связанные с нетрадиционными приемами звукоизвлечения (*glissandi*, щелчки и т.д.), а главное — дает возможность разыграть зачаровывающее действие, передающее причудливую игру воображения, ворожбу потаенных эмоций»³⁹⁰.

В 1994 году в журнале «Музыкальная жизнь» вышла большая статья Г. Цыпина, в которой автор так охарактеризовал игру Корнеева: «<...> Среди тех, кто вместе с И. Ойстрахом принимал участие в исполнении Бранденбургских концертов Баха, был флейтист Александр Корнеев. Как и обычно, свое дело он сделал превосходно; успех вечера стал и его личным успехом. Корнеев давно уже пользуется широким признанием публики, имя его около четырех десятилетий не сходит с концертных афиш многих городов мира. А ведь завоевать известность в его профессии куда легче, чем сохранить ее, да еще в наше быстротекущее, изменчивое время <...> Корнеев

³⁸⁹ Гридин В. Спасибо! // Музыкальная жизнь. 1992. №15.

³⁹⁰ Демченко В. Фестивали в фестивале // Музыкальная академия. 1993. №2. С. 30.

— великолепный мастер и внимание к нему специалистов и публики, в общем, легко объяснимо»³⁹¹. Автор отмечает, что «Корнеев — специалист экстра-класса по части музыки минувших эпох», приводя в подтверждение своих слов не только недавнее очередное прекрасное исполнение знаменитого сочинения И.С. Баха, но и представление московской публике практически забытых в России квартетов Ф. Джулиани. Интересно, что в ходе приведённого в статье интервью с Корнеевым, разговор перемещается от барочного исполнительства в более актуальную плоскость. В частности на вопрос Цыпина о том, что «может ли <...> флейта претендовать сегодня на вхождение в ряды солирующих инструментов» Корнеев ответил следующее: «Безусловно <...> Если только полностью использовать ее выразительно-технические возможности <...> она может при необходимости возвышать свой голос над другими музыкальными голосами, может воспарять над плотными звуковыми массивами — даже оркестровыми». В пример Корнеев привёл флейтовые концерты современных советских и российских композиторов Б. Тищенко, М. Вайнберга, А. Холминова, не забыв упомянуть, правда, что сам он предпочитает исполнять, в основном, всё же классику.

В 1995 году Александр Васильевич выступил на Конгрессе флейтистов в городе Бостон (США) с исполнением посвященных ему произведений. И с того же года в концертах Московской государственной академической филармонии, в которую музыкант был приглашён в качестве солиста, Корнеев стал постоянно выступать в дуэте с прекрасной пианисткой, своей второй женой Еленой Георгиевной Корнеевой.

В 1991 годы профессор Корнеев стал лауреатом Государственной премии РФ, а в 1997 году он удостоился премии Мэри Москвы.

В XXI веке Александр Васильевич продолжал вести активную профессиональную деятельность. В сентябре 2003 года состоялась творческая поездка в Японию по приглашению Всемирной ассоциации флейтистов, во время которой профессор Корнеев дал в столице страны городе Токио сольный концерт из произведений русских, советских и

³⁹¹ Цыпин Г. Только по восходящей. От концерта к концерту // Музыкальная жизнь. 1994. №6. С. 14.

японских композиторов. Примечательно, что эта же специально подготовленная концертная программа была исполнена флейтистом после возвращения из тура и перед московской публикой в декабре того же, 2003 года.

В 2003 и 2004 годах состоялись мастер-классы и концерты Корнеева в Южной Корее (города Сеул и Де Джон) в составе группы профессоров Московской консерватории. Он получил почетный сертификат Карнеги-холл «Лучший педагог».

В новом столетии правительство и общество высоко оценили талант Корнеева — он был награжден «орденом Почета» (2002), орденом Петра Великого («За заслуги и большой личный вклад в развитие отечественной культуры и искусства», 2006), орденом «За заслуги перед Отечеством» IV степени (2007), медалями «За мужество и гуманизм» (2005) и «Честь и польза» Международного благотворительного фонда «Меценаты столетия» (2006). Также Александр Васильевич получил звание «заслуженного деятеля Всероссийского музыкального общества» (2000), стал академиком Академии проблем безопасности, обороны и правопорядка РФ (2004).

В первое десятилетие нового века Корнеев продолжил выступать с концертами, в том числе и благотворительными³⁹². В 2005 году вышла статья, посвящённая 75-летию музыканта³⁹³. В ней, в частности, особо отмечались следующие заслуги флейтиста: «Корнеев сыграл, вероятно, все флейтовые сочинения, созданные современными композиторами в 1950–90-е годы. <...> Кстати, Корнеев <...> один из немногих исполнителей, принятых в Союз композиторов за просветительскую деятельность. Безупречная техника, исключительная музыкальность, феноменальная выносливость (Корнеев может, кажется, играть круглосуточно; он может играть в любых условиях, после любых переездов и перелетов, в любых часовых поясах!) снискали ему славу не только замечательного флейтиста, но и абсолютного «гаранта»

³⁹² «Издательство “Книжная палата” Академии российской словесности, Международный межакадемический союз выражают глубокую благодарность и признательность МГК за постоянное участие в благотворительных концертах <...> профессора МГК, народного артиста России Корнеева А.В.». Архив Московской консерватории. Личное дело А.В. Корнеева. Благодарность. Ед. хр. 99.

³⁹³ Мелодия для «золотой флейты» // Газета Музыкальное Обозрение. Редакционная статья. 2005. №9. С.12.

ответственности. Кто-то сказал про него: “Единица Надежности — Один Корнеев”».

3.2. Корнеев — дирижёр

Шестидесятые годы прошлого века ознаменовались для Корнеева новым витком его музыкальной карьеры, ему удавалось всё чаще примерять на себя амплу лидера ансамбля, а затем художественного руководителя и дирижёра. На решении стать дирижёром, помимо внутреннего убеждения музыканта, явно сказалось влияние первоклассных маэстро, с которыми Корнееву удалось работать как солисту оркестра — с Н.С. Головановым, А.В. Гауком, Н.П. Аносовым, Е.А. Мравинским, Н.Г. Рахлиным, Г.Н. Рождественским, А.Ш. Мелик-Пашаевым, К.П. Кондрашиным, К.И. Элиасбергом, С.А. Самосудом, О.А. Димитриади, А.К. Янсонсом, Р.Б. Баршаем, с иностранными дирижёрами Куртом Зандерлингом, Германом Абендротом, Вилли Ферреро, Францем Конвичным, Джордже Джорджеску, Карло Цекки, Роберто Бенци, Леопольдом Стоковским, Шарлем Мюншем, Игорем Маркевичем, Куртом Мазуром и многими другими.

Корнеев говорил так: «<...> Все эти встречи, впечатления, совместные концерты, естественно, способствовали моему творческому росту, стимулировали артистическую активность. От каждого из выдающихся мастеров я стремился что-то заимствовать, чему-то научиться. Конечно, все это сослужило хорошую службу, когда я стал особенно много уделять внимания камерно-ансамблевому музицированию и мне пришлось все чаще брать на себя функции руководителя и дирижера. <...> В процессе оркестрового исполнительства познаешь огромное количество первоклассной симфонической музыки в живом звучании, как бы изнутри. Об огромной пользе контакта с крупными артистами я уже говорил: такое общение не только обогащало меня духовно; по-видимому, именно оно зародило во мне стремление к более широкому музицированию, в частности к дирижированию <...>»³⁹⁴.

³⁹⁴ Яковлев М. Интервью Александра Корнеева // Музыкальная жизнь. 1980. №16. С. 7.

Полное понимание своих творческих устремлений Корнеев нашёл и по основному месту работы в БСО, ведь в оркестре всегда существовала традиция организации различных камерных ансамблей из музыкантов коллектива, что давало оркестрантам возможность совершенствовать ансамблевое исполнение в группе инструментов и индивидуальное мастерство. При Гауке в оркестре официально работал Концертный ансамбль. Во второй половине 1960-х годов руководство Всесоюзного радио и телевидения с одобрения главного дирижёра Рождественского пошло навстречу предложению Корнеева, изыскав возможности для того, чтобы начал существовать новый камерный ансамбль, состоящий из музыкантов оркестра. Таким образом, в штате БСО появился коллектив, инициатором создания которого был уже лично Корнеев, Камерный ансамбль Всесоюзного радио и телевидения (или как его ещё часто называли Ансамбль солистов БСО). Александр Корнеев стал художественным руководителем, солистом и дирижером нового коллектива, хотя ещё и не имел в то время законченного дирижёрского образования. В состав камерного ансамбля вошли: М. Баранов (скрипка), Г. Фирсов (альт), В. Симон (виолончель), Л. Андреев (контрабас), А. Зайонц (гобой), В. Власенко (фагот), В. Тупикин (кларнет), Б. Афанасьев (валторна), М. Мунтян (фортепиано и клавесин), Л. Трофимов (ударные). Кроме того, духовики часто выступали и делали записи как отдельная, самостоятельная структура и были известны на сценических площадках как Квintет духовых инструментов камерного ансамбля Всесоюзного радио и телевидения.

Такой небольшой, но мобильный состав музыкантов оркестра делал возможным исполнять редко звучащие на эстраде произведения композиторов как классического периода (Ф. Куперена, Ж-Ф. Рамо, А. Лотти, Бахов, Г. Генделя, Й. Гайдна, Л. Бетховена), так и современные сочинения С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Глазунова (в частности его Концерт для саксофона и оркестра, соч. 109, солист Л. Михайлов), А. Хачатуряна, Г. Свиридова, новаторские пьесы иностранных композиторов.

Коллектив исполнял много французской музыки XX века — такие фамилии, как Д. Мийо, А. Жоливе, О. Мессиа́н, Ж. Ибер и другие можно

часто встретить на афишах концертов Камерного ансамбля. Особенно плодотворным для знакомства советского слушателя с современной французской музыкой в исполнении Камерного ансамбля и А. Корнеева оказался 1968 год, в котором отмечался юбилей Дариуса Мийо. Как пример можно привести выдержки из статьи в газете «Вечерние новости» города Вильнюс от 13 января 1968 года: «Концерт Камерного ансамбля артистов Большого Симфонического оркестра Всесоюзного радио вызвал в Вильнюсе большой интерес. Программу вечера составляли произведения видных представителей современной французской музыки О. Мессиана и Д. Мийо. В Вильнюсе эти произведения исполнялись впервые и вообще пока мало известны у нас в стране. <...> Во втором отделении были исполнены произведения Д. Мийо <...> Соната для флейты, гобоя, кларнета и фортепиано. Гости — артисты одного из лучших в Советском Союзе симфонических оркестров — исполнители высокого класса, прекрасные ансамблисты, настоящие виртуозы. Под руководством заслуженного артиста РСФСР флейтиста А. Корнеева (в свое время он в Вильнюсе концертировал с Камерным оркестром под управлением Р. Баршая) был создан прекрасный камерный ансамбль, который заслуженно завоевал признание и высокую оценку. Исполненные произведения различны в смысле состава. Следует отметить прекрасную сыгранность ансамбля, поиски особого звучания в соединении струнных и духовых инструментов. В этом очевидно большая заслуга А. Корнеева — флейтиста-виртуоза, сублильного художника высокой культуры. <...> Создание ансамблей подобного типа в симфонических оркестрах — прекрасное явление»³⁹⁵. 11 февраля 1968 года в Малом зале Московской консерватории на филармоническом концерте, который так и назывался «Современная французская музыка», ансамбль представил на суд слушателей во втором отделении сочинения, в исполнении которых художественный руководитель Александр Корнеев принимал непосредственное участие: Д. Мийо — Соната для флейты, гобоя, кларнета и фортепьяно (1918), Ж. Ибер — Три пьесы для квинтета духовых

³⁹⁵ *Нарунайте С.* Знакомство с современной французской музыкой // Газета Вечерние новости. Вильнюс. 1968. 13 января.

инструментов (1936), А. Жоливе — «Песня Линос» для солирующей флейты, арфы, скрипки, альты и виолончели (1944). Состав ансамбля был идентичен указанному выше, за исключением партии фортепиано, которую исполнил Г. Хаймовский, а партию арфы исполнила О. Эрдели³⁹⁶.

Журнал «Советская музыка»: «Семидесятипятiletие со дня рождения Дариуса Мийо — одного из крупнейших, ныне еще здравствующих композиторов Франции — было отмечено в Москве двумя концертами: один из них провел совсем недавно сложившийся Камерный ансамбль радио и телевидения под руководством А. Корнеева, следующий своей главной цели — пропаганде советской и западноевропейской современной музыки, другой организовала кафедра зарубежной истории музыки Московской государственной консерватории. <...> Особенно большой общественный резонанс имело выступление камерного ансамбля: в его программе шесть произведений из семи исполнялись впервые. <...> Интерпретация всех инструментальных номеров программы (Соната для флейты, гобоя, кларнета и фортепиано; Пастораль для гобоя, кларнета, фагота; Дивертисмент для духового квинтета; Сюита из хореографической композиции «Сновидения Якова» для гобоя и струнных; «Осеннее концертино» для двух фортепиано и инструментального ансамбля) отличалась безупречным вкусом и великолепным чувством ансамбля, и в то же время артисты показали мастерство высокого класса, когда в совместном выступлении не теряется ни одна индивидуальность. Наибольшее впечатление в программе произвели два сочинения: «Каталог цветов» и кантата «Мать и дитя», в которых солировали В. Иванова и С. Яковенко. В «Каталоге цветов» <...> состав ансамбля различен для всех частей цикла. В первой части отсутствует контрабас и фагот, вторая исполняется струнным квартетом, а шестая — флейтой со струнными. <...> Двояка роль голоса, с одной стороны раскрывающего поэтическое содержание (слово в интерпретации В. Ивановой приобретает почти осязаемую пластику и выразительность), с другой — носителя определенного тембра, равноправного «инструмента» ансамбля (запомнилась шестая пьеса цикла, где вокальная партия проходит в

³⁹⁶ По материалам архива музея Московской филармонии.

унисон с флейтой). <...> Среди произведений для инструментальных ансамблей с успехом была исполнена Соната для флейты, гобоя, кларнета и фортепиано. <...> Концерт в целом доставил большое эстетическое наслаждение и обогатил наше представление о творчестве замечательного французского композитора»³⁹⁷. 19 мая 1968 года в Доме ученых прошёл ещё один филармонический ансамблевый «Вечер французской музыки», где Корнеев вместе со своими партнёрами исполнил Секстет для флейты, гобоя, кларнета, фагота, валторны и фортепьяно Ф. Пуленка и Камерный дивертисмент для флейты, кларнета, альты, фагота и фортепьяно А. Сеге³⁹⁸. Журнал «Музыкальная жизнь»: «<...> Инструментально-ансамблевые произведения занимают в творчестве Мийо большое место, и не случайно показу этого жанра была отдана программа юбилейного вечера, проведенного 18 декабря во Всесоюзном доме композиторов. В основе концерта выступление недавно сформировавшегося Камерного ансамбля Всесоюзного радио и телевидения, организатором и художественным руководителем которого является известный флейтист Александр Корнеев. Большое значение в ансамбле придано духовой группе, что сразу выделяет его из ряда других камерных составов. Поиски нового репертуара — привлекательное качество коллектива, сказавшееся и в программе данного вечера: почти все произведения (шесть из семи) прозвучали в Советском Союзе впервые. Концерт открылся “Дивертисментом” для духового квинтета в трех частях (1958). <...> Одно из наиболее сильных впечатлений вечера — “Кантата ребенка и матери” (1938) для чтеца, фортепиано, флейты, скрипки, альты и виолончели на слова М. Карема в переводе Г. Шохмана. <...> В этот вечер московская музыкальная аудитория впервые познакомилась в открытом концерте с новым камерным коллективом, о котором было сказано выше. Ансамбль состоит из виртуозов, многие из которых известны столичной публике. Индивидуальное лицо коллектива еще только складывается, но уже сейчас ощутимы некоторые его характерные черты: эмоциональная полнокровность, артистический размах <...> И конечно же, в

³⁹⁷ Кокорева Л. Юбилей французского композитора // Советская Музыка. 1968. №3.

³⁹⁸ По материалам архива музея Московской филармонии.

этот вечер (впрочем, как и всегда!) покорило своим удивительным мастерством и вдохновенностью флейтист А. Корнеев. <...>»³⁹⁹.

Газета «Неделя»: «В один из недавних воскресных дней в Большом зале Московской консерватории играл Святослав Рихтер и Камерный оркестр под управлением Рудольфа Баршая. И тем не менее у входа в Малый зал тоже спрашивали “лишний билетик”. Внимание москвичей не могли не привлечь как необычная программа концерта — современная французская музыка, так и новый исполнительский коллектив — Камерный ансамбль Всесоюзного радио и телевидения под руководством Александра Корнеева. Отличие этого ансамбля от других камерных коллективов в том, что главная его цель — просветительство, пропаганда современной советской и зарубежной камерной музыки. Впрочем, это вовсе не означает, что ансамбль отказывается от исполнения классической или старинной музыки. Совсем недавно в Горьком ансамбль с успехом играл редко исполняемые произведения Моцарта. <...> За год ансамбль подготовил три сложнейшие большие программы, с успехом прошли выступления коллектива в Горьком, Каунасе, Вильнюсе. Но вернемся к рассказу о концерте — первом филармоническом концерте молодого коллектива в Москве. В программе сочинения Мессиана, Ибера, Мийо, Жоливе — французских композиторов XX века. <...> Другое сочинение Мийо — Соната для флейты, гобоя, кларнета и фортепьяно заставляет вспомнить, что её создатель провел ранние годы своего творчества в Южной Бразилии. <...> Завершила этот исключительно интересный концерт “Песня Линос” для солирующей флейты, арфы, скрипки, альты и виолончели Андре Жоливе. <...> Блестящую виртуозность продемонстрировал А. Корнеев, превосходный музыкант, флейтист мирового класса»⁴⁰⁰.

Отдельно следует сказать о том, что Александр Васильевич Корнеев продолжал постоянное сотрудничество с советскими композиторами, создававшими подчас свои опусы специально под возможности данного камерного оркестра. В качестве примера можно привести Концерт для

³⁹⁹ Дельсон В. // Музыкальная жизнь. 1968. №4.

⁴⁰⁰ Живов В. Ансамбль-пропагандист // Неделя. 1968. №12 (420).

двенадцати солистов «Русские сказки» Н. Сидельникова (1968) или Камерную симфонию №1 для девяти инструментов Р. Габичвадзе (1965). В архивах сохранилась рецензия на исполнение этого сочинения Камерным оркестром под руководством А. Корнеева в городе Горьком (ныне Нижний Новгород) в 1967 году: «Программа концерта не просто интересна, она примечательна: все произведения “незаигранные”, многое мы слышали впервые, в том числе и оригинальную “Камерную симфонию” грузинского композитора Р. Габичвадзе, созданную, специально для этого ансамбля. <...> Слушателей <...> ждало не менее интересное произведение — Симфония Р. Габичвадзе. <...> В Симфонии — три небольшие части: первая (полностью для одних духовых) — светлая, веселая по настроению, вторая (только у струнных) — строгая, драматичная, а третья — своеобразный синтез первых двух (музыка их в виде цитат использована здесь). Но объединение достигнуто не только тем, что играют все девять инструментов, характер всей части выдержан в духе увлекательной игры — соревнования обеих половин (духовые-струнные) ансамбля. Много юмора, выдумки, остроумия, что было по достоинству оценено публикой и выражено присутствующему на концерте автору Симфонии. Затем слушателям был преподнесен приятный сюрприз-подарок: Р. Габичвадзе для горьковчан сочинил небольшую виртуозную пьесу “Быстрое движение”, которая и была блестяще исполнена ансамблем на бис»⁴⁰¹.

Ансамбль Корнеева исполнил также «Десять эскизов» для камерного ансамбля Р. Леденёва, «Семь лакских песен» для голоса и ансамбля Ш. Чалаева, Симфонию № 2 «Пушкинскую» В. Купревича (сочинение 1969 года), Концерт памяти И. Стравинского для девяти инструментов композитора К. Баташова (сочинение 1971 года), Камерную симфонию до мажор Г. Попова и многие другие произведения. Практически все эти сочинения были впоследствии с успехом записаны коллективом на студии «Мелодия».

⁴⁰¹ Блинова В. Незабываемый вечер // Горьковский рабочий. Горький. 1967. 22 ноября. По материалам архива музея Московской филармонии.

Новый камерный ансамбль быстро набирал популярность, свидетельством чему могут быть приведены выдержки из газет того времени, которые были опубликованы на развороте конверта пластинки с записями ансамбля⁴⁰²: «<...>Большой общественный резонанс имело выступление Камерного ансамбля, артисты показали мастерство высокого класса, когда в совместном выступлении не теряется ни одна индивидуальность» («Советская музыка»); «<...>Хочется сердечно поблагодарить артистов за знакомство с музыкой, которую они нам привезли, и за радость встречи с их высоким мастерством» («Советская Литва»); «Необычный состав Камерного ансамбля, виртуозность и легкость исполнения труднейших пассажей, ансамблевость и компактность звучания, а также возможность услышать впервые произведения современных композиторов разных стран привлекли многочисленную аудиторию, горячо принимавшую каждое исполненное произведение» («Советская Чувашия»); «Глубина проникновения в замысел композитора, безукоризненность техники, великолепная сыгранность — вот отличительные черты этого ансамбля виртуозов. Огромное наслаждение доставил он нам, слушателям, и за это от всей души хочется поблагодарить дорогих гостей» («Советская Киргизия»).

В архиве Московской филармонии удалось найти множество печатных газетных материалов, посвящённых коллективу Камерного ансамбля и его руководителю. Вот, для примера, выдержка из статьи 1967 года, часть которой уже упоминалась выше: «16 ноября в зале филармонии состоялся первый концерт абонемента №4 (“Шедевры камерной музыки”). <...> Второй год существует Камерный ансамбль Всесоюзного радио и телевидения, руководимый заслуженным артистом РСФСР, лауреатом международных конкурсов А. Корнеевым. Ансамбль включает квинтет духовых и квартет струнных инструментов. Участники ансамбля — почти все лауреаты различных конкурсов, прекрасные музыканты-солисты. Исполняя камерно-инструментальные произведения различных эпох и композиторов, этот коллектив поражает слушателей своим изумительным мастерством,

⁴⁰² Грампластинка «Ансамбль солистов Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио и телевидения. Дирижёр А. Корнеев. Композиторы К. Баташов, В. Купревич. Соло на флейте А. Корнеев // «Мелодия», 1973.

необычайной слаженностью, высокой исполнительской культурой. Особое восхищение в ансамбле вызывают музыканты, играющие на духовых инструментах (флейта, гобой, кларнет, фагот и валторна), потому что редко, очень редко можно встретить ансамбли виртуозов-духовиков. Прекрасных струнных ансамблей мы знаем довольно много. Разумеется, хороших музыкантов-духовиков вообще не так уж мало, но в данном случае они успешно играют вместе»⁴⁰³.

Будучи приверженцем пропаганды современной советской музыки, Корнеев был инициатором знакомства Козловского с начинающим тогда композитором Валерием Киктой: «В свое время я познакомил Ивана Семеновича с очень талантливым, тогда еще молодым композитором Валерием Киктой, который впоследствии стал его другом. В. Кикта сделал много музыкальных обработок, а также сочинил немало произведений специально для певца, в том числе “Плач по потерянному сердцу”»⁴⁰⁴. Дружеское творческое сотрудничество трёх музыкантов имело продолжительную историю, свидетельством чему может быть, например, то, что в 1971 году на своём сольном концерте в БЗК, Иван Семёнович Козловский впервые исполнил вокальный цикл Валерия Григорьевича Кикты «За гранью темноты», а оркестром дирижировал Александр Васильевич Корнеев. На этом же памятном концерте была вновь исполнена Ария из Кантаты Баха, но уже с другим органистом (Г. Гродбергом). Живая запись с выступления вошла затем в пластинку, изданную в следующем, 1972 году на фирме «Мелодия»⁴⁰⁵.

⁴⁰³ Блинова В. Незабываемый вечер // Горьковский рабочий. Горький. 1967. 22 ноября. По материалам архива музея Московской филармонии.

⁴⁰⁴ Корнеев А. Незабываемое ... // Иван Козловский: воспоминания, статьи. РИПОЛ классик/Наталис. М., 2005. С. 496.

⁴⁰⁵ Концерт Ивана Семеновича Козловского в Большом зале Московской консерватории 29 декабря 1972 года. В концерте принимали участие Камерный ансамбль БСО под управлением А. Корнеева (дирижёр, флейта), П. Никитин (фортепиано), Г. Гродберг (орган), Хор МГУ под управлением С. Попова. Прозвучали сочинения Л. ван Бетховена («Радость страдания», «Круг цветочный», «Люблю тебя», «Сурок», «Поцелуй», «Время мчится, вечность ждет»), И.С. Баха (Арии из кантат BWV 114 и 143), Русская народная песня «Зеленая роща» в аранжировке С.С. Прокофьева, В. Кикты (Вокальный цикл «За гранью пустоты»), Г. Берлиоза (Sanctus из Реквиема), Неаполитанская песня «Finestra» в аранжировке В. Беллини, Ф. Шуберта (Серенада «Песнь моя лети с мольбою»), русская песня «Вечерний звон», старинный роспев «Ты есть таков», старинная студенческая песня *Gaudeamus Igitur*. По материалам сайта forumklassika.ru (www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-928-p-2.html).

20 ноября 1972 года во время проведения VI Пленума правления Союза композиторов СССР состоялась одно из первых концертных исполнений одноактных опер «Шинель» и «Коляска» (по Н.В. Гоголю) композитора А. Холминова. В концерте принимали участие Камерный ансамбль солистов Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио и центрального Телевидения под руководством А. Корнеева и солисты Всесоюзного радио и Центрального телевидения⁴⁰⁶ (см. программу в Приложении I).

В 1973 году А. Корнеев в рамках Фестиваля искусств «Русская зима» вновь продирижировал этими сочинениями — сценическая постановка произведений состоялась Малом зале Московской консерватории 29 декабря (абонемент №66)⁴⁰⁷.

В 1975 году вышла пластинка, на которой Корнеев дирижирует Симфонией №3 для камерного оркестра композитора А. Меликова. В 1978 году Александр Васильевич исполнил как солист, а затем записал Камерный концерт №1 для флейты и струнных соч. 19 Елены Фирсовой⁴⁰⁸. Знаменательно, что в ноябре следующего, 1979 года Е. Фирсова в числе других авангардных советских композиторов⁴⁰⁹ подверглась обструкции с трибуны VI съезда Союза композиторов со стороны первого секретаря Союза композиторов СССР Тихона Хренникова, который, с другой стороны, на том же форуме назвал Корнеева в числе мастеров исполнительского искусства, внесших наибольший вклад в пропаганду советской музыки. «Я горжусь такой оценкой моего скромного труда, данной одним из крупнейших композиторов современности. Действительно, советская музыка всегда вызывает у меня жгучий интерес, я стараюсь не выпускать из поля зрения ни одного нового сочинения», — отреагировал музыкант на слова Хренникова⁴¹⁰.

Имея возможность показывать на сцене сочинения разного периода и характера, Корнеев счёл нужным почтить память своего учителя —

⁴⁰⁶ Копия программы из личного архива вдовы флейтиста Елены Георгиевны Корнеевой.

⁴⁰⁷ По материалам архива Музея Московской филармонии.

⁴⁰⁸ Исполнители — Александр Корнеев, флейта, Ансамбль солистов Государственного академического оркестра СССР, дирижер Валерий Вербицкий.

⁴⁰⁹ Так называемая «хренниковская семёрка» — Елена Фирсова, Дмитрий Смирнов, Александр Кнайфель, Виктор Суслин, Вячеслав Артёмов, София Губайдулина, Эдисон Денисов.

⁴¹⁰ Яковлев М. Интервью Александра Корнеева // Музыкальная жизнь. 1980. №16. С. 7.

флейтиста, композитора и дирижёра В.Н. Цыбина. Корнееву удалось организовать исполнение его «Симфонической поэмы о героях Великой Отечественной войны» во Дворце культуры ЗИЛ с помощью родного любительского заводского духового оркестра.

Выше говорилось о том, что некоторые штрихи развития творческих биографий Цыбина и Корнеева имеют тенденцию быть похожими. Так же как и его учитель в своё время, Корнеев, будучи уже известным музыкантом и руководителем камерных оркестров, решил получить официальный диплом дирижёра, причём более чем в сорокапятилетнем возрасте, хотя и стремился к этому давно, планируя ещё в конце 1950-х заниматься факультативно в дирижерском классе Н.П. Аносова.

Особенно важной в этом отношении была встреча Корнеева на концертной эстраде с Б.Э. Хайкиным, к которому, после принятия обдуманного решения, музыкант поступил в класс оперно-симфонического дирижирования Московской консерватории. Пройдя полный курс и став в 1979 году дипломированным дирижёром оперного и симфонического оркестров, Корнеев, как и Цыбин в начале XX века, получил импульс для продолжения энергичного выступления на концертных площадках в роли руководителя музыкальных ансамблей, оставаясь при этом востребованным солистом-флейтистом и преподавателем класса флейты в Московской консерватории.

3.3. Педагогическая деятельность А.В. Корнеева

Параллельно с исполнительской деятельностью, а затем и дирижированием, Александр Васильевич Корнеев стал уже в молодом возрасте целенаправленно заниматься педагогикой. В 1954 году музыканта пригласили вести класс флейты в Музыкальном училище при Московской консерватории — это было его первое официальное место работы в качестве преподавателя. Флейтист находился на этой должности в училище на протяжении десяти лет.

Карьера Корнеева в Московской консерватории складывалась постепенно, он прошёл через все стадии утверждения преподавательского статуса: с 1964 по 1968 год Александр Васильевич работал в должности преподавателя кафедры духовых инструментов с почасовой оплатой, в 1968 году стал штатным совместителем⁴¹¹, с 1977 переведён в штат, с 1980 года доцент по должности, с 1982 года доцент по званию, с 1993 года профессор⁴¹².

Одним из первых выпускников Корнеева стал в 1968 году Владимир Алексеевич Пакуличев. В том же году Пакуличев стал солистом Государственного симфонического оркестра кинематографии, под управлением Э. Хачатуряна, затем работал в БСО, в Московском симфоническом оркестре под управлением В. Дударовой, в Академическом симфоническом оркестре Московской государственной филармонии. Продолжая традицию ансамблевой игры, учитель и ученик несколько раз выступали вместе на концертах. Например, флейтисты участвовали в исполнении Сонаты для двух флейт композитора Е. Макарова (Корнеев играл на большой и альтовой флейте, а Пакуличев на обычной флейте и флейте-пикколо)⁴¹³. Существует также известная запись Квартета для флейт А. Алябьева в исполнении А. Корнеева, А. Гофмана, В. Пакуличева и Л. Лебедева. С 1969 года В. Пакуличев работал в областном музыкальном училище в городе Пушкино. С 2002 года он преподаёт в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Ипполитова-Иванова, получил звания профессора и Заслуженного артиста России.

Другой известный ученик класса Корнеева 1970-х годов — Валерий Кнителъ (последствие он был профессором Алма-Атинской государственной консерватории имени Курмангазы).

С появлением первых подготовленных им в стенах вуза учеников Корнеев обращается к руководству Московской консерватории с заявлением (от 31.12.1967), в котором просит зачислить его уже как совместителя на

⁴¹¹ При этом с 1969 по 1977 год он вновь был переведён на почасовую оплату.

⁴¹² Архив Московской консерватории. Личное дело А.В. Корнеева. Справка. Ед. хр. 28.

⁴¹³ Позже Корнеев принимал участие в премьерном исполнении секстета «Диалоги духовых и ударных инструментов» Е.П. Макарова.

полставки на должность преподавателя по классу флейты⁴¹⁴. Дирекция консерватории положительно реагирует на это и зачисляет его на эту должность с 1 сентября 1968 года⁴¹⁵. Таким образом, А.В. Корнеев считается официально принятым на работу в Московскую консерваторию именно с этого срока.

Прошло ещё девять лет, и в 1977 году Корнеев уходит из БСО, решив сконцентрироваться на сольной, ансамблевой, дирижёрской и педагогической практике. Он пишет новое заявление (от 16 мая 1977 года) на имя ректора консерватории с просьбой о зачислении его на постоянную работу педагогом кафедры духовых инструментов по классу флейты, что и происходит 21 мая того же года⁴¹⁶. Из характеристики, подписанной профессором Р.П. Терёхиным, следует, что преподаватель А.В. Корнеев: «<...> с мая 1977 года успешно ведёт класс флейты и камерного ансамбля, выполняет научно-методическую работу <...> куратор I курса духового отделения. В сентябре 1977 года выезжал с группой I курса на сельскохозяйственные работы. Он активный воспитатель и хороший организатор студенческого коллектива»⁴¹⁷.

Корнееву в разные годы своей работы в консерватории довелось преподавать зарубежным студентам из дальневосточного региона. Впоследствии некоторые из них добились высокого положения в своих странах и получили профессорские звания⁴¹⁸.

24 октября 1980 года Александр Васильевич избирается на должность доцента Московской консерватории, пройдя через процедуру конкурсного отбора, о чём свидетельствует Выписка из приказа по вузу от 12.11.1980⁴¹⁹. В подготовленных к процедуре выборов материалах указывается, что к тому времени Корнеев: «Подготовил 13 флейтистов высокой квалификации,

⁴¹⁴ Архив Московской консерватории. Личное дело А.В. Корнеева. Заявление. Ед. хр. 3.

⁴¹⁵ Там же. В приказ. Ед. хр. 6.

⁴¹⁶ Там же. Заявление. Ед. хр. 16.

⁴¹⁷ Там же. Характеристика. Ед. хр. 22.

⁴¹⁸ Из студентов класса Корнеева советского периода можно привести в пример Нгуен Ван Тхана, впоследствии профессора Вьетнамской консерватории.

⁴¹⁹ Архив Московской консерватории. Личное дело А.В. Корнеева. Выписка из приказа. Ед. хр. 26.

которые работают солистами симфонических оркестров, преподавателями высших и средних музыкальных учебных заведений»⁴²⁰.

В апреле–мае 1981 года Корнеев был приглашён организаторами в Чехословакию в качестве члена жюри Международного конкурса исполнителей на духовых инструментах «Пражская весна». В официальной характеристике на музыканта, составляемой, как тогда требовалось при выезде за рубеж, дирекцией консерватории, отмечалось заметное участие Корнеева в общественной культурной жизни. В то время, помимо активной музыкальной и преподавательской деятельности, он являлся ещё и председателем профбюро консерватории, членом Совета оркестрового факультета, секретарём кафедры духовых инструментов, а также членом правления Ассоциации музыкальных деятелей Союза советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами⁴²¹.

В другой официальной характеристике на Корнеева за 1982 год говорится о его высоких музыкальных достижениях, педагогических заслугах и особо подчёркиваются его роль в развитии отечественной флейтовой школы: «Свой большой опыт музыканта-исполнителя А.В. Корнеев успешно передаёт студентам своего класса. Продолжая в своей собственной игре и в своей педагогической деятельности *лучшие традиции русской школы флейтового исполнительства* (курсив мой – А. А.), он стал и одним из создателей новых принципов овладения исполнительским мастерством в своей специальности. <...> Студенты его класса систематически и очень широко приобщаются ко всему лучшему, что создано для флейты композиторами-классиками, советскими и современными зарубежными композиторами. Эти качества и принципы Корнеева-педагога позволили ему стать одним из лучших воспитателей молодых музыкантов на оркестровом факультете Московской консерватории»⁴²².

В 1982 году Корнеев получает официальное звание доцента⁴²³.

⁴²⁰ Архив Московской консерватории. Личное дело А.В. Корнеева. Справка. Ед. хр. 45-47.

⁴²¹ Там же. Характеристика. Ед. хр. 27.

⁴²² Там же. Характеристика. Ед. хр. 29-30.

⁴²³ Там же. Копия аттестата доцента. Ед. хр. 34.

В архиве Московской консерватории есть интересный документ, где приведен список научных трудов, подготовленных Александром Васильевичем к моменту принятия решения о его выдвижении на звание доцента⁴²⁴. Среди них, в первую очередь, присутствует перечень тех напечатанных издательствами «Музыка» и «Советский композитор» музыкальных произведений, в редактировании партий флейт которых Корнеев принимал непосредственное участие: Концерт для флейты с оркестром Ж. Ибера (1968), Соната для флейты и фортепиано Ю. Крейна (1968), Сонатина для флейты Ю. Левитина (1970), Соната для флейты и фортепиано М. Алексеева (1970), Каприччио для флейты и фортепиано И. Пауэра (1974), Концерт для флейты с оркестром М. Вайнберга (1972), Соната для флейты и фортепиано Л. Солина (1972), Концерт для флейты и фортепиано В. Амирова (1973), Сборник произведений зарубежных композиторов (1978), Концерт соль мажор для флейты с оркестром И. Кванца (1978), Концерт для флейты с оркестром А. Жоливе (1978), Сонаты для флейты Г. Генделя (1979, в соавторстве с А. Бахчиевым), Концерт для флейты с оркестром Л. Железны (1980), Концерт для флейты с оркестром С. Крымского (1980). Также в начале 1980-х годов готовились под наблюдением Корнеева к печати Концерт для трех флейт А. Лемана и Концерт для флейты с оркестром А. Холминова.

Кроме того, в указанном выше списке научных работ числятся статьи, написанные Корнеевым и изданные в советских периодических изданиях. В газете «Советская культура» увидели свет статьи «Необыкновенный дуэт» (о немецком флейтисте И. Вальтере, б/д), «Радость общения» (о концерте Ростокского нонета (от 08.12.1978), «Волшебная флейта» (о французском флейтисте А. Марионе от 19.10.1979 №84 и от 22.12.1981), «Чехословацкий симфонический оркестр» (от 02.12.1979 №99), «Римские виртуозы» (от 26.12.1980), «Об открытии фестиваля "Московская осень"» (от 30.10.1980). Также были напечатаны статьи и в музыкальных журналах «Музыкальная жизнь» («Интервью с интересным собеседником» (1980, №16), «Советская

⁴²⁴ Архив Московской консерватории. Личное дело А.В. Корнеева. Список научных трудов. Ед. хр. 50-52.

музыка» («Заключительный аккорд» о концерте Будапештского симфонического оркестра, 1980), «Советский музыкант» («О кураторстве»).

Указываются в этом списке также и рукописные научные исследования Корнеева: рецензия на работы Ю.Г. Ягудина «Теория и практика игры на флейте», «Некоторые вопросы методики преподавания игры на флейте»; статья в консерваторской газете, приуроченная к 75-летию со дня рождения Ягудина; рецензии на произведения композиторов Лемана «Триптих» для флейты и виолончели, Мазаева «Пьесы» и Даурова «Сонатина». Также внесен доклад «Произведения современных композиторов для духового инструмента», прочитанный на научно-теоретической конференции (1980), и доклад «Творческая и исполнительская деятельность преподавателя на духовых инструментах» (1980–1981), заслушанный в Методическом кабинете Управления Моссовета.

Как видно из всего вышеизложенного, научные интересы Корнеева отличались многогранностью. Часть его работ связана с редактированием флейтовых сочинений (причём композиторов диаметрально противоположных стилей и эпох, что лишь подчёркивает высокое исполнительское искусство флейтиста), другая — посвящена коллегам-современникам. Присутствуют здесь и материалы с впечатлениями от гастролей иностранных оркестров в СССР и статьи с методико-педагогическими размышлениями.

Среди ярких выпускников Московской консерватории класса Корнева 1980-х годов можно отметить замечательного казахского флейтиста Кайруллу Жумакенова⁴²⁵ (позднее был профессором Казахской национальной консерватории и Казахской национальной академии музыки), солистов оркестра Московского академического музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко Светлану Иноземцеву и Игоря Копачевского, Светлану Мухамедьянову (заслуженная артистка Республики Башкортостан, позднее она стала доцентом Института искусств в городе Уфа⁴²⁶, заведующей кафедрой), Улдиса Бергманиса (солиста Московского

⁴²⁵ К сожалению, он скоропостижно скончался в 2008 году.

⁴²⁶ Ныне Уфимская государственная академия искусств имени Загира Исмагилова.

Государственного симфонического оркестра), Ирину Минскую. В 1983 году вместе со своим учеником И. Копачевским Корнеев принимал участие в исполнении⁴²⁷, а затем в записи сочинения Родиона Щедрина «Музыкальное приношение».

В 1980-е годы Корнеев ведёт активную общественную и культурно-пропагандистскую деятельность в детско-юношеской среде вне рамок системы специального музыкального образования: «<...> Особое внимание А. Корнеев уделяет комсомольской и пионерской слушательской аудитории. Он систематически выступает в пионерских лагерях “Артек”, “Орлёнок”, “Молодая гвардия”, участвует в слётах вожатых пионерских организаций страны и в молодёжных семинарах, поездках на БАМ, КАМАЗ и другие комсомольские стройки. Систематически оказывает творческую помощь детским и молодёжным ансамблям и духовым оркестрам. А. Корнеев несёт многочисленной аудитории и слово о музыке, её творцах и исполнителях, и, как правило, комплексные выступления музыканта-лектора высоко оцениваются слушателями <...>»⁴²⁸.

После перехода на постоянное преподавательское место работы в консерваторию, Александр Васильевич стал чаще выезжать в регионы, он не только концертировал, но и работал с учащимися и студентами. Так, например, в июне 1985 года дирекция Магнитогорского музыкального училища послала официальное благодарственное письмо на имя ректора Московской консерватории с указанием того, что «творческая встреча учащихся и педагогов музыкального училища <...> прошла интересно и с большой пользой для молодых музыкантов. Руководство училища благодарит А.В. Корнеева за прекрасные концерты и оказанную методическую помощь»⁴²⁹.

Такого же рода официальные благодарности за «оказанную методическую помощь» были в самом начале 1990-х годов получены из Новгородского музыкального училища⁴³⁰ и Казанской консерватории,

⁴²⁷ Причём, и как флейтист, и как дирижёр камерного ансамбля.

⁴²⁸ Архив Московской консерватории. Личное дело А.В. Корнеева. Характеристика. Ед. хр. 36–38.

⁴²⁹ Там же. Благодарность. Ед. хр. 70.

⁴³⁰ Там же. Благодарность. Ед. хр. 86–87.

причём в последнем письме указывались детали встреч с маэстро: «А.В. Корнеев рассказал о Всесоюзном конкурсе исполнителей на деревянных духовых инструментах, об индивидуальных занятиях, о творческой жизни Московской консерватории. Провёл два занятия с флейтистами, подробно разбиралась работа над сонатами С. Прокофьева, Ф. Пуленка. Занятия вызвали большой интерес среди студентов и преподавателей, присутствовавших на этих творческих, эмоциональных уроках»⁴³¹.

После распада СССР, в постсоветское время, Корнеев продолжал плодотворно заниматься преподавательской деятельностью.

С 1992 года флейтист стал преподавать в Московской средней специальной музыкальной школе (МССМШ) имени Гнесиных и в Государственном училище духового искусства⁴³².

Прекрасно сочетая в своей деятельности педагогические и исполнительские качества, Александр Васильевич много ездил по российским регионам. Например, в статье от 1993 года говорится: «Следует выделить и “флейтовый бум”, связанный с приездом Александра Корнеева. Перед известным исполнителем держали экзамен чуть ли не все юные и молодые флейтисты Саратова и ряда близлежащих городов (Тамбов, Камышин Волгоградской области и другие), ансамбли деревянных духовых инструментов»⁴³³.

Как проходили подобного рода встречи в провинциальных учебных заведениях можно судить по фотографиям из личного архива вдовы флейтиста Елены Георгиевны Корнеевой (см. Приложение I).

В 1993 году Александр Васильевич получил звание профессора⁴³⁴, а в 1999 году он становится профессором Государственного музыкально-педагогического института имени М.М. Ипполитова-Иванова.

Среди выпускников класса Корнеева из Московской консерватории в 1990-е годы были такие известные музыканты, как Инна Залещикова

⁴³¹ Архив Московской консерватории. Личное дело А.В. Корнеева. Благодарность. Ед. хр. 86-87.

⁴³² ГУДИ.

⁴³³ Демченко В. Фестивали в фестивале //Музыкальная академия. 1993. №2. С. 30.

⁴³⁴ Архив Московской консерватории. Личное дело А.В. Корнеева. Копия аттестата профессора. Ед. хр. 92.

(впоследствии солистка Бостонского симфонического оркестра, США) и Олег Сергеев (заслуженный артист России, солист оркестров под управлением Е. Светланова, В. Спивакова, К. Орбеляна, П. Когана). В интернете выложена запись совместного выступления учителя и ученика⁴³⁵ — в 1994 году на концерте памяти Давида Ойстраха в Большом зале Московской консерватории флейтисты Александр Васильевич Корнеев, Олег Сергеев и скрипач Игорь Давидович Ойстрах сыграли сольные партии при исполнении Четвертого Бранденбургского концерта И.С. Баха.

Студентами класса профессора в последнее десятилетие прошлого столетия являлись также такие профессионалы, ставшие затем солистами различных оркестров (в скобках указан год поступления), как Юлия Пучкова (1990), Эльвира Сахабиева (1991), Ирина Камаева (1992), Дарья Галочкина (1994), Юрий Зверев (1997), Марина Рубинштейн (1997), а также известные солисты Святослав Голубенко (1996), Софья Гайсина (1996) и Алексей Мазур (1999).

Среди иностранных студентов класса Корнеева 1990-х годов следует отметить южнокорейских флейтистов Пак Ми Э и Ким Ен Дю, впоследствии получивших профессорские кафедры в музыкальных вузах своей родины (см. фото в Приложении I).

После разъединения бывших республик нашей страны, особенно ценным для процесса «возобновления творческих контактов» было приглашение в 1995 году профессора Корнеева в независимую Грузию в качестве председателя жюри по специальности «духовые инструменты» Республиканского конкурса музыкантов-исполнителей. В итоге, как говорится в официальном благодарственном письме организаторов конкурса: «<...> успешному проведению (конкурса — А.А.) во многом способствовал профессор Московской консерватории А.В. Корнеев, <...> юные участники конкурса получили от него конкретные замечания и советы, важность которых трудно переоценить. А выступление блистательного флейтиста-виртуоза в концерте на торжественном открытии конкурса явилось его

⁴³⁵ www.youtube.com/watch?v=ZdeQYGXymE8

украшением и стало для молодых исполнителей стимулом к совершенствованию и творческому росту»⁴³⁶.

В XXI веке, несмотря на прогрессирующие проблемы со здоровьем, Корнеев продолжал активную педагогическую деятельность и в столице, и в регионах, о чём свидетельствует, например, благодарственное письмо от дирекции Новгородской городской музыкальной школы имени П.И. Чайковского, в котором отдельно подчёркивается, что «<...> творческие контакты с педагогами — корифеями музыкального образования России бесценны, они приносят колоссальную пользу учащимся и преподавателям музыкальных школ в плане методической помощи, практических консультаций <...>»⁴³⁷.

В 2000 году в Малом зале Московской консерватории состоялся концерт, посвящённый 70-летию маэстро. Своего профессора поздравляли коллеги, а почти все ученики выступили с концертными номерами. С этого события сохранились фотографии, на которых запечатлён класс профессора (см. фото в Приложении I).

Подробности некоторых аспектов преподавательской работы профессора удалось восстановить благодаря воспоминаниям его вдовы Елены Георгиевны Корнеевой, которая в 1990-х–2000-х годах вплоть до самой смерти Александра Васильевича в 2010 году, работала концертмейстером в его классе и могла непосредственно наблюдать за процессом обучения юных флейтистов в Гнесинской спецшколе и консерватории.

Корнеев не занимался с маленькими детьми, у него не было учеников на блок-флейте⁴³⁸, и он практически никогда не был первым педагогом начинающих флейтистов. Обычно самыми младшими в его классе были десятилетние дети, чаще всего к нему переходили от других педагогов в 5-6 классах, то есть в возрасте 12-13 лет. Соответственно, всех новичков приходилось переучивать. Например, Александра Васильевича крайне

⁴³⁶ Архив Московской консерватории. Личное дело А.В. Корнеева. Благодарность. Ед. хр. 94.

⁴³⁷ Там же. Благодарность. Ед. хр. 100.

⁴³⁸ За все последние годы в виде исключения у профессора было 2-3 ученика, которые занимались у него с 7 лет на флейтах пикколо.

раздражало, если ученики излишне высоко держали пальцы над клапанами, так как он сам всегда держал пальцы предельно низко. Такую неверную постановку он называл «кукольным театром».

Корнеев всегда очень много сам играл на уроках и лично показывал постановку, например как надо ставить губы – по его методике «губы, это преграда, плотина на пути воздуха, поэтому её надо преодолевать». Тщательно следил он также за прямой спиной и верной постановкой корпуса.

В выборе этюдов он придерживался принципа, при котором они «перекликались» бы с теми сочинениями, которые в данный момент проходит студент. Например, в пьесе Боцца «Агрестид» в каденции движение темы идёт терциями. В этом случае Корнеев рекомендовал взять трудный этюд, в котором было бы похожее движение для отработки навыков исполнения. С другой стороны, если у молодого абитуриента были некоторые проблемы с какими-либо технологическими флейтовыми проблемами (например, со штрихом на двойное стаккато), то профессор давал этюд с уклоном именно на этот штрих, и так далее.

Александр Васильевич слышал все «грязные» ноты: фальшивые по гармонии и интонации или некачественно исполненные по звуку. Особенно остро он реагировал на неточности при исполнении украшений – трелей, форшлагов и т. д. Часто, для того чтобы интонационно чисто звучать, он советовал использовать дополнительную аппликатуру.

У Корнеева был абсолютный слух и совершенно изумительная музыкальная память. Он мог на память наиграть в любой момент самые разные оркестровые соло. Поэтому он очень удивлялся, когда студенты не могли быстро выучить наизусть пьесы.

Если говорить непосредственно о подготовке к уроку, то в начале каждого занятия профессор требовал исполнять обязательные упражнения следующего направления.

Во-первых, на разогревание дыхания. Ученики играли длинные ноты от пианиссимо до фортиссимо, а Корнеев считал в это время до 10, до 12 и т.д. Он занимался этим упражнением со всеми учениками, и с детьми, и со студентами, и в школе, и в вузе. Дыхание у Корнеева было огромным и часто

даже вокалисты удивлялись этому, хотя циркулярным дыханием он не владел. Ученики приходили за 10 минут до начала урока и обязательно занимались дыханием, даже если были разыграны — Корнеев обожал это упражнение и занимался им регулярно.

И, во-вторых, гаммы (мажор, минор, прямое движение, арпеджио, трезвучия, игра терциями), которые исполнялись как художественное произведение без остановок. Такой подход позволял, например, выпускникам Гнесинской спецшколы при исполнении произведений или оркестровых партий без проблем иметь дело с гаммаобразными пассажами. Другое дело студенты из Южной Кореи, которые часто стажировались в классе Корнеева. Так как у них с детства не были поставлены гаммы, то выучить их хорошо во взрослом возрасте практически было уже невозможно, что приводило к затруднениям в исполнении виртуозной музыки.

Александр Васильевич при работе со студентами очень большое внимание уделял узнаваемости звучания флейтистов, развитию «эталона» звучания индивидуально у каждого флейтиста. По мнению Корнеева, если флейтист вырабатывает свой эталон звука, то он не должен никому позволять его менять. Профессор прислушивался к звучанию инструмента у студентов, выискивал присущую только конкретному человеку индивидуальную окраску его звука и далее развивал этот «саунд» до состояния профессионального эталонного звучания именно этого флейтиста. Поэтому его студенты всегда звучали по-разному, в зависимости от их личных ощущений. Корнеев предпочитал в споре и диалоге со студентами находить естественное для них звучание отдельных нот или целых фраз, а не навязывать им свои представления о стиле звучания флейты.

Все отмечали, что Корнеев был сверхобаятельным на сцене, для него игра перед публикой всегда была огромным удовольствием. Многие его ученики стремились в этом ему подражать, но оригинал всегда оставался лучшим. Основными пожеланиями профессора при игре на сцене было не «выключаться» в фортепианных проигрышах, оставаться «в образе». «Вестибулярные движения» в такт музыки, по Корнееву, должны быть

разнообразными и естественными, нельзя делать только одинаковые движения, тем самым ещё более зажимаясь на сцене.

Александр Васильевич никогда специально не говорил своим ученикам о том, что те или иные вещи надо делать так, как его учили в свою очередь Цыбин или Ягудин, и вообще — о своих наставниках не рассказывал. Но, например, когда в классе исполнялись Концертные аллегро или этюды Цыбина, то Корнеев вспоминал, что «автор любил тут определённым образом закончить фразу» — таким образом, Корнеевым устно передавалась исполнительская традиция.

В 2000-х годах профессор Корнеев принимал участие в работе жюри нескольких музыкальных конкурсов и фестивалей, занимался с учениками в консерватории и Институте имени М.М. Ипполитова-Иванова. С 2001 по 2005 год Александр Васильевич был председателем жюри фестиваля детского творчества «Дети и музыка», а с 2005 года стал почетным президентом этого фестиваля. В 2005, 2006 годах Александр Васильевич работал в составе жюри конкурсов «Зажги свою звезду» и в фонде «Новые имена» (см. фото в Приложении I).

В 2006 году состоялось открытие областного межрегионального фестиваля-конкурса учащихся духовых отделений музыкальных школ «Волшебная флейта», соучредителем которого являлся Корнеев. В этом же году муниципальной детской Школе искусств №1 города Щербинка было присвоено имя Александра Васильевича Корнеева.

Скончался Александр Васильевич Корнеев после долгой и продолжительной болезни 31 августа 2010 года, вскоре после своего 80-летнего юбилея. Композитор Валерий Кикта посвятил его памяти статью, в которой он, помимо прочего, так высказывается о творчестве флейтиста: «<...> Исполнительское искусство Корнеева не раз получало восторженные отклики и оценки музыкальных критиков и рецензентов: “...Этого чародея, извлекающего из своей флейты звучания необыкновенной выразительности и красоты, интонирующего столь точно и органично, что кажется, иначе и “дышать” не может музыка, которую он в данный момент играет”. В рецензиях часто отмечались яркая индивидуальность, узнаваемая манера

исполнения, “которую отличает тонкий музыкальный вкус, глубокая проникновенность, виртуозное владение инструментом”, “абсолютно корректная и стилистически точная интерпретация”⁴³⁹.

Выдающийся музыкант, педагог, Александр Васильевич олицетворял собой эталон высокого профессионализма и художественного вкуса, и его имя уже давно заняло почётное место в «Пантеоне Славы» лучших деятелей культуры нашего Отечества.

⁴³⁹ Кикта В. Памяти великого флейтиста // Журнал Дети и музыка. 2011. №1. С. 14.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Флейтовая школа Московской консерватории прошла огромный путь с момента основания. Основные стадии ее формирования пришлись именно на XX век, и очевидно, что в настоящий момент она продолжает модифицироваться, оставаясь в полосе расцвета. Об этом свидетельствуют самые разные факты: и статистика конкурса абитуриентов, стремящихся поступить в Московскую консерваторию, и богатая концертная жизнь, где представлена вся палитра флейтового репертуара — от ренессансной традиции до авангардных опусов, и успехи на международных конкурсах.

В диссертации обобщены достижения флейтовой школы Московской консерватории в XX веке, заключающиеся в:

— создании базовых учебных пособий, которыми до сих пор в нашей стране пользуется подавляющее большинство обучающихся игре на флейте;

— выработке учебных и методических программ, позволяющих развивать навыки игры на флейте, начиная с азов и вплоть до высших уровней профессионального мастерства;

— формировании эталона флейтиста как многогранного музыканта, сочетающего в своём творчестве высокие достижения в разных областях музыкального искусства (исполнительство, педагогика, композиторская деятельность, дирижирование).

В процессе исследования удалось очертить основные этапы эволюции флейтовой школы Московской консерватории. Ее особенности заключаются в постепенности развития и преемственности традиций.

Советский этап истории флейтовой школы Московской консерватории ведет отсчет с В. Цыбина – основоположника флейтовой школы Московской консерватории.

В. Цыбин, соединивший в своем лице солиста, педагога, композитора, задал определенную художественную модель своим выдающимся ученикам — Н. Платонову и А. Корнееву, расцвет многогранной деятельности которых приходится уже на середину и вторую половину XX века.

В процессе изучения массива архивных источников удалось подробно реконструировать творческий путь трех выдающихся музыкантов на фоне культурной жизни XX столетия. Повороты в их судьбах оказались неотъемлемо связаны с политической обстановкой в разные исторические периоды России, что обусловило те или иные особенности их творческих биографий.

Так, В. Цыбин, будучи в детстве воспитанником Астраханского полка, в своих мемуарах приводит много подробностей, касающихся обучения юных музыкантов в полковых оркестрах до революции, упоминает имена своих учителей в полку и в Московской консерватории, рассказывает о деталях, характеризующих их манеру преподавания. Эти новые сведения помогли сделать вывод об уровне и своеобразии базовой музыкальной подготовки флейтиста.

Исходя из архивных данных, удалось точно установить все этапы развития оркестровой карьеры В. Цыбина, места его театральной службы в Москве и Санкт-Петербурге, даты проведения некоторых концертов и гастрольных туров.

Новым в сфере изучения творческого пути В. Цыбина явился факт серьёзного увлечения музыканта хоровым искусством: с детства и первую половину своей жизни В. Цыбин с большим удовольствием пел на клиросе, а затем долго регентовал в церквях, работал как хормейстер в светских хорах.

Подробно отражена в диссертации дирижёрская и композиторская деятельность музыканта. На основании документальных источников делается вывод о том, что В. Цыбин планировал во второй половине своей жизни серьёзно заниматься именно этими видами музыкального искусства. И лишь под давлением реалий революционных событий в России он был вынужден перейти к активной преподавательской работе. Как композитор в советское время В. Цыбин сосредоточился, в основном, на сочинении произведений для флейты, как преподаватель — на создании учебника «Основы техники игры на флейте».

Н. Платонов представляет следующий этап развития флейтовой школы Московской консерватории, в своем преподавательском амплуа он смог

выйти на международный уровень. Первая же его учебно-методическая работа «Метод изучения игры на флейте. Часть теоретическая», изданная в 1931 году была написана в русле самых современных европейских тенденций того времени. Высокий уровень актуальности методических разработок Н. Платонова 1930-х годов подчёркивает тот факт, что одновременно версия этого учебника вышла на немецком языке в частном издательстве «Universal Edition» (Вена-Лейпциг) под названием «Methode zum Erlernen des Flötenspiels», а уже в XXI веке видный западноевропейский историк флейтового искусства и мастер Ардал Пауэр (Ardal Powell) поместил «Методику» Платонова в список наиболее значимых, с его точки зрения, учебников по обучению игре на флейте⁴⁴⁰.

Этапным моментом в эволюции советской флейтовой школы стал прошедший в 1935 году второй Всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей. На примере судьбы Н. Платонова мы видим, что приглашение его в состав жюри конкурса стало отправной точкой признания его высокого профессионального статуса в среде коллег.

К сожалению, в дальнейшем ход событий показывает, что созданная на основе «Методики» 1931 года и рассчитанная на широкие слои учащихся «Школа игры на флейте» Н. Платонова в прижизненных редакциях автора лишь теряла свою актуальность относительно мировых трендов развития. Упрощалась её содержательная часть, сокращалось количество употребляемых специальных терминов, блок нотных примеров, за исключением издания 1955 года, не претерпевал больших изменений. Создаётся впечатление, что это происходило по идеологическим причинам, так как автор был вынужден подчиниться общему государственному вектору на массовость и более легкую доходчивость учебников для начального музыкального образования. Основные взгляды на пути развития отечественной флейтовой школы в научной форме Н. Платонов изложил в своей докторской диссертация «Пути развития исполнительского мастерства на флейте» (1957) и статье «Методики обучения на духовых инструментах» (1966).

⁴⁴⁰ www.flutehistory.com/Resources/Lists/Flute.methods.php3

В настоящем исследовании отражено стремление Н. Платонова оставаться в курсе последних тенденций флейтового исполнительства в Европе, о чем свидетельствуют его контакты с таким крупным флейтистом своего времени, как О. Николе и письма из Франции к своему учителю Н. Платонову от О. Кудряшова с описанием учебного процесса в Парижской национальной консерватории.

Если говорить о композиторском творчестве Н. Платонова, то его музыка для флейты отличается от аналогичных сочинений В. Цыбина более авангардным характером, свободой гармонического языка. Также большая заслуга Н. Платонова состоит в том, что он постепенно размещал во вновь переиздаваемых редакциях своей «Школы» сочинения современных ему советских композиторов.

А. Корнеев — блестящий пример концертирующего артиста европейского типа. На основании архивных источников, личных воспоминаний вдовы флейтиста и большого собрания печатных изданий (статей, афиш, программ концертов) обобщены многие факты биографии А. Корнеева, детально представлены широкая исполнительская деятельность музыканта на протяжении десятилетий, становление его дирижёрской карьеры, отражены этапы его преподавательской практики, сформулированы педагогические принципы.

Исследование показало, что А. Корнеев был самым востребованным концертирующим флейтистом в СССР второй половины XX века и внёс огромный вклад в популяризацию музыки современных ему советских композиторов, так как он являлся первым исполнителем большинства их новых сочинений для флейты, причем множество из этих пьес было посвящено авторами лично А. Корнееву.

В то же время, подчеркнем, что феномен А. Корнеева не был бы возможен без достижений предшественников. Силами профессоров В. Цыбина и Н. Платонова сформировалась базовая для всей страны школа обучения игры на флейте. Вершиной их преподавательской работы и методических разработок стала блестящая исполнительская карьера А. Корнеева

Полученные в диссертации результаты позволяют говорить об огромном влиянии творческой деятельности В. Цыбина, Н. Платонова и А. Корнеева на процесс развития отечественной флейтовой школы в XX веке. Московская консерватория, как ведущий российский музыкальный вуз, всегда привлекала в свой профессорско-преподавательский состав наиболее ярких исполнителей. Флейтовый класс не стал исключением: фигуры В. Цыбина, Н. Платонова, А. Корнеева, а также Ю. Ягудина (его наследие еще ждет дальнейших исследований) — тому неоспоримое подтверждение. Эти музыканты отличались выдающимися достижениями как концертирующие исполнители и педагоги, свой опыт они передавали не только на практических уроках, но и теоретически осмысливали в методических работах, в оригинальных композиторских опусах.

В XXI веке флейтовая школа Московской консерватории продолжает интенсивно развиваться. В эпоху «открытых границ» её преподаватели по классу флейты имеют все возможности находиться в курсе самых современных тенденций развития мирового флейтового искусства, опираясь при этом на собственные богатые преподавательские традиции, что даёт основания с оптимизмом смотреть в будущее.

ЛИТЕРАТУРА.

І. Книги

1. *Апатский В.* Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. Киев, 2005. 430 с.
2. *Баранцев А.* Мастера игры на флейте // Профессора Петербургско-Ленинградской консерватории 1862–1985 годов. Петрозаводск, 1990. С. 31–35.
3. *Березин В.* Н.И. Платонов // Московская консерватория. От истоков до наших дней. 1866–2006. Биографический энциклопедический словарь. Научно-издательский центр «Московская консерватория». М., 2007. С. 417–418.
4. *Березин В.* В.Н. Цыбин // Московская консерватория. От истоков до наших дней. 1866–2006. Биографический энциклопедический словарь. Научно-издательский центр «Московская консерватория». М., 2007. С. 583.
5. *Березин В.* История исполнительства на духовых инструментах в отечественном музыкознании // Творчество, концепции, школы: деятельность профессоров Московской консерватории (от истоков до наших дней). М., 2008, С. 242–261.
6. *Березин В., Голубенко С.* Юрий Николаевич Должиков и его школа // Профессора исполнительских классов Московской консерватории. Вып. 4. М., 2008. С. 223–237.
7. *Болотин С.* Н.И. Платонов // Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. М., 1969. С. 84.
8. *Болотин С.* Г.Я. Мадатов // Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. М., 1969. С. 159.
9. *Болотин С.* В.Н. Цыбин // Энциклопедический биографический словарь

- музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. М., 1969. С. 117.
10. *Болотин С. Ю.Г. Ягудин* // Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. М., 1995. С. 119.
 11. *Гловацкий Б.* Павловский курзал. Л., 1960. 31 с.
 12. *Голубенко С., Березин В.* Юрий Николаевич Должиков и его школа (фрагмент статьи) // Центральная музыкальная школа в воспоминаниях. М., 2010. С. 326–330.
 13. *Гольшев А.* Вспоминая учителя // Центральная музыкальная школа в воспоминаниях. М., 2010. С. 330–333.
 14. *Дегтярев А.* Учителя и ученики. Актуальные вопросы современного музыкального исполнительства и обучения игре на духовых инструментах. // МГИМ имени Шнитке. М., 2008, С. 114–127.
 15. *Должиков Ю. Н.И. Платонов* // Мастера игры на духовых инструментах Московской консерватории. Редактор-составитель Т. Гайдамович. М., 1979. С. 20–29.
 16. *Должиков Ю.* Техника дыхания флейтиста // Вопросы музыкальной педагогики. Сборник статей, вып. 4. Редактор-составитель Ю. Усов. М., 1983. С. 6–18.
 17. *Должиков Ю.* Артикуляция и штрихи при игре на флейте // Вопросы музыкальной педагогики. Сборник статей, вып. 10. М., 1991. С. 29–41.
 18. *Должиков Ю.* Нотная папка флейтиста №1. Тетрадь №1. М., 2004. 48 с.
 19. *Должикова Э.* Должиков — создатель новой отечественной флейтовой школы // Центральная музыкальная школа в воспоминаниях. М., 2010. С. 333–344.
 20. *Иванов В.* Словарь музыканта-духовика. М., 2007. 128 с.
 21. Искусство игры на духовых инструментах: вопросы истории, теории, методики. Составитель И. Артемьев Тамбов. ТГМПИ. 2005. 393 с.
 22. *Корнеев А.* О Светланове... // Г. Цыпин. 15 бесед с Евгением Светлановым. М., 1995. С. 81–83.

23. *Корнеев А.* Незабываемое... // И. Козловский. Воспоминания, статьи (составитель Т. Малахова). М., 2005. С. 495–498.
24. *Корнеев А.* Истории об И.С. Козловском // Иван Козловский. Поклон Вам, маэстро. РИПОЛ классик/Наталис. М., 2006. С. 208.
25. *Левин С.* Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Часть 1. Л., 1973. 262 с.
26. *Левин С.* Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Часть 2. Л., 1983. 190 с.
27. *Луцаев И.* Очерки быта оркестровых музыкантов. М., 1891. 66 с.
28. *Лифарь С.* Дягилев. СПб., 1993. 352 с.
29. Московская консерватория 1866-1966. М., 1966. Редактор-составитель Гинзбург Л. 726 с.
30. *Платонов Н.* Methode zum erlernen des Floten-Ospiels. М., Вена, 1931. 26 с.
31. *Платонов Н.* Метод изучения игры на флейте. Часть теоретическая. М., 1931. 26 с.
32. *Платонов Н.* Школа для флейты. Часть теоретическая. Издание 1-е. М., 1933. 125 с.
33. *Платонов Н.* Техника игры на флейте. М., 1939. 26 с.
34. *Платонов Н.* Школа для флейты. Издание 3-е. М., 1946. 23 с.
35. *Платонов Н.* Школа игры на флейте. Издание 4-е. М., 1955. 166 с.
36. *Платонов Н.* Школа игры на флейте. Издание 5-е. М., 1958. 166 с.
37. *Платонов Н.* Школа игры на флейте. Издание 6-е. М., 1964. 219 с.
38. *Платонов Н.* Школа игры на флейте. Издание 7-е. М., 1983. Ред. Ю. Должиков. 156 с.
39. *Платонов Н.* Школа игры на флейте. Издание 8-е. М., 1988. Ред. Ю. Должиков. 157 с.
40. *Платонов Н.* Школа игры на флейте. Издание 9-е. М., 1996. Ред. Ю. Должиков. 154 с.
41. *Платонов Н.* Школа игры на флейте. Издание 10-е. М., 1999. Ред. Ю. Должиков. 154 с.

42. *Платонов Н.* Школа игры на флейте. Издание 11-е. М., 2004. Ред. Ю. Должиков. 154 с.
43. *Платонов Н.* Вопросы методики обучения игры на флейте. М., 1954. 48 с.
44. *Платонов Н.* Докторская диссертация «Пути развития исполнительского мастерства на флейте». М., 1957. 152 с.
45. *Платонов Н.* Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах. М., 1958. 48 с.
46. *Платонов Н.* Вопросы методики обучения на духовых инструментах. Очерки // Методика обучения на духовых инструментах. Вып. 1. М., 1964. С.12–55.
47. *Платонов Н.* Методика обучения игре на флейте // Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. 2. М., 1966. С. 11–68.
48. *Платонов Н.* Из воспоминаний о Сергее Васильевиче Розанове // Воспоминания о Московской консерватории. М., 1966. С. 384–386.
49. *Прокофьев С.* Дневники Прокофьева. «SPRKFV». 2002. Т. 1. 812 с.
50. *Пушечников И. В.Н.* Цыбин // Ступени жизненного и творческого пути. МГИМ имени А.Г. Шнитке. 2012. С. 54–56.
51. *Римский Л.* Александр Корнеев // Портреты советских исполнителей на духовых инструментах. Редактор-составитель Ю. Усов. М., 1989. С. 27–52.
52. *Розанов А.* Музыкальный Павловск. СПб., 2007. 200 с.
53. *Розанов С.* Основы методики преподавания игры на духовых инструментах. М., 1938. 52 с.
54. *Свешников А. Н.И.* Платонов // Болотин С. Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. М., 1969. С.168.
55. *Сидельников Л.* Большой симфонический оркестр Центрального телевидения и Всесоюзного радио. М., 1981. 207 с.
56. *Спасов Б.* Пространство Эдисона Денисова. // Материалы научной конференции «О влиянии творчества Денисова». М., 1999. С. 113–118.

57. *Толмачев Ю., Дубок В.* Музыкальное исполнительство и педагогика. Учебное пособие // ТГТУ. Тамбов, 2005. 269 с.
58. *Тризно Б.* Флейта. М 1964. 50 с.
59. *Усов Ю.* Воспитание исполнителей на духовых инструментах в Московской консерватории (1917–1967) // Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. 3. М., 1971. С. 160–192.
60. *Усов Ю.* Состояние методики обучения игре на духовых инструментах и пути дальнейшего ее совершенствования // Проблемы музыкальной педагогики. М., 1981. С. 89–108.
61. *Усов Ю.* История Отечественного исполнительства на духовых инструментах. М., 1975. 200 с.
62. *Усов Ю.* Советская школа игры на духовых инструментах в 1960–1980-е годы // Музыкальное исполнительство и современность. Сборник статей. М., 1988. С. 179–212.
63. *Файер Ю.* Ю.Г. Ягудин // Болотин С. Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. М., 1969. С. 190.
64. *Федосюк Ю.* Улица Герцена, 13. М., 1988. 61 с.
65. *Финдейзен Н.* Павловский музыкальный вокзал. СПб, 2005. 106 с.
66. *Хренников Т. А.В. Корнеев* // Болотин С. Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах, М., 1969. С. 155.
67. *Цыбин В.* Основы техники игры на флейте. Часть первая. М., 1940. 248 с.
68. *Черных А.* Советское духовое инструментальное искусство. М., 1989. 319 с.
69. *Шатский А.* О флейтовой школе Юрия Должикова // Центральная музыкальная школа в воспоминаниях. М., 2010. С. 321–325.
70. *Шульгин Д.* Признание Эдисона Денисова (по материалам бесед с композитором). М., 1998. 438 с.
71. *Ягудин Ю.* Воспоминания о В.Н. Цыбине // Воспоминания о

- Московской консерватории. М., 1966. С. 375–379.
72. *Ягудин Ю. В.Н. Цыбин* // Болотин С. Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах, М., 1969. С. 184.
73. *Ягудин Ю.* О развитии выразительности звука // Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. 3. М., 1971. С. 193–203.
74. *Ягудин Ю. В.Н. Цыбин* // Мастера игры на духовых инструментах Московской консерватории. Редактор-составитель Т. Гайдамович. М., 1979. С. 11–19.
75. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. Перевод с немецкого Я.С. Друскина. М., 1965, С. 253.

II. Периодика (газеты, журналы)

76. *Абанович А.* Владимир Цыбин — «Русский Таффанель» // Музыкальная академия. 2009. №4. С. 71–77.
77. *Абанович А.* Младшие дирижёры // Музыкальная жизнь. 2010. №2. С. 49–52.
78. *Абанович А.* Николай Платонов: штрихи к биографии // Музыкальная академия. 2011. №1. С. 112–116.
79. *Березина М.* Рецензия на пластинку фирмы «Мелодия» с записью сочинений для флейты и фортепиано Генделя и Шумана (Гилельс, Корнеев) // Мелодия. 1987. №3. С. 8.
80. *Березин В., Голубенко С.* Юрий Николаевич Должиков и его школа // Оркестр. 2006. №2 С. 35–42.
81. *Браудо Е.* «Фленго» в Экспериментальном театре // Современный театр. 1927. №13. С. 203.
82. *Галь Э.* «Фленго». Экспериментальный театр (Октябрьские постановки в Москве) // Жизнь искусства. 1927. №10.
83. *Голованов Я.* Династия Цыбиных // Комсомольская правда. 04.10.1977 РГАЛИ. Ф.312. Ед. хр. 149.
84. *Голубенко С.* In memoriam // Российский музыкант. 2005. №7. С. 4.

85. *Гольшев А.* Звучит флейта. Концерт памяти Н.И. Платонова // Советский музыкант. 1984. №9. С. 4.
86. *Гольшев А.* Звучит флейта. Классный вечер профессора Ю.Н. Должикова // Советский музыкант. 1989. С. 3.
87. *Гольденвейзер А.* Итоги второго Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей // Советская музыка. 1935. №4. С. 65.
88. *Гридин В.* Спасибо! Концерт камерно-инструментальной и вокальной музыки Франции XVII–XX веков. Исполнители: А. Корнеев, А. Мельников, Ю. Тканов, Э. Грабовска-Метелова. (Франция) // Музыкальная жизнь. 1992. №15–16. С. 10–11.
89. *Давыдов В.* Встреча яркая, вдохновенная. Встреча с народным артистом РСФСР А.В. Корнеевым на военно-дирижёрском факультете при Московской консерватории // Советский музыкант. 29.12.1987. С. 2.
90. *Демченко А.* Становление идеи. // Музыкальная академия. 1993. №2. С. 57–60.
91. *Картавенко С.* Николай Платонов, выдающийся флейтист и педагог // Музыка и время. 2007. №1. С. 19–20.
92. *Кислякова Л.* Флейтовые сонаты И.С. Баха. Рецензия на концерт флейтиста А. Корнеева, клавесиниста А. Майкапара и В. Симона (виола да гамба, виолончель) // Музыкальная жизнь. 1975. №17. С. 20–21.
93. *Коконин В.* Интересный вечер (о вечере памяти В.Н. Цыбина, состоявшемся в Малом зале Московской консерватории:) // Советская музыка. 1962. №33–34. С. 4.
94. *Комарницкая О.* А.В. Корнеев и его ученики. Волшебная флейта. Творческая деятельность флейтиста. Концерт студентов класса А.В. Корнеева в Рахманиновском зале Московской консерватории: выступления С. Архипова, С. Щербаковой, А. Апарина, А. Егоровой. // Музыкант-классик. 2004. №4. С. 6–8.
95. *Комарницкая О.* Ученики чародея. Концерт студентов класса флейты профессора А. Корнеева в Московской консерватории. Выступления С. Архипова, С. Щербаковой, А. Апарина, Ю. Тонкого, А. Егоровой, А. Мазура // Российский музыкант. 2004. №3. С. 3.

96. *Комарницкая О.* Выдающиеся музыканты играют Моцарта. Концерт флейтиста А. Корнеева и пианиста А. Наседкина с участием камерного оркестра «Садко» под управлением С. Остапенко в Малом зале Московской консерватории (февраль 2003). В программе сонаты для флейты и фортепиано В.А. Моцарта // *Музыкант*. 2003. №9. С. 4.
97. *Комарницкая О.* Чародей флейты. Концерт флейтиста А. Корнеева и пианиста А. Наседкина в Малом зале Московской консерватории: исполнение сонат В.А. Моцарта // *Российский музыкант*. 2003. №2. С. 2.
98. *Корнеев А.* Год минувший, год нынешний // *Музыкальная жизнь*. 1987. №2. С. 3.
99. *Корнеев А.* Волшебная флейта // *Российский музыкант*. 2004. №3. С. 3.
100. *Краснополов Ю.* Наши юбиляры. Н.И. Платонов // *Советская музыка*. 1964. №4. С. 144.
101. *Кричевский С.* Интервью народного артиста СССР профессора А. Корнеева о своей жизни и творчестве // *Семья*. 1995. №25. С. 24.
102. *Л.М.* Юбилей профессора В.Н. Цыбина // *Музыка*. 1937. №10. С. 8.
103. *Мартынов И.* Корнеев А. Пражская весна 1954 года // *Советская музыка* 1954. №8. С. 126.
104. *Марьясин Л.* Техникум Московской государственной консерватории // *Советская музыка*. 1936. №4. С. 91.
105. *Налбандян Э.* Произведения для духовых инструментов // *Советская музыка* (раздел «Нотография и библиография»). 1951. №5. С. 122–123.
106. *Платонов Н.* О новой работе профессора Цыбина «Основы техники игры на флейте» (рецензия) // *Советская музыка*. 1941. №2.
107. *Платонов Н.* В.Н. Цыбин, 10 концертных этюдов для флейты (раздел «Нотография и библиография») // *Советская музыка*. 1948. №10. С. 98–99.
108. *Покорский А.* Цыбины // *Советская музыка*. 1971. №5. С. 152–154.
109. *Покорский А.* Пушкино. МХТК // *Музыкальная жизнь*. 1972. №13. С. 21–23.
110. *Попов И.* Детская Опера (о постановке в Пушкино оперы В.Н. Цыбина

- «Сказка о мёртвой царевне и семи богатырях») // Советское искусство. 1949. №27. В ВМОМК им. Глинки находится рукопись статьи. Ф. 312. Ед. хр. 52.
111. *Семыкин В.* Ярко, выразительно. Концерт современной чешской музыки в Малом зале Московской консерватории. Исполнители: А.В. Корнеев и М.А. Федотова // Советский музыкант. 02.02.1987. С. 3.
112. *Софронов А.* Юрий Должиков: «Из меня получился не человек с ружьем, а человек с флейтой...» // Культура. 2003. № 48.
113. *Тевосян Р.* Концерт для победителей. Благотворительный концерт для инвалидов Великой Отечественной войны в кафедральном Соборе Непорочного Зачатия пресвятой Девы Марии в Москве. Участники: Н. Григоров (орган), А. Корнеев (флейта), С. Белоконь (вокал), И. Белоконь (орган). // Музыкант-классик. 2005. №2. С. 14.
114. *Томилов Б.* «Дети и музыка» – фестиваль детского творчества в Болгарском культурном центре // Музыкант. 2003. №12. С. 9–10.
115. *Томилов Б.* Волшебник музыки. Фестиваль детского творчества «Дети и музыка». Председатель жюри А. Корнеев о фестивале // Музыкант-классик. 2004. № 4. С. 11–16.
116. *Усов Ю.* Воспитатель плеяды музыкантов // Советская музыка. 1977. №18. С. 4.
117. *Усов Ю.* Три лауреата. О флейтисте А. Корнееве // Советская музыка. 1963. №12. С.68–69.
118. *Фортунатов Ю.* В зале Олимпийской деревни // Музыкальная жизнь. 1982. №16. С. 15.
119. *Цытин Г.* Только по восходящей // Музыкальная жизнь. 1994. №6. С. 14–16.
120. *Черкудинова Д.* «Вы вальс-бостон сыграть могли бы на флейте?...» // Труд. 2004. №13.
121. *Хучуа П.* Полвека — музыке // Вечерний Тбилиси. 21.04.1966.
122. *Шатский А.* Флейтовая школа Юрия Должикова // Музыкальная академия. 1994. №2. С. 200–203.
123. *Эшпай А.* Мысли вслух в водовороте времени. Композитор о своем

творчестве: концертах для инструментов с оркестром // Музыкальная академия. 1995. №3. С. 1–9.

124. *Яковлев М.* Интервью с А. Корнеевым // Музыкальная жизнь. 1980. №16. С. 6–8.

III. Архивные материалы

1. Архив МГК им. Чайковского

125. Архив отдела кадров. Личное дело Ю.Г. Ягудина.
126. Архив отдела кадров. Личное дело профессора Цыбина. Личный листок по учёту кадров от 17.06.1948.

2. Архив МГК им. Чайковского. Личное дело А.В. Корнеева

127. Ед. хр. 3. Заявление.
128. Ед. хр. 5. Грамота.
129. Ед. хр. 6. В приказ.
130. Ед. хр. 16. Заявление.
131. Ед. хр. 22. Характеристика.
132. Ед. хр. 26. Выписка из приказа.
133. Ед. хр. 27. Характеристика.
134. Ед. хр. 28. Справка.
135. Ед. хр. 29–30. Характеристика.
136. Ед. хр. 34. Копия аттестата доцента.
137. Ед. хр. 36–38. Характеристика.
138. Ед. хр. 45–47. Справка.
139. Ед. хр. 50–52. Список научных трудов.
140. Ед. хр. 70. Благодарность.
141. Ед. хр. 72. Листок учёта кадров.
142. Ед. хр. 86–87. Благодарность.

143. Ед. хр. 90. Государственная премия.
144. Ед. хр. 92. Копия аттестата профессора.
145. Ед. хр. 94. Благодарность.
146. Ед. хр. 100. Благодарность.
147. Ед. хр. 126–127. Характеристика с указанием конкретных заслуг из Наградного листа, представляемого к награждению Орденом «За заслуги перед Отечеством» IV степени.

3. Архив РГАЛИ

148. Ф. 648. ГАБТ. Оп. 1. Ед. хр. 2516. Трудовая книжка Платонова. Анкета, учётные карточки, трудовой список.
149. Ф. 648. Оп. 1. Ед. хр. 3430. Личное дело В.Н. Цыбина №1174 за 1927–1928 года. 08.01.1927–09.02.1937.
150. Ф. 653. Музгиз. Оп. 1. Ед. хр. 1586. Попп В. Школа для флейты под редакцией Глинского-Сафронова. Печатный экземпляр с поправками редактора, рукописно-печатный экземпляр. 1927.
151. Ф. 653. Оп. 1. Ед. хр. 2026. Цыбин В. «Основы техники игры на флейте». Учебное пособие с приложением упражнений и таблиц аппликатуры. Рукопись и макет рукописи. 1939.
152. Ф. 653. Оп. 15. Ед. хр. 445. Отзывы и рецензии деятелей искусств на рукописи произведений, изданных Музгизом на букву П, часть I. 1948–1958.
153. Ф. 653. Оп. 15. Ед. хр. 446. Отзывы и рецензии деятелей искусств на рукописи произведений, изданных Музгизом на букву П, часть II. 1950–1958.
154. Ф. 653. Оп. 15. Ед. хр. 447. Отзывы и рецензии деятелей искусств на рукописи произведений, изданных Музгизом на букву П, часть III. 1946–1957.
155. Ф. 653. Оп. 15. Ед. хр. 453. Отзывы и рецензии деятелей искусств на рукописи произведений, изданных Музгизом на букву Ц-Ч. 1935–1958.
156. Ф. 658. Оп. 14. Ед. хр. 836. Протоколы заседаний оркестрового

факультета за 1934–1935 года.

157. Ф. 659. ГАБТ. Оп. 2. Ед. хр. 120. Заявление разных лиц в дирекцию ГАБТ о приёме на работу. 13.02.1920–09.02.1928.
158. Ф. 659. Оп. 2. Ед. хр. 121 Заявления и служебные записки разных лиц в дирекцию ГАБТ о найме, увольнении и отпусках работников театра. 21.02.1920–01.10.1926.
159. Ф. 659. Оп. 2. Ед. хр. 449. Списки народных и заслуженных артистов ГАБТ. 1925.
160. Ф. 659. Оп. 2. Ед. хр. 664. Списки принятых и уволенных работников ГАБТ. 01.01–10.12.1929.
161. Ф. 659. Оп. 2. Ед. хр. 696. Дело по проведению конкурса в артисты-солисты оперы, балета, мимического ансамбля, хора и оркестра 19.11.1929–10.09.1931.
162. Ф. 675. Драмсоюз. Оп. 2. Ед. хр. 686. Союз драматических и музыкальных писателей. Канцелярия правления. Личные дела члена союза. Дело №2543 члена союза В.Н. Цыбина. Начато 22.12.1927.
163. Ф. 962. КПДИ СССР. Оп. 5. Ед. хр. 7 и 18. Анкеты участников второго Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей.
164. Ф. 962. Оп. 5. Ед. хр. 12. Протоколы заседаний жюри второго Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей.
165. Ф. 962. Оп. 5. Ед. хр. 13. Стенограмма заседания жюри духовой секции по обсуждению I тура второго Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей. Первый день обсуждения.
166. Ф. 962. Оп. 5. Ед. хр. 17. Состав жюри, списки программ участников второго Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей.
167. Ф. 2043. Цыбин В.Н. Оп. 1. Ед. хр. 1. Романсы «Весеннее» на слова Евсеева-Сидорова, «Я вас люблю» на слова И. Кузьмина. 1911 год.
168. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 5. «Фленго». Опера. Клавир. Либретто Плетнёва и Тышко. 1925.
169. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 6. «Фленго». Опера. Партитура и клавир. Авт. 1925.
170. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 8. Концертный этюд ля минор, «Арабески»

- до-диез минор, «Гарантелла» ми минор для флейты и фортепиано. 1944.
171. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 10. Концертное аллегро №2 и №3 ля-бемоль мажор для флейты и фортепиано. 1946.
172. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 13. Квинтет флейт. Упражнения для флейты. Партии четырёх флейт и партия альтовой флейты. Около 1947.
173. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 14. Вариации для флейты на вальс Штрауса, каденция к первой части первого концерта Моцарта, прелюдия из балета Пуни «Дочь Фараона». 1947.
174. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 15. Романсы для высокого голоса на сл. Ф.И. Тютчева: «Осенью», «Летний вечер», а также на слова неустановленного автора (Брюсов или Сологуб) «И снова дрожат огни, грёзы бессильные...». 1948.
175. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр.17. «Балетная сюита» для симфонического оркестра. Партитура. До 1909.
176. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 25. Партия флейты из квинтета для духовых инструментов; Рондо, Этюд и вариации для флейты.
177. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 26. Переложение романса Шопена «Желание» для симфонического оркестра и «Карнавала» Шумана для симфонического и для струнного оркестров. Партитура.
178. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 28. Романсы «Весенняя гроза» на слова Ф.И. Тютчева, «Хоть и бегут по струнам моим звуки веселья» на слова М.Ю. Лермонтова.
179. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 29. Романсы для высокого голоса на слова К.Д. Бальмонта «В моём саду», «О, если б знала ты».
180. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 31. «Скерцо» ля мажор для флейты, гобоя, кларнета, валторны и фагота. Партитура, голоса. Авт.
181. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 33. Струнный квартет, II и III части. Партитура и партии.
182. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 35. Упражнение для оркестра. Партии струнных инструментов.
183. Ф.2043. Оп. 1. Ед. хр. 37. Учебно-методическая записка «Проблемы техники игры на фортепиано».

184. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 38. Статья В.Н. Цыбина по вопросу новой музыкально-педагогической программы и репертуара. 1943.
185. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 40. Методическое пособие В.Н. Цыбина. «Основные положения игрового аппарата в начальном периоде обучения игре на флейте».
186. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 41. Музыкальная грамота для начального обучения игре на фортепиано.
187. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 42. Научно-методическое пособие В.Н. Цыбина «Вопросы методики преподавания игры на флейте».
188. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 43. Пособие по музыкальной грамоте в связи с обучением игре на флейте.
189. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 44. «Выработать технику игры». Программы по классу флейты для консерваторий и музыкальных училищ составленные В.Н. Цыбиным.
190. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 45. Доклад В.Н. Цыбина на заседании кафедры общего фортепиано Ленинградской консерватории. 21.03.1931.
191. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 46. Слова благодарности В.Н. Цыбину на чувствовании 70-летия его деятельности. Август 1947.
192. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 47. Письмо В.Н. Цыбину директору государственной филармонии. 29.03.1935.
193. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 48. Письмо В.Н. Цыбина к исполнителям оперы «Фленго».
194. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 49. Письмо Цыбиной Елизавете Тимофеевне (жене). До 1917.
195. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 50. Письмо Константина Бенкендорфа. 10 марта 1911.
196. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 52. Письмо Гуго Ивановича Варлиха, несколько слов с обратной стороны его визитки.
197. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 54. Письмо от А.К. Глазунова. До 1917.
198. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 55. Письмо от Н.С. Голованова (открытка). 06.10.1947.
199. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 57. Письмо от Гречанинова А.Т. До 1917.

200. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 58. Письмо от Зилоти А.И. (открытка). 31.05.1917
201. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 59. Два письма от Золотарёва А.С. 23.07.33 и 03.07.34.
202. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 60. Письмо от Конюса Г. 21.06.1925.
203. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 61. Письма от Липаева И.В. 07.01.09-07.01.12.
204. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 62. Письмо от Литвинова А. 12.01.1912
205. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 63. Письмо от Мадатова Г. До 1917
206. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 66. Письма от Терентьева В.С. 08.04.10-25.02.16
207. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 67. Письмо от Ивашкина Г.
208. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 70. Письма и телеграмма от Ягудина Ю.Г. 1944-1947.
209. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 71. Письмо от Януса И.Ф. 02.03.1941.
210. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 74. Удостоверение, выданное камеральным отделением императорского двора В.Н. Цыбину о награждении его драгоценными подарками. 23.11.1898.
211. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 75. Договора В.Н. Цыбина с Саратовским коммерческим собранием, с Музгизом о дирижировании симфоническим оркестром и об издании его произведений. 20.03.17–24.04.48.
212. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 76. Ходатайство Петроградского отдела Всероссийского профсоюза оркестрантов перед музыкальным отделом Наркомпроса о возвращении В.Н. Цыбину реквизированных нот. 09.11.1918.
213. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 77. Распоряжение Наркомпроса о присвоении В.Н. Цыбину звания заслуженного артиста Государственных академических театров за подписью А.В. Луначарского. 19.02.1925.

4. ВМОМК им. Глинки

214. Ф. 3. Ед. хр. 2167. Половинкин. «На рассвете», вариации для голоса, флейты, кларнета, скрипки, альты, виолончели и ф-но., соч. 8, №1. [Ассоциация современной музыки, М. 1924, 3-е исполнительское

собрание].

215. Ф. 4. Ед. хр. 799. Равель. «Мадагаскарские песни» для голоса, флейты, виолончели и ф-но. [М., Зал ГАХН, 1927].
216. Ф.312. Ед. хр. 83. Цыбина Е.Т. Письмо к В.Н.Цыбину.
217. Ф. 312. Цыбин. Ед. хр. 101. Из письма Януса И. профессору Цыбину от 13.03.44.
218. Ф. 312. Цыбин. Ед. хр. 115. Из официального письма от 25.05.39 за подписью директора Лундина и редактора Мелких.
219. Ф.312. Цыбин. Ед. хр. 131. Спб, Концертный зал евангелического училища Св.Петра. Концерт (камерный) в пользу недостаточных учеников гимназии при римско-католической церкви Св. Екатерины с участием Цыбина. Программа на русском и польском языках.
220. Ф. 331. Платонов. Ед. хр. 50. Катульская Е.К. Рецензия на Концерт для колоратурного сопрано и флейты Платонова.
221. Ф. 331. Платонов. Ед. хр. 51. Глиэр Р.М. Рецензия на Концерт для колоратурного сопрано и флейты Платонова.
222. Ф. 331. Платонов. Ед. хр. 52. Цыбин. Рецензия на 24 этюда Платонова.
223. Ф. 331. Платонов. Ед. хр. 81-83. Письма Николе.
224. Ф. 331. Платонов. Ед. хр. 99. Копия аттестат профессора, заверенная нотариусом Соколовым В.С. 18 апреля 1956 года.
225. Ф. 331. Платонов. Ед. хр. 100. Различные документы 1935-1963. Протокол №15 от 07.07.1945., параграф 28.Выписка из приказа № 533 Комитета по делам искусств при СНК СССР гор. Москва. 26 октября 1945 года.
226. Ф. 331. Платонов. Ед. хр. 101. Различные документы 1935-1963. Выписка из приказа № 923 Председателя Комитета по делам искусств при СНК СССР, гор. Москва. 6 ноября 1951 года.
227. Ф. 331. Платонов. Ед. хр. 102. Различные документы 1935-1963. Записка проф. Платонову В.Н. от ученого секретаря Министерства высшего образования СССР С. Симонова .19 марта 1952 года.
228. Ф. 331. Платонов. Ед. хр. 104. Различные документы 1935-1963. Копия аттестат профессора, заверенная нотариусом Крониковской Л.А.

17 декабря 1958 года.

229. Ф. 331. Платонов. Ед. хр. 105. Различные документы 1935-1963. Заседания бюро секции оперно-балетной музыки МО СК РСФСР.
230. Ф. 331. Платонов. Ед. хр. 106. Различные документы 1935-1963. Благодарность от Правления Союза Композиторов СССР.
231. Ф. 331. Платонов. Ед. хр. 113. О начале приёма в школу музыки г. Новый Оскол.
232. Ф. 331. Платонов. Ед. хр. 115. Платонов. Автобиография.
233. Ф.463. Мадатов. Ед. хр. 8. С.2. Г.Я. Мадатов. «Воспоминания о В.Н. Цыбине» (не оконченные).

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Фото материалы.

В. Цыбин, середина 1940-х



Участники репетиционного процесса выпускных опер в Санкт-Петербургской консерватории, 1914. По центру сидят в смокингах слева направо: В. Цыбин, С. Прокофьев, А. Черепнин, А. Глазунов.



Н. Платонов, середина-конец 1950-х⁴⁴¹.



Н. Платонов и О. Кудряшов на уроке в Московской консерватории⁴⁴².

⁴⁴¹ ГЦММК имени М.И.Глинки. Ф. 331. Ед. хр.128. Портрет погрудный в старости, в очках.



Н. Платонов со своими учениками⁴⁴³.



И. Козловский и А. Корнеев на концерте, посвящённом юбилею
А. Гольденвейзера, 1950.

⁴⁴² ГЦММК имени М.И.Глинки. Ф. 331. Ед. хр. 125. Изображение занятий с учеником Кудряшовым.

⁴⁴³ ГЦММК имени М.И.Глинки. Ф. 331. Ед. хр.136. Фото групповое с учениками Ю. Должиковым, Л. Мироновичем, Э. Щербачёвым и др. (занятия в классе).



Совместная фотография А. Корнеева и чехословацкого дирижёра К. Анчерла, 1954 (из личного архива вдовы флейтиста Елены Георгиевны Корнеевой).

Московская Государственная Филармония

Понедельник
4
декабря
Сезон
1961—62 гг.

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ
ИНСТИТУТА им. ГНЕСИНЫХ
(ул. Воровского, 30/36, вход с ул. Палиашвили)

И.-С. БАХ

Трио-соната для двух скрипок, виолончели и клавиесина
Соната для флейты и клавиесина
Концерт для гобоя, скрипки, струнных инструментов
и клавиесина
Сюита № 2 си минор

**Московский
КАМЕРНЫЙ ОРКЕСТР**

Художественный руководитель —
лауреат Международного конкурса
Рудольф БАРШАЙ

Солисты:

Лауреат Международных конкурсов	Лауреат Международного конкурса
А. КОРНЕЕВ (флейта)	Е. СМОРНОВ (скрипка)
Е. НЕПАЛО (гобой)	А. АБРАМЕНКОВ (скрипка)
С. ДИЖУР (клавиесин)	Лауреат Международного конкурса А. ВАСИЛЬЕВА (виолончель)

Начало в 7 часов вечера

БИЛЕТЫ ПРОДАЮТСЯ

Тир. 400 Типография «Красная звезда», В. Масловка, 73. Зак. 8363

Московская Государственная Филармония
БОЛЬШОЙ ЗАЛ КОНСЕРВАТОРИИ
 (ул. Герцена, 13)

Суббота, **25** ноября
 Абонемент № 14
 Начало в 8 часов вечера

Воскресенье, **26** ноября
 Вне абонемент
 Начало в 7 часов вечера

**МОСКОВСКИЙ
 КАМЕРНЫЙ ОРКЕСТР**
Рудольф БАРШАЙ
 Художественный руководитель —

Вивальди — Концерт для скрипки, виолончели, струнных инструментов и клавирина
Шуберт — Пять менуэтов
Гайди — Симфония „Утро“

Вайнберг — Концерт для флейты и оркестра (первое исполнение)
Стравинский — Концерто гротто ре мажор

Соллисты:
 Лауреаты Международных конкурсов

Евгений СМИРНОВ (скрипка)
Алла ВАСИЛЬЕВА (виолончель)
Александр КОРНЕЕВ (флейта)

ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ ПРОДАЖА БИЛЕТОВ ПРОИЗВОДИТСЯ на 10 дней до концерта в кассе Большого Зала Консерватории с 12 час. дня до 6 час. 30 мин. вечера и суточная продажа с 12 час. дня до 7 час. вечера (перерыв с 3 до 4 час. дня), в концертных кассах в вестибюлях метро с 9 час. утра до 9 час. вечера и у уполномоченных Центральной Концертной кассы.
 Справки по телефонам: Д 3-29-94 (Центральная касса) с 12 час. дня до 6 час. вечера и Б 9-99-06 (Администратор зала), с 11 час. дня до 2 час. дня.

Тир. 2000
 Тел. «Красная звезда», В. Маслова, 73
 Зик. 8154



А. Корнеев и А. Жоливе, 1960-е.

**MOSKAUER
KAMMER
ORCHESTER**

Leitung
Rudolf Barschai

1. KONZERT Mittwoch, 6. März, 20 Uhr, Weisser Saal/Zoo
Händel Concerto grosso B-Dur op. 3 Nr. 2
Vivaldi Konzert C-Dur f. Oboe, Streichinstrumente u. Cembalo Solist: E. Nepalo
Moissej Weinberg Konzert f. Flöte u. Kammerorchester Solist: A. Kornejew
Haydn Sinfonie Nr. 45 fis-moll (Abschiedssinfonie)
 Karten von DM 5,- bis DM 7,- Vorverkauf: Messeturist, Schillerstraße 5 - M. Oelner, Neumarkt 21

2. KONZERT Donnerstag, 7. März, 20 Uhr, Thomaskirche
Joh. Seb. Bach Die Kunst der Fuge BWV 1080
 Instrumentierung: R. Barschai
 Karten von DM 2,- bis DM 7,-

TOURNEELEITUNG DEUTSCHE KUNSTLER-AGENTUR G. M. B. H. BERLIN



А. Корнеев на концерте, дирижирует Е. Светланов.

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ФИЛАРМОНИЯ
МАЛЫЙ ЗАЛ КОНСЕРВАТОРИИ
(пр. Герцена, 13)
 АБОНЕМЕНТ № 49

СБЕРЕЖЕНИЕ
24
 ОКТАБРЯ
1953—1954 г.



МОЦАРТ

КВАРТЕТ С ФЛЕЙТОЙ РЕ МАЖОР
 КВАРТЕТ С ГОБОЕМ ФА МАЖОР
 ФОРТЕПЬЯННЫЙ КВАРТЕТ СОЛЬ МИНОР

Заслуженный коллектив РСФСР
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
КВАРТЕТ ИМЕНИ БЕТХОВЕНА

В СОСТАВЕ
Начальник коллектива РСФСР, профессор
Д. ЦЫГАНОВ **В. БОРИСОВСКИЙ**
В. ШИРИНСКИЙ **С. ШИРИНСКИЙ**

Заслуженный артист РСФСР
МАРИЯ ГРИНБЕРГ **ФЕДОР ДРУЖИНИН**
Первый Международный конкурс
АЛЕКСАНДР КОРНЕЕВ **ЕВГЕНИЙ НЕПАЛО**

Начало в 7 часов вечера
 Билеты продаются



А. Корнеев и А. Бахчиев.



А. Корнеев и А. Хачатурян.



А. Корнеев, 1980-е.



После исполнения Концерта для альтовой флейты композитора Д. Кривицкого (слева направо): А. Корнеев, автор, Ю. Николаевский. 1982.

Мастер-класс А. Корнеева, апрель 1997 года, г. Тольятти (из личного архива вдовы флейтиста Елены Георгиевны Корнеевой):

- Внимательные слушатели



- Корректировка верной постановки рук



- Работа над постановкой дыхания





А. Корнеев, Е. Корнеева, южнокорейский флейтист Ким Ен Дю, середина 1990-х.



Ученики класса профессора А. Корнеева на концерте, посвящённом 70-летию маэстро. Малый зал Московской консерватории, 2000.



Ученики класса профессора А. Корнеева (слева направо):
М. Рубинштей, И. Залещикова, Ю. Зверев.



Жюри конкурса «Новые имена Подмосковья», 2004.


Московская Государственная Филармония
СУББОТА 24
февраля
Абонемент № 66,
4-й концерт

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ ИНСТИТУТА им. ГНЕСИНЫХ
 (ул. Воровского, 30/36)
 Сезон 1967-1968 гг.

ПРОКОФЬЕВ

Квартет № 2
 Соната для флейты и фортепиано
 Соната для двух скрипок
 Вокальные произведения
 Юмористическое скерцо для четырех фаготов



КВАРТЕТ СОЛИСТОВ ОРКЕСТРА БОЛЬШОГО ТЕАТРА
 в составе:

Заслуженный артист РСФСР
СОЛОДУЕВ ИГОРЬ
 ПЕТР
ТАРАСЕВИЧ ПЕТР
 Лауреат Всесоюзного конкурса
ВИКТОРИЯ

Заслуженный артист РСФСР
ПОПЕРЕЧЕНКО ЛЕОНИД
 ФЕДОР
ЛУЗАНОВ ЛЕОНИД
 Заслуженный артист РСФСР
АЛЕКСАНДР

ИВАНОВА ВИКТОРИЯ
КОРНЕЕВ АЛЕКСАНДР
 Лауреаты Международных конкурсов
Изабелла ПЕТРОСЯН Изабелла
Валерия ВИЛЬКЕР Валерия

КВАРТЕТ ФАГОТОВ БОЛЬШОГО ТЕАТРА
 в составе:

БОГОРАД ВЛАДИМИР
 ВСЕВОЛОД
МАЛИНОВСКИЙ ВЛАДИМИР

САВЕЛЬЕВ ПАВЕЛ
 ГЕРМАН
РАМИШВИЛИ ПАВЕЛ

Начало в 7 часов 30 минут вечера **Билеты продаются**

Тир. 300 Типография «Красная звезда», Хорошевское шоссе, 38. Зак. 774

Уважаемый товарищ!
 ДЕПОС-ВИДЕО-ТЕЛЕВИДЕНИЕ И
 ЧССС ВОДОТРУБОПРОМ
 кино-фото-аудио-02 киностудия
 Управление Союза композиторов СССР

приглашает Вас

в понедельник, 20 ноября 1972 года

на

ДВЕ ОДНОАКТНЫЕ ОПЕРЫ
 А. ХОЛМИНОВА
 (Москва)

«Шинель» и «Коляска»
 (по Гоголю)

Концертное исполнение

Начало в 16 часов

Наш адрес: ул. Неждановой, 8/10

Исполнители:
 солисты и инструментальный ансамбль
 Всесоюзного радио и Центрального
 телевидения

Дирижер — заслуженный артист РСФСР
 Александр КОРНЕЕВ

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.

Вероятное описание содержания второй части
«Основ техники игры на флейте» В. Цыбина⁴⁴⁴.

С. 2

Одновременно с усовершенствованием инструмента появились новые методы обучения. Начиная с композитора и мастера Кванца появились постепенно школы и других флейтистов: Фюрстенау, Зусмана, Друэ, Кулау, Тершака, Тафанеля, Лоренцо, Бриччальди, Раббони, Попп, Вейнера, Кёллера, Китцера, Чиарди, Ватерстраата, почти все иностранцы. Все эти школы имели много недостатков, неточностей и упущений. Эти школы имели одну цель – выработать технику игры, развитие ритма, чтение с листа. Развития музыкально-художественного чувства, ансамблевой ориентировки, умения правильно интонировать в этих школах не было. Не было в этих школах и методики игры, не приведены этюды в сопровождении фортепиано, нет художественного материала. Мне могут сказать, что такой материал должен быть составной частью ее. Изучение этого материала должно быть с самого раннего периода. Я считаю необходимым поместить в школу и оркестровую литературу. Школа для флейты должна быть такой, чтобы в ней сочетались в сжатом размере целесообразно подобранные не только упражнения, но и пьесы.

После Великой Октябрьской Социалистической Революции все виды обучения в области наук искусства были пересмотрены, старые методические установки заменялись новыми. Многие педагоги перестроили свою работу, перестав проводить обучение по-старинке. Советские в частности музыканты-педагоги и композиторы имея большой опыт, написали много педагогической и художественной литературы.

⁴⁴⁴ РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 44. Программы по классу флейты для консерваторий и музыкальных училищ составленные Цыбиным. Неустановленная дата и заглавие, машинопись, начинается сразу со второй страницы. От руки написано: «Оглавление. Отдел IV, V, VI ».

С. 3

Среди этих трудов имеется много школ для духовых инструментов. Школа для флейты <написанная – А.А.> Платоновым рассчитана для обучения в детской музыкальной школе (для трехлетнего обучения). Школа Платонова дает основание считать ее ценным и первым русским трудом в педагогической флейтовой литературе.

Имея многолетнюю педагогическую и исполнительскую практику, изучая лучшие образцы флейтовой литературы, я решил написать такую школу, которая отвечала бы всем вопросам подготовки музыканта флейтиста, школу, которая содержала бы весь комплекс учебного материала, начиная с азов и кончая виртуозной степенью. Зная, что и моя школа будет иметь недостатки, ибо написать школу нелегко, что написание требует обновления, ибо музыкальное искусство движется вперед, совершенствуется техника, появляются новые произведения. Так и получилось при издании моей школы первой части. Много то, что я хотел поместить, было изъято редакцией. Пришлось написать дополнение к первому и второму разделам. Вопрос о переиздании ее с дополнениями до сих пор не решен. Не предвещая вопроса, будет ли переиздана первая часть с дополнением, а так же издание второй части школы, я не перестаю работать, пополняя новым полезным материалом свой труд.

Как дополнения к первой части, так и вся вторая часть школы имеется лишь рукопись в одном экземпляре, вследствие этого приходится пользоваться ею <неразборчиво – А.А.> только в классе, в своей работе с моими учениками.

С. 4

КАК Я РАБОТАЮ С УЧЕНИКАМИ.

Моя педагогическая практика показала мне, что один и тот же метод нельзя применить ко всем ученикам, так как последние обладают разными

умственными, физическими и музыкальными способностями. Поэтому каждый ученик требует сугубо индивидуального подхода. Главной задачей педагога является воспитание в ученике высокохудожественного исполнительского мастерства: причем в процессе обучения не следует ограничиваться развитием одной лишь техники, умением взять в нужный момент нужную ноту, но и уделять большое внимание вопросу воспитания в ученике памяти, чувства ритма, художественного музыкального восприятия. Следя за ростом симфонической, оперной и балетной музыки нашего времени, изыскиваю новые пути для подготовки музыкантов, в духе современной музыки, воспитывая не только акробатов-виртуозов блещущих не только молниеносной техникой пальцев, а музыкантов художников могущих передать музыку гениальных композиторов прошлого и их последователей реалистов, советских композиторов.

В процессе занятий, для облегчения ученику исполнения, я проигрываю на инструменте трудные пассажи, чтобы последний слышал не только объяснение, но и звучание музыкального произведения в его законченной форме. Этот прием всегда давал очень хорошие результаты. Очень большое значение в развитии музыкальности ученика имеет фортепианное сопровождение исполняемой вещи. Оно развивает ученика в музыкальном отношении и приучает его к работе в ансамбле, заинтересовывает его и прививает любовь к музыке и в частности к флейте. На этом основании весь материал школы мною дан в сопровождении фортепиано, за исключением мелких фраз из двух трех тактов оркестровой литературы. Следует сказать, что сопровождение фортепиано при разборе пьесы или этюда является излишним, и применяется только в том случае, когда ученик хорошо освоится с текстом данной пьесы, тогда применяется аккомпанемент фортепиано. Педагогическая практика имеет очень много условностей. Но есть ряд основных положений, которых каждый преподаватель должен придерживаться. Вторая часть школы «Основы техники игры на флейте», неотъемлемое дополнение к первой части. Весь материал второй части расположен в таком порядке, который дает учащемуся нарастающие технические навыки, доходящие до высокого уровня исполнительства. В

моей практике было много случаев когда ученики, обладающие достаточными практическими и теоретическими знаниями, обнаруживали целый ряд методических неправильностей при игре.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3.

Список изданных сочинений В.Н. Цыбина,
находящихся в архивах рукописей и
упоминаемых во внеархивных источниках сочинений⁴⁴⁵.

I. Изданные сочинения для флейты.

1. Сборник Концертных этюдов.
Первое издание: Концертные этюды №№1-7. Государственное музыкальное издательство (Музгиз), М., 1936.
Второе издание: Десять концертных этюдов для флейты в сопровождении фортепиано. Государственное музыкальное издательство (Музгиз), М., 1948.
2. *Оффенбах – Цыбин*. Баркарола из оперы «Сказки Гофмана» для флейты и фортепиано. Государственное музыкальное издательство (Музгиз), М., 1935.
3. Школа для флейты. Основы техники игры на флейте. I часть. Государственное музыкальное издательство (Музгиз), М., 1940.
4. Концертное аллегро №2 ля-бемоль мажор для флейты и фортепиано. Государственное музыкальное издательство (Музгиз), М., 1947
5. Тарантелла ми минор для флейты и фортепиано. Государственное музыкальное издательство (Музгиз), М., 1947.
6. Концертное аллегро №3 фа-диез минор для флейты и фортепиано. Государственное музыкальное издательство (Музгиз), М., 1949.

⁴⁴⁵ В написанной от руки краткой автобиографии из личного дела архива отдела кадров Московской консерватории Цыбиным указаны те его музыкальные сочинения, которые остались не опубликованными при жизни композитора, да и лишь немногие из них были выпущены в печать позже: «Исполняются по рукописям и готовы к печати: Детская опера “Сказка о мертвой царевне”, Опера “Фленго”, 8 Конcertов для арфы, гобоя, трубы, валторны и флейты с фортепиано, Сюита для скрипки, Баллада для виолончели, Квартет для струнных инструментов, 6 романсов для голоса и фортепиано, Тема и вариации для гобоя с ф-но, Балетная сюита для симфонического оркестра, Симфоническая поэма для духового оркестра». МГК. Архив отдела кадров. Личное дело профессора Цыбина. Личный листок по учёту кадров от 17.06.1948.

7. Концертное аллегро №1 ля минор для флейты и фортепиано. Op. posth. Государственное музыкальное издательство (Музгиз), М., 1950.
8. *Чайковский – Цыбин*. «Песня без слов», соч. 2, №3. Переложение для флейты с фортепиано проф. В.Н. Цыбина. Высшее училище военных капельмейстеров Советской Армии, М., 1946.
9. *Чайковский – Цыбин*. Цикл «Времена года». «Баркарола», соч. 37 бис №6. Переложение для флейты с фортепиано проф. В.Н. Цыбина. Высшее училище военных капельмейстеров Советской Армии, М., 1946.
10. *Чайковский – Цыбин*. Цикл «Времена года». «Ноябрь. На тройке», соч. 37 бис №11. Переложение для флейты с фортепиано проф. В.Н. Цыбина. Высшее училище военных капельмейстеров Советской Армии, М., 1946.
11. *Чайковский – Цыбин*. «Вальс-безделушка», соч. 72 №11. Переложение для флейты с фортепиано проф. В.Н. Цыбина. Высшее училище военных капельмейстеров Советской Армии, М., 1946.
12. *Чайковский – Цыбин*. «Немного Шопена», соч. 72 №15. Переложение для флейты с фортепиано проф. В.Н. Цыбина. Высшее училище военных капельмейстеров Советской Армии, М., 1946.
13. *Чайковский – Цыбин*. Вальс из оперы «Евгений Онегин». Переложение для флейты с фортепиано проф. В.Н. Цыбина. Высшее училище военных капельмейстеров Советской Армии, М., 1946.
14. *Глинка – Цыбин*. Вальс из оперы «Иван Сусанин». Переложение для флейты с фортепиано проф. В.Н. Цыбина. Высшее училище военных капельмейстеров Советской Армии, М., 1946.
15. *Глазунов – Цыбин*. Вступление и три вариации из балета «Раймонда». Переложение для флейты с фортепиано проф. В.Н. Цыбина. Высшее училище военных капельмейстеров Советской Армии, М., 1946.
16. *Римский-Корсаков – Цыбин*. Фрагменты из оперы «Садко». Переложение для флейты с фортепиано проф. В.Н. Цыбина. Высшее училище военных капельмейстеров Советской Армии, М., 1947.

17. *Мусоргский – Цыбин*. Пляска персидок из оперы «Хованщина». Переложение для флейты с фортепиано проф. В.Н. Цыбина. Высшее училище военных капельмейстеров Советской Армии, М., 1947.

II. Изданные сочинения для других инструментов, оркестровки.

18. *Лист – Цыбин*. Венгерская рапсодия №2. Инструментовка для духового оркестра Е. Вилковир и В. Цыбина. Государственное музыкальное издательство (Музгиз), М., 1935.
19. *Оффенбах – Цыбин*. Баркарола из оперы «Сказки Гофмана». Инструментовка для духового оркестра В. Цыбина. Государственное музыкальное издательство (Музгиз), М., 1936.
20. Концерт для трубы с фортепиано. Высшее училище военных капельмейстеров Советской Армии, М., 1949.
21. Концерт №5 для гобоя с оркестром. I часть. Государственное музыкальное издательство (Музгиз), М., 1951.
Рукопись партитуры II и III частей – РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 21.

III. Не изданные флейтовые сочинения.

1. Рукописи из архивов.

22. «Арабески» до-диез минор для флейты и фортепиано, 1944. РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 8.
23. Квintет флейт «Рондо в русском стиле», около 1947. Партии четырёх флейт и партия альтовой флейты:
РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 13.
ВМОМК им. Глинки. Ф. 312. Ед. хр. 17.
24. Вариации для флейты на вальс Штрауса, 1947. РГАЛИ Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 14.

25. Каденция к первой части Флейтового концерта №1 соль мажор В.А. Моцарта, 1947. РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 14.
26. Рондо, Этюд и вариации для флейты. РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 25.
27. «Скерцо» ля мажор для флейты, гобоя, кларнета, валторны и фагота. Партитура и голоса. РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 31.
28. «Скерцо» №2 ми минор для четырёх деревянных инструментов, валторны и фортепиано. Партитура и партии. РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 32.
29. Каденция к Флейтовому концерту №2 ре мажор В.А. Моцарта. Эскиз. ВМОМК им. Глинки. Ф. 312. Ед. хр. 16.
30. «Вокализ» для флейты и фортепиано. Партия флейты и отрывок партии фортепиано. ВМОМК им. Глинки. Ф. 312 Ед. хр. 18.
31. «Колыбельная» для флейты и фортепиано. ВМОМК им. Глинки. Ф. 312. Ед. хр. 18.
32. Упражнения для флейты. 17 листов. ВМОМК им. Глинки. Ф. 312. Ед. хр. 19.

2. Сочинения для флейты, упомянутые Цыбиным как неизданные в составленном им документе «Программы по классу флейты для консерваторий и музыкальных училищ» (РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1 Ед. хр. 44.): «<...> Произведения, имеющиеся только в рукописи <...>». Цыбин приводит в этом документе только список сочинений, но сами ноты в архивах не обнаружены.

33. Чайковский – Цыбин. Танец пастушков из балета «Щелкунчик».
34. Римский-Корсаков – Цыбин. «Полёт шмеля». Помечено Цыбиным как «для 2, 3 курсов консерватории».
35. Григ – Цыбин. Шествие гномов. Помечено Цыбиным как «для 3 курса консерватории».
36. Шопен – Цыбин. Три вальса до-диез минор, ре-бемоль мажор, си-бемоль мажор. Помечено Цыбиным как «для 2, 3 курсов

- консерватории». Сочинения были запланировано к размещению в неизданной II части «Основ техники игры на флейте».
37. *Шопен – Цыбин*. Ноктюрн фа мажор. Помечено Цыбиным как «для 3 курса консерватории». Сочинение было запланировано к размещению в неизданной II части «Основ техники игры на флейте».
38. Эскиз (этюд?) до мажор. Помечено Цыбиным как «для 1, 2 курсов консерватории». Сочинения были запланировано к размещению в неизданной II части «Основ техники игры на флейте».
39. Ноктюрн ля-бемоль мажор. Помечено Цыбиным как «для 1, 2 курсов консерватории». Сочинения были запланировано к размещению в неизданной II части «Основ техники игры на флейте».
40. Болеро, около 1923 года. Помечено Цыбиным как «для 3, 4 курсов консерватории». Сочинение было запланировано к размещению в неизданной II части «Основ техники игры на флейте».
41. Специальные упражнения на гаммах, трезвучиях и септаккордах. Помечено Цыбиным как «для 1–5 курсов консерватории». Сочинение было запланировано к размещению в неизданной II части «Основ техники игры на флейте».
42. Большие виртуозные этюды до минор, си-бемоль мажор, ля-бемоль мажор, ми мажор. Сочинения были запланированы к размещению в неизданной II части «Основ техники игры на флейте».
3. Сочинения для флейты, о предположительном существовании которых известно из незадокументированных источников. Оригиналы манускриптов утеряны.
43. 15 этюдов средней трудности для флейты и фортепиано.
44. 24 этюда для флейты.
45. Квартет для духовых инструментов.
46. Септет для деревянных и медных духовых инструментов, посвящённый героям Отечественной Войны.

47. Серенада для флейты, скрипки, виолончели и арфы.
 48. 35 русских песен для флейты и фортепиано.

IV. Неизданные не флейтовые сочинения.

1. Цыбин: «Исполняются по рукописям и готовы к печати».

49. «Балетная сюита» для симфонического оркестра, около 1909 года.
 Партитура. РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 17.
 50. Опера «Фленго». Клавир, 1927. РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 5.
 Опера «Фленго». Партитура и клавир. РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 6.
 51. Опера «Сказка о мёртвой царевне и 7 богатырях». Клавир, 1949.
 РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 2.
 52. Опера «Алексей Мересьев».
 Эскизы. ВМОМК им. Глинки. Ф. 312. Ед. хр. 1.
 Либретто. ВМОМК им. Глинки. Ф. 312. Ед. хр. 2.
 53. Струнный квартет, II и III части. Партитура и партии. РГАЛИ. Ф. 2043.
 Оп. 1. Ед. хр. 33.

2. Инструментальные Концерты.

54. Концерт для валторны в сопровождении фортепиано ми-бемоль мажор,
 I часть, 1948. РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 20.
 55. Концерт для кларнета в сопровождении фортепиано, около 1929 года.
 Редакция и возможно первое исполнение А. Володина. Нахождение
 партитуры не установлено.
 56. Концерт для арфы со струнным квартетом (оркестром, фортепиано),
 около 1939 года. Первое исполнение К. Эрдели. Нахождение партитуры
 не установлено.

3. Инструментальные пьесы, рукописи которых находятся в архивах.

57. Обработка песни Дежкина «Марш юных пионеров» для голоса и фортепиано, 1925. РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 4.
58. Вальс для фортепиано «Любовь Зины». РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 22.
59. «Песня о комиссаре Пожарском» для голоса в сопровождении фортепиано. РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 27.
60. «Героям Орла и Белгорода» для голоса в сопровождении фортепиано. РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 27.
61. «Песня о Красной Армии» для голоса в сопровождении фортепиано. РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 27.
62. «Серенада» си-бемоль мажор для арфы. РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 30.
63. Танец для скрипки и фортепиано C-dur. РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 34.
64. «Частушки для книгонош» на слова Маяковского. РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 36.
65. Таблица скрипичных флажолетов. ВМОМК им. Глинки. Ф. 312. Ед. хр. 13.

4. Инструментальные пьесы, названия которых фигурируют во внеархивных источниках, но нахождение партитур не установлено.

66. Баллада для фортепиано.
67. Романс для скрипки и фортепиано. Редакция и возможно первое исполнение А. Ямпольского.
68. Серенада для скрипки, виолончели и фортепиано.
69. Сюита для скрипки и фортепиано.
70. «Грустная песнь». Баллада для виолончели, около 1930 года.
71. Тема и вариации для гобоя и фортепиано, около 1947 года.

72. Романс для трубы с оркестром.
73. «Скерцо» для трубы и фортепиано.
74. Две сонаты для валторны и фортепиано.

5. Сочинения для оркестра.

75. Симфония ми мажор, 1914. Нахождение партитуры не установлено.
76. «Гимн Октябрю» для хора и оркестра. Нахождение партитуры не установлено.
77. Симфоническая поэма для духового оркестра. Нахождение партитуры не установлено.
78. Торжественный марш для симфонического оркестра «К 800-летию Москвы», 1947. Нахождение партитуры не установлено.
79. Кантата «Первое мая». Для хора в сопровождении фортепиано, 1924. РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 19.
80. «Интернационал». Переложение для симфонического оркестра. Партитура, 1925. РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 3.
81. Оперная инсценировка басни Д. Бедного «Куры». Клавир, 1928. РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 24.
82. Симфоническая картина «Воспоминания о героях Отечественной Войны». Партитура, 1944. РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 7.
83. «Торжественный марш» для симфонического оркестра, посвящённый 25-летию Красной Армии, 1945. РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 9.
84. Марш для симфонического оркестра «К 800-летию Москвы». 1947. Партитура и клавир. РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 11.
85. Марш для духового оркестра «К XXX-летию Великой Октябрьской революции». Партитура и клавир, 1947. РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 12.
86. Антракт ко II действию оперы Тома «Миньон». Переложение для духового оркестра. Партитура. РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 16.
87. «Бравурный марш» для духового оркестра. Партитура. РГАЛИ.

- Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 18.
88. Произведения для смешанного хора в сопровождении фортепиано и а сарелла «Октябрь» и «Дню работниц». РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 23.
89. Переложение романса Шопена «Желание» для симфонического оркестра. РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 26.
90. Переложение фортепианного цикла Шумана «Карнавал» для симфонического и для струнного оркестров. Партитура. РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 26.
91. Упражнение для оркестра. Партии струнных инструментов. РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 35.
92. «Первомайский марш» для духового оркестра, 1930-е годы. РГАЛИ. Ф. 653. Оп. 2. Ед. хр. 22.
93. Сказка. ВМОМК им. Глинки. Ф. 312. Ед. хр. 3.
94. Коллективные упражнения для симфонического оркестра. Партитура. ВМОМК им. Глинки. Ф. 312. Ед. хр. 7.

6. Романсы.

95. Романс «Как часто в минуты треволнения». Неустановленный автор слов, 1896. ВМОМК им. Глинки. Ф. 312. Ед. хр. 29.
96. Романс «Весеннее» на слова Евсеева-Сидорова, 1911.
РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 1.
ВМОМК им. Глинки. Ф. 312. Ед. хр. 23.
97. Романс «Я вас люблю» на слова И. Кузьмина. РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 1.
98. Романс «Осенью» на слова Ф.И. Тютчева, 1948.
РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 15.
ВМОМК им. Глинки. Ф. 312. Ед. хр. 32.
99. Романс «Летний вечер» на слова Ф.И. Тютчева. РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 15.

100. Романс «Весенняя гроза» на сл. А.К. Толстого, 1948.
РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 28.
ВМОМК им. Глинки. Ф. 312. Ед. хр. 24.
101. Романс «Хоть и бегут по струнам моим звуки веселья» на слова М.Ю. Лермонтова.
РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 28.
ВМОМК им. Глинки. Ф. 312. Ед. хр. 33.
102. Романс «В моём саду мерцают розы» на слова К.Д. Бальмонта.
РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 29. (переложение для фортепиано в 4 руки).
ВМОМК им. Глинки. Ф. 312. Ед. хр. 25.
103. Романс «О, если б знала ты» на сл. К.Д. Бальмонта.
РГАЛИ. Ф. 2043. Оп. 1. Ед. хр. 29.
ВМОМК им. Глинки. Ф. 312. Ед. хр. 26.