

VI. Muzică pentru pian

ИЗ ИСТОРИИ ФОРТЕПИАННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В БЕССАРАБИИ 1900–1930-х ГОДОВ: МУЗЫКАЛЬНОЕ УЧИЛИЩЕ ПРИ КИШИНЕВСКОМ ОТДЕЛЕНИИ ИРМО

PAGINI DE ISTORIE A ÎNVĂȚĂMÂNTULUI PIANISTIC BASARABEAN DIN ANII 1900–1930:
ACTIVITATEA COLEGIULUI DE MUZICĂ AL S.M.I.R. DIN CHIȘINĂU

FROM THE HISTORY OF PIANO EDUCATION IN BESSARABIA OF THE 1900–1930s:
THE MUSIC COLLEGE AT THE CHISINAU BRANCH OF THE I.R.M.S.

ТАМАРА МЕЛЬНИК,

конференциар университетар, доктор искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

На этапе возникновения профессионального музыкального образования в Бессарабии XIX века фортепиано, более чем другой инструмент, содействовало художественному и эстетическому просвещению широких кругов бессарабского общества. Появление в Кишиневе отделения ИРМО, а через год — музыкального училища при данной организации, позволило ему войти в число наиболее музыкально развитых городов Российской империи. На основе обнаруженных в Национальном архиве документов (в частности, «Программы музыкального училища по классу специального и обязательного рояля», прессы того времени, работ В. Гутора и В. Булычева), автор статьи рассматривает 30-летнюю деятельность данного учебного заведения, положившего конец «эпохе дилетантизма», поднявшего отечественное музыкальное образование на новую ступень и имевшего большое значение для развития музыкальной культуры страны.

Ключевые слова: фортепиано, европейская музыкальная культура, отделение ИРМО, музыкальное училище, частное учебное заведение, непьянист, обязательный рояль, художественное развитие, технологический аспект, программа обучения

La etapa apariției instruirii muzicale profesioniste în Basarabia sec. XIX pianul, mai mult decât alte instrumente, a contribuit la educația estetică și artistică a societății basarabene. Apariția în Chișinău a secției S.M.I.R. iar peste un an înființarea Colegiului muzical pe lângă aceasta, i-a permis Chișinăului să devină unul din cele mai dezvoltate pe plan muzical orașe din sud-estul Imperiului Rus. În baza documentelor din Arhiva Națională (în special "Programa Colegiului muzical pentru clasa de roial special și obligatoriu", relatările din presa timpului, lucrările lui V. Gutor și V. Buliciov), autoarea articolului elucidează activitatea primei instituții de învățământ muzical profesional din Basarabia din anii '1900–1930, care a pus capăt "epocii diletantismului", ridicând învățământul muzical autohton la un alt nivel și contribuind la formarea și dezvoltarea culturii muzicale a ținutului.

Cuvinte-cheie: pian, cultura muzicală europeană, secția S.M.I.R., colegiul muzical, instituție particulară de învățământ, nepianist, roial obligatoriu, dezvoltare artistică, aspect tehnologic, program de studii

At the beginning of professional musical education in Bessarabia in the 19th century, piano, more than other musical instrument, contributed to the aesthetic and artistic education of a wide range of the Bessarabian society. The appearance of the section of the I.R.M.S. in Chisinau and later — the Music College as a branch of this organization, allowed it to become one of the most musically developed cities from the South East of the Russian Empire. On the basis of the documents found in the National Archives (particularly "The Music School Programme in special and compulsory piano", the newspapers of that time, works of V. Gutor and V. Buliciov), the author of the article considers the 30-year activity of the given educational organization, which proclaimed by its existence the end of the "epoch of dilettantism" and raised local musical education to a new level which had great importance in the formation and further development of musical culture of the country.

Keywords: piano, European musical culture, a section of the I.R.M.S., music school, private school, non-pianist, compulsory piano, artistic development, technological aspect, educational program

В начале XIX века Кишинёв становится областным центром и средоточием интеллектуальной жизни Бессарабии, здесь возникает целый ряд светских учебных заведений, а к концу 50-х годов XIX века он на время оказывается пятым городом Российской империи по численности населения после Петербурга, Москвы, Варшавы и Одессы.

Одной из европейских примет Кишинёва стало создание сети клубов — отдельных помещений, своего рода закрытых привилегированных пространств, предназначенных для встреч кишинёвской аристократии. Первый Городской клуб в Кишинёве был создан в 1820 году в «казённом саду»¹ (ныне центральный парк им. Стефана Великого). В начале 1838 г. было образовано общество *Английский клуб*, в 1859 г. был организован *Клуб Благородного собрания*, где уже имелся прекрасно оформленный концертный салон. В залах этих аристократических заведений постоянно проводились концерты, в разное время выступали музыканты с мировым именем: С. Рахманинов, А. Скрябин, А. Есипова, И. Гофман, Ф. Шаляпин, Г. Венявский, Ф. Крейслер, П. Сарасате, М. Фокин.

Создание клуба любителей музыки *Гармония* (1880) способствовало дальнейшему развитию профессионального музыкального образования кишинёвцев, поскольку музыкальные классы были открыты практически во всех общеобразовательных учебных заведениях города. В Кишинёве их насчитывалось уже немало: 2 мужских и 3 женских гимназии, духовная семинария, 2 духовных училища, реальное училище, несколько уездных, городских и частных училищ, при которых, почти без исключения, существовали ученические хоры и оркестры, практически везде преподавалось фортепиано. Таким образом, при всём разнообразии начального музыкального образования Бессарабии в XIX веке фортепиано, более чем другой инструмент, выполняло важную функцию в распространении музыкальных знаний, музыкального искусства, содействуя художественному и эстетическому просвещению широких кругов бессарабского общества.

К этому времени отделения ИРМО (Императорское Русское музыкальное общество, образовано в 1859 в Петербурге по инициативе А. Рубинштейна и других музыкальных деятелей), сыгравшие большую роль в музыкальной жизни этих городов, были созданы в Киеве, Казани, Харькове, Нижнем Новгороде, Саратове, Пскове, Омске, Тифлисе, Одессе (в Петербурге и Москве они уже были преобразованы в консерватории). Целью основателей ИРМО было создание сети государственных учебных заведений, которые занимались бы повсеместным распространением музыкальной культуры.

В 1899 году по инициативе русского композитора и общественного деятеля В. Ребикова, обосновавшегося в конце XIX века в Кишинёве, общество *Гармония* было преобразовано в отделение ИРМО. Он и стал директором специальной музыкальной школы, открывшейся при данном музыкальном учреждении 1 сентября. Целью школы было «обеспечить общедоступное образование инструменталистов, вокалистов, дирижёров хора и учителей музыки с учётом местных условий и возможностей» [2, с. 60]. Проект устава школы был составлен вполне профессионально по типу музыкальных классов некоторых отделений ИРМО. Курс обучения был рассчитан на 4 года, охватывая, помимо занятий по специальности, теоретические предметы, хоровое пение, совместную игру, обязательное фортепиано.

Успех данного учебного заведения и общая активизация деятельности ИРМО сделали возможным преобразование классов в училище, что и произошло в сентябре 1900 года; были открыты драматический класс, а для обеспечения всестороннего развития учащихся — общеобразовательные классы. Поскольку данное училище было создано по подобию таких же российских учебных заведений, обучение в классе фортепиано музыкантов всех

¹ Завсегдатаями балов Первого городского клуба были И. Липранди и «...постоянный дирижёр всех попури и мазурок и ... всегда новый и вечно оригинальный Пушкин» [1, с. 184].

специальностей было признано необходимостью¹. Уже в первых программах двух фортепианных дисциплин — «специального» и «общего» — формулировались различные задачи: в обязательном классе — ознакомление учащегося с музыкальной литературой, необходимой для практической деятельности; специальные классы посвящались всестороннему развитию виртуозности посредством изучения труднейших произведений фортепианной литературы. Однако на практике дифференцированность была намечена только по степени сложности, процесс овладения фортепиано непианистами «...привычно двигался по колее, прочерченной «спецклассами», значительно отставая от последних по уровню фортепианно-исполнительского профессионализма» [3, с. 29].

С этой точки зрения, научный интерес представляет *Программа музыкального училища Кишинёвского отделения ИРМО (1910)* [4], обнаруженная автором в Национальном архиве Республики Молдова; ниже опубликованы программные требования по двум фортепианным дисциплинам.

Обязательный рояль.

Младший курс.

Упражнения Шмидта оп. 16 во всех тонах (хроматически). Гаммы: мажорные, минорные, хроматические, в октаву, с акцентами в секунду, терцию, кварту. Этюды: *Новый сборник этюдов* Лютта. 1, 2, 3 тетради. Пьесы: репертуар Черни и Лютта 1-2 степени.

Средний курс.

Упражнения: Ганон 1-2 ч. во всех тональностях. Гаммы: в октаву, терцию, сексту, дециму в прямом и противоположном движении; хроматическая в противоположном и во всех положениях. Арпеджио: основные, трезвучия с обращениями, секст- и квартсекстаккорды с акцентами квартами. Разбивные трезвучия: доминантсептаккорд с обращениями; разбивной доминантсептаккорд. Этюды: *Новый сборник этюдов* Лютта 4-я тетрадь, Черни оп.299 и 740 (1-я тетрадь), Крамер — 1-я тетрадь. Пьесы: репертуар Черни и Лютта, *Песни без слов* Мендельсона. Сонаты: Моцарт, Гайдн, Клементи, Бетховен. Чтение нот: из репертуара сонат Моцарта, Гайдна, Клементи; в 4 руки: симфонии Гайдна и Моцарта.

Старший курс.

Сонаты: Гайдна, Моцарта, Клементи, Гуммеля, Бетховена (более трудные: оп. 14 №2, оп. 31 №16). Пьесы: *Песни без слов* Мендельсона (примерно №№14, 19) и соответствующей трудности пьесы Шумана (примерно оп. 124 №№1, 2, 11, 16). Транспонировка хоралов Баха и лёгких песен или романсов. Чтение с листа пьес средней трудности в 4 и 8 рук. Аккомпанирование нетрудных песен или романсов.

Экзамены. По классу обязательного фортепиано: одна часть из сонат Гайдна, Моцарта, Клементи, Гуммеля, Бетховена или одну из *Песен без слов* Мендельсона или пьес Шумана; остальное по программе. Технические требования по программе среднего курса.

Обязательное фортепиано по классу теории и композиции: сдавался один экзамен: общее фортепиано, транспонировка и чтение с листа; оценка 3 1/2 — достаточно; по классу пения и оркестровых инструментов: сдавался один экзамен: обязательное фортепиано, транспонировка и чтение нот; оценка 3 — достаточно.

¹ При создании подобных учебных заведений в Петербурге и Москве класс обязательного фортепиано вначале был объединен с классами фортепиано для пианистов. Позднее стала формироваться структура и содержание предмета, его составляющие, но лишь с созданием в 1867 году Московской консерватории, «совет профессоров утвердил программы специального курса для пианистов и курса фортепиано, обязательного для всех» [3, с. 6].

Специальный рояль.

Младший курс.

Упражнения: Школа Дамма, Упражнения Шмидта, Ганона. Гаммы: все мажорные, минорные и хроматические гаммы в разных интервалах и движениях с ударами по 2, 3, 4, 5, 6, 7 и 8 нот на расстоянии всей клавиатуры. Арпеджио: все арпеджио (тональные трезвучия, сектаккорды и квартсектаккорды) в разных интервалах и движениях с ударами по 4 ноты (вся клавиатура); все арпеджио септаккордов в разных интервалах (вся клавиатура), ударения по 3. Этюды: *Новый сборник этюдов* Лютта, *Школа беглости пальцев* Черни оп. 299. Сонатини Кулау, Клементи, Рейнеке, Лешгорн. Пьесы: из всех 5-ти степеней трудности из *Красной библиотеки* Черни. Сонаты Моцарта, Гайдна, Клементи. Прелюдии: двух и трёхголосные инвенции Баха или вообще упражнения, этюды и пьесы в последовательном порядке подходящие к вышеозначенным степеням трудности.

Средний курс.

Упражнения: *Дактилион* Герца, *Ежедневные упражнения* Черни, Таузига и другие. Гаммы: все гаммы в терциях, секстах и октавах. Этюды: *Искусство беглости пальцев* Черни, этюды Клементи, Таузига, Крамера, Лешгорна. Трёхголосные инвенции и фуги Баха. Пьесы: классические и новейшие произведения средней трудности или вообще упражнения, этюды, пьесы в последовательном порядке, подходящие к вышеозначенным степеням трудности.

Примечание: для поступления на старший курс требуется: технический экзамен всего вышеизложенного, исполнение 3-х этюдов в гаммах, трелях и октавах, прелюдии и трёхголосные фуги Баха, сонаты (из первых) Бетховена, *Песни без слов* Мендельсона и конкурсная, самостоятельно разученная пьеса.

Старший курс.

Этюды Гензельта, Шопена, Шумана, Рубинштейна, Листа. Прелюдии, четырёх и пятиголосные фуги и другие произведения Баха. Труднейшие классические и современные произведения концертного репертуара.

Примечание: для выпускного экзамена требуется:

- 1) Конкурсная пьеса (по назначению комиссии)
- 2) Бах или Гендель (полифоническая пьеса трёх или четырёхголосная)
- 3) Моцарт или Гайдн
- 4) Бетховен II и III период творчества (одна из них — ансамбль)
- 5) Шуман, Мендельсон или Вебер
- 6) Шопен
- 7) Лист
- 8) 1-я часть концерта
- 9) Пьеса соло по выбору учащегося.

Из приведенного архивного документа очевидно, что младший и средний курс *обязательного рояля* был почти целиком посвящен усиленной работе над инструктивными упражнениями и этюдами. Ещё большее внимание уделялось технической работе над гаммами и арпеджио (хроматические гаммы в больших, малых терциях и секстах, арпеджио по трезвучиям, доминантсептаккорду и уменьшенному септаккорду с обращениями). Что же касается чтения с листа или аккомпанемента, то соответствующие требования выдвигались лишь на среднем и старшем курсах, причём чтение с листа предлагалось начинать с сонат Моцарта и Гайдна, в 4 же руки — соответственно их симфонии. Таким образом, намечался явный уклон в сторону технологических аспектов обучения, хотя с такими задачами едва ли могли справиться, например, учащиеся-духовики или вокалисты. Об этом, в частности, свидетельствует и оценка «удовлетворительно», которая, по всей видимости, часто была лишь приемлемым проходным баллом.

Регулярные разучивания десятков этюдов, множества вариантов гамм и арпеджио, повторение бесконечных упражнений поглощало всё ограниченное время для занятий по фортепиано, которым располагали учащиеся обязательных классов, одновременно резко сужая рамки охватываемого в процессе занятий материала. Программные требования в области чтения с листа, ансамблевой игры либо выполнялись с большим трудом, либо не выполнялись вовсе. За исключением инструктивной литературы, выписанной очень детально, используемый репертуар был разработан недостаточно, а полифонические пьесы отсутствовали вовсе. Исключение составляли включённые в программу хоралы Баха в качестве материала для транспонирования, что, в свою очередь, тоже вызывает много вопросов.

Тем не менее, следует отметить ряд положительных моментов, а именно: постепенно складывались составляющие дисциплины, чтение с листа и транспонирование были введены в экзаменационные требования, а в программные требования для старших курсов включён аккомпанемент как важный фактор слухового развития учащегося-непианиста.

Повышенное внимание к изучению гамм, арпеджио и этюдов, естественно, вызывало возражение у ведущих педагогов и исполнителей того времени. Ещё в 1885 году директор Петербургской консерватории, виолончелист К. Давыдов отмечал, что программа курса имеет «...одностороннюю направленность, развивая у учащихся... значительную степень техники фортепианной игры, не обращая почти никакого внимания на практические требования, зависящие от той или другой специальности учащегося. ...Для скрипача или певца гораздо важнее приобрести значительный навык в чтении с листа несложных аккомпанементов...» [3, с. 8]. Можно предположить, что прогрессивные идеи К. Давыдова в значительной степени повлияли на воззрения В. Гутора¹, который спустя несколько лет подчёркивал: «...учителя ушли в техники, пренебрегая задачей грамотности, ...ошибка состоит в том, что он [педагог] легко принимает средство за цель, и, вместе с тем, далеко удаляется от цели...» [5, л. 7].

Программа специального фортепиано Кишинёвского училища при ИРМО является ещё одним подтверждением одной из основных идей русской фортепианной педагогики конца XIX – начала XX вв., поддержанной некоторыми крайними идеями европейской анатомо-физиологической школы. В её основе лежал принцип разделения технического и художественного развития пианиста на более или менее самостоятельные, отделенные друг от друга этапы и формирование, в первую очередь, пианистического аппарата учащегося. Внедрение элементов художественного отношения к исполняемому музыкальному материалу было возможно, только овладев двигательной-моторной стороной фортепианной техники.

Однако освоение фортепианной техники сводилось к проблемам двигательного характера, вне связи с музыкальным развитием обучающегося и формированием его исполнительской индивидуальности. Уже на протяжении первого года, наряду с усвоением начальной музыкальной грамоты, учащийся (что подтверждает приведённый выше документ) должен был пройти огромное количество упражнений, научиться ровно, в звуковом и ритмическом отношении, и очень быстро исполнять все 24 гаммы во всех видах и арпеджио всех существующих разновидностей (трезвучий с обращениями и септаккордов). В последующие годы количество и сложность упражнений, гамм и этюдов лишь возрастали.

¹ В. Гутор являлся учеником К. Давыдова в классе виолончели Петербургской консерватории.

Репертуар, используемый в работе на всех этапах обучения, представлен, в основном, инструктивной литературой; что же касается его классической составляющей, последняя разработана крайне поверхностно, поступенное, качественное художественное развитие обучаемого не учитывалось совершенно. В педагогических кругах того времени считалось, что после занятий по данному плану одарённый ученик сможет поступить на высший курс консерватории и начать углублённое изучение фортепианной концертной литературы под руководством консерваторского педагога, лучше всего — виртуоза-концертанта.

Другой важнейшей проблемой учебных заведений при ИРМО была проблема кадров. Квалифицированных, эрудированных педагогов не хватало не только в классах специального рояля, но и обязательной фортепианной игры. Занятия в классе *обязательного фортепиано* (как в Московской и Петербургской консерваториях) вели лучшие ученики-пианисты старших курсов под наблюдением преподавателей (так, кстати, решалась проблема педагогической практики). В конце учебного года они должны были держать экзамен, на котором комиссия оценивала не только исполнение, но также их работу в качестве преподавателей.

Вопросами профессионализма кадров и руководства музыкальных училищ ИРМО пытались серьёзно заниматься его прогрессивные деятели. «Вопрос об упорядочении состава педагогического персонала в музучилищах Императорского музыкального общества близок к скорому и благоприятному разрешению. Имеется в виду, главным образом, обратить серьёзное внимание на состав директоров и инспекторию этих учебных заведений. Дело в том, что в названных училищах за последние 3–4 года с невероятной быстротой растёт количество учащихся. А, между тем, управление этими училищами, поручается лицам, хотя и со специальным музыкальным образованием, но без общего образования. В виду этого предложено, чтобы директорами и инспекторами музучилищ назначались лица, окончившие консерваторию и владеющие дипломами об окончании одного из высших учебных заведений Империи» [6].

Стремясь поднять созданные музыкальные учебные заведения на необходимый профессиональный уровень, ИРМО вынуждено было нести большие расходы по содержанию консерваторий, училищ музыкальных классов, а, следовательно, — устанавливать сравнительно высокую плату за обучение. Таким образом, перед частной инициативой открывались самые широкие возможности. Бессарабские газеты того времени пестрят такого рода объявлениями: «В Кишинёв прибыл Добровольский; даёт первоначальные и практические уроки на всех инструментах и на фортепиано за весьма сходную цену»; «Я тот самый, который сформировал известную было музыку г. Мелели» [7], «Е. Билецкий прибыл в Кишинев, чтобы давать уроки на фортепиано» [8]; «Учитель музыки..., артист на фортепиано, скрипке и др. инструментах. Спросить в магазине Г. Кубицкого» [9]. Преследуя отнюдь не художественно-просветительские цели, податели таких объявлений небезуспешно использовали в своих интересах популярность музыки и, в частности, рояля в любительской среде.

Точно такая же картина наблюдалась и в других крупных городах Российской империи. Местные отделения ИРМО были всерьёз обеспокоены положением дел, в Главную дирекцию постоянно поступали настойчивые просьбы воспрепятствовать, насколько это в её возможностях, открытию частных музыкальных учебных заведений. «Дирекция Киевского отделения, — говорится в одном из таких писем-ходатайств, — считает долгом сообщить, что в Киеве в настоящее время... замечается чрезмерное количество всяких музыкальных, драматических и музыкально-драматических школ, преследующих, однако, цели

исключительно коммерческие. Попадающая в эти школы молодёжь в большинстве случаев получает весьма отдалённое понятие о действительных задачах искусства и пополняет ряды неудачников в этой области. Поэтому нельзя не признать, что дальнейшее увеличение частных музыкально-драматических школ и курсов не только не вызывается потребностями населения и не приносит ему никакой пользы, но скорее прямой вред» [10, с. 322].

ИРМО, обеспокоенное всё возрастающей конкуренцией между подведомственными ему учебными заведениями и частными музыкальными школами, принимало все меры к тому, чтобы защитить преимущества «своих» заведений от всяких посягательств извне. Исключались любые ссылки на связь между планом обучения, принятым в частных школах, и планом в учебных заведениях ИРМО, отвергались всякие претензии именоваться «училищами» или «частными консерваториями». Главная дирекция всячески препятствовала открытию новых музыкальных школ всюду, где уже существовали отделения ИРМО или планировалось их создание в ближайшем будущем. Время от времени ИРМО предпринимало попытки взять под свой контроль работу частных школ, выработав для них единый устав, и вообще как-то локализовать их деятельность¹.

Отголоски этой продолжительной и бесплодной борьбы можно обнаружить среди архивных материалов: «Местным [бессарабским] отделением ИРМО получены сведения о том, что в непродолжительном времени особая комиссия займётся разработкой вопроса об учреждении особого надзора за частными преподавателями музыки и пения, и лицам, не обладающим известным цензом, преподавание музыки будет воспрещено» [11]. Возможно, здесь кроется настоящая причина постоянных проблем частной инициативы отечественных музыкантов².

В первое 20-летие XX века училище при Кишинёвском отделении ИРМО оставалось единственным в крае специальным музыкальным учебным заведением. Как отмечал Б. Котляров, вопреки постоянным проблемам с руководством и «...нескончаемой нехватке средств, в истории училища имелись и светлые страницы, и связаны они с деятельностью ряда преподавателей...» [2, с. 96]. Среди пианистов это были: Г. Бибер-Гальперина, окончившая Берлинскую консерваторию, выпускники Лейпцигской консерватории А. Лямперт, И. Жадовский, К. Спитта, выпускница Пражской консерватории Р. Дейль. С 1915 года в Кишинёвском училище начал преподавать Ю. Гуз, выпускник Петербургской консерватории, с именем которого связаны важная часть истории отечественного фортепиано XX века.

Первый выпуск училища состоялся в 1902 году, всего же до 1918 года училище закончил 71 человек, многие из которых в дальнейшем продолжали жить и работать на родине. Это был «...первый значительный отряд профессионально подготовленных музыкантов, которые в последующие годы составили контингент местных преподавателей, концертмейстеров, оркестрантов и солистов [12, с. 106]. Многие из отечественных деятелей

¹ Однако начавшийся процесс распространения музыкальной культуры был необратим, и роль частных школ в нём в целом оказалась неоченимой. В конце XIX – начале XX века в России функционировало несколько тысяч частных музыкальных учебных заведений, среди которых были и крупные, хорошо организованные, и совсем маленькие, помещавшиеся иногда прямо на квартире учредителя. Некоторые из них: С. Шлязингера, И. Гляссера — в Петербурге, Ел., Евг., М. Гнесиных — в Москве, П. Столярского — в Одессе, С. Майкапара — в Твери, В. Гутора — в Кишинёве и другие сыграли значительную роль в истории музыкального образования.

² С начала 90-х гг. XIX века в Кишинёве появляются первые частные музыкальные школы М. Волошиновской (1891), В. Гутора (1893), скрипичные классы А. Плинера (1891), классы пения сестёр К. и М. Хршановских (1902).

культуры, получивших в Кишиневе среднее образование, продолжили свое профессиональное совершенствование в консерваториях, высших школах музыки и музыкальных академиях Санкт-Петербурга, Москвы, Лейпцига, Праги, Женевы, Вены.

Практически не сохранилось информации о деятельности училища в период с 1918 по 1930 год: некоторые документы были отправлены в Румынию в 1940-м году и ждут своего исследователя, многие были уничтожены во время второй мировой войны. Следует отметить, что и после 1918 года музыкальное образование в Бессарабии продолжало находиться в частных руках. В этом было много положительного, но, как отмечали местные музыкальные критики, «...ещё больше отрицательного» [13, л. 13–14]. Учебно-музыкальные заведения Бессарабии, не располагающие «...принудительными средствами в виде казённого диплома, вынуждены принимать учеников только по признаку их платёжеспособности, и выпускать не музыкантов в общем значении этого понятия, а дилетантов, которые учились тому, что им нравится. ...«Скучные» теоретические предметы находятся в самом постыдном загоне, а без прохождения их, из консерватории выпускаются инструменталисты или певцы с некоторыми техническими навыками и совершенные дикари в общем музыкальном отношении...» [idem].

Другой отрицательной чертой частной педагогики является разобщённость методик преподавания даже внутри одного учебного заведения. Педагоги тщательно охраняли «секреты» своей школы, не могли договориться между собой по основным вопросам: выбор инструктивного материала, последовательность его прохождения с учеником, способы развития пианистического аппарата. Так, по наблюдению В. Булычёва, «...ни по одному предмету... программы не существовало. Каждый профессор преподавал согласно своим вкусам и наклонностям. Общая румынская программа преподавания музыки совершенно игнорировалась, да и желать оставляла многого...» [14, л. 36].

Ещё одной причиной постепенного падения профессионального уровня первого Бессарабского профессионального музыкального учебного заведения, по-нашему мнению, было связано с возникновением в 1919 году Кишиневской консерватории (в будущем ставшей *Unirea*). Следуя естественному процессу, лучшая часть педагогов переместилась туда: кто-то в поисках лучшего контингента, кто-то — по материальным соображениям.

В 1930 году первое Бессарабское музыкальное профессиональное учебное заведение прервало своё существование, преподавательский состав был переведён в консерваторию *Unirea*. «Мотивы слияния музучилища и консерватории члены Молдавского музыкального общества узнали случайно: 1) консерватория не сделалась государственной¹; 2) состояние музыкального образования невозможное; 3) для лучшей организации профессуры и для блага музыкального образования. 1 февраля 1930 — признано на общем собрании Молдавского музыкального общества — слияние. Консерватория была разделена на

¹ С 1927 года между училищем и консерваторией *Unirea* велась постоянная борьба (обусловленная, в первую очередь, финансовыми интересами) «...кому из них стать государственной консерваторией. И Кармилов [директор училища], и Дическу [директор консерватории *Unirea*] употребляли в Бухаресте все принятые в Румынии меры и способы влияния на министерство искусств, во главе которого стоял в то время А. Лепадату» [14, л. 20]. Спор в 1929 году выиграла консерватория, однако через несколько месяцев решение было аннулировано. Вот как разъяснял эту ситуацию В. Булычев: «Министерство искусств [Румынии] отменило решение этатизировать кишиневскую консерваторию, несмотря на то, что она назвала себя неподходящим к ней названием *Unirea*. Причина: состав дирекции и профессуры таков, что в данном составе нельзя и мечтать об учреждении серьёзно музыкально-педагогического учреждения» [ibidem, л. 87].

«низшую» и «высшую» школу (без средней) и изменена система управления», — писал в 1930-м году В. Булычёв. Размышляя о последствиях, он отмечал: «Что приобрела от этого слияния консерватория в музыкальном и имущественном отношении? В музыкальном отношении ничего... Если принять во внимание, что состав преподавателей Училища — большинство пианисты, то негодность такого «объединения» становится особенно рельефной..., наша Консерватория нуждается в 2-х, максимум в 3-х фортепьянистах...» [14, л. 104]. А пианистов в Кишинёвском училище действительно было немало, среди них — талантливые педагоги и исполнители И. Базилевский, Е. Сырбу, Ю. Гуз, К. Файнштейн.

В целом, открытие музыкального училища в Кишинёве оказало несомненное влияние на становление музыкального образования в Молдове и на процесс эволюции национальной музыкальной культуры. «В сравнении с консерваториями России, последовательно создававшими виртуозов, для Бессарабии создание подобных учебных заведений сделало реальным подъём музыкального искусства, пробудило абсолютно новое к нему отношение, подняло музыкальное образование на новую ступень, провозглашая конец дилетантизма» [15, с. 29]. На ранних этапах развития отечественной культуры деятельность первого профессионального музыкального учебного заведения Бессарабии не только повлияла на зарождение традиций отечественного исполнительства, но и обусловила появление в начале XIX века в Бессарабии профессиональных педагогов и интерпретаторов. Были сформированы структурные и содержательные аспекты многих музыкальных дисциплин, в частности, специального и обязательного фортепиано, их главные отличительные признаки, программные требования. Целенаправленная, систематическая работа преподавателей училища сыграла важную роль в формировании многих замечательных музыкантов. Среди студентов были известные в будущем деятели культуры, ведущие педагоги и композиторы Молдавии. Это — вокалисты С. Залевский, П. Алексеев, М. Златова, Л. Бабич, пианисты Л. Горбатый, Ю. Гуз, Е. Сырбу, скрипачи Й. Дайлис, И. Финкель, композитор Ш. Няга, дирижёр М. Березовский и многие другие.

Библиографические ссылки

1. Из Биографических заметок К. И. Пр[ункула], опубликованных в Общезанимательном Вестнике, 1857, № 11. В: ВЕРЕСАЕВ, В. *Пушкин в жизни*. Москва, 1990.
2. КОТЛЯРОВ, Б. *Из истории музыкальных связей Молдавии, Украины и России*. Кишинев: Штиинца, 1982.
3. НЫРКОВА, В. *Курс фортепиано для музыкантов разных специальностей*. Москва: Музыка, 1988.
4. *Программа музыкального училища Кишинёвского отделения Императорского Русского Музыкального общества*. Кишинев, 1910 г. НАРМ. Ф. 2960. Оп. 1. Д. 311.
5. ГУТОР, В. *Заметки о музыкальном образовании*. Криуляны, 1897. НАРМ. Ф. 2121. Оп. 1. Д. 6. Рукопись
6. *Бессарабец*. 1904, № 239, 12 (25)/9. НАРМ. Ф. 2960. Оп. 5. Д. 68.
7. [Объявление]. В: *Бессарабские Областные Ведомости*. 1870, № 67, 26/8. НАРМ. Ф. 2960. Оп. 5. Д. 68.
8. [Объявление]. В: *Бессарабские Областные Ведомости*. 1870, № 93, 25/2. НАРМ. Ф. 2960. Оп. 5. Д. 68.
9. [Объявление]. В: *Бессарабские Областные Ведомости*. 1873, № 14, 17/2. НАРМ. Ф. 2960. Оп. 5. Д. 68.
10. НЕЙМАН, В. Из истории русского фортепианного образования. В: *Вопросы фортепианной педагогики*. Москва: Музыка, 1971, вып. 3, с. 317–332.
11. *Бессарабские Губернские Ведомости*. 1902, № 7, 9 (22)/1. НАРМ. Ф. 2960. Оп. 5. Д. 68.
12. КОТЛЯРОВ, Б. *Музыкальная жизнь дореволюционного Кишинева*. Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1967.
13. САДКО. Музыкальные заметки. В: *Бессарабское слово*. 1936, 05/7. НАРМ, Ф. 2960, Оп. 5. Д. 94.
14. БУЛЫЧЕВ, В. *Воспоминания*. Тетрадь 8. Кишинёв, 1927–1930. НАРМ. Ф. 2960. Оп. 1. Д. 327. Рукопись
15. BOLDUR, A. *Muzica în Basarabia*. București: Inst. de Arte Grafice „Marvan”, 1940.