

**Ирина Владимировна Вискова**

[viskova2001@mail.ru](mailto:viskova2001@mail.ru)

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки историко-теоретического факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

**Assoc. Prof. Irina V. Viskova**

[viskova2001@mail.ru](mailto:viskova2001@mail.ru)

Ph.D. in Art Studies, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Department of Music History and Theory, Subdepartment of Orchestration

## **Николай Сергеевич Корндорф и традиции преподавания инструментовки в Московской консерватории**

### **Аннотация**

Николай Сергеевич Корндорф представляет поколение современных композиторов, которые начали свой творческий путь в начале семидесятых годов XX века. Почти двадцать лет он преподавал на кафедре инструментовки Московской консерватории (1972 – 1991). Предмет настоящей статьи — особенности и исторические корни педагогического подхода Корндорфа в обучении студентов навыкам оркестровки. В своей работе композитор, с одной стороны, руководствовался строгими правилами, которые восходят к традициям оркестровки, заложенным русской композиторской школой и прежде всего Римским-Корсаковым, и с другой стороны, поддерживал самые оригинальные решения, опираясь на последние достижения современной музыки, в том числе, проработанные в собственном композиторском творчестве.

### **Ключевые слова**

Николай Корндорф, инструментовка, Московская консерватория им. Чайковского, кафедра инструментовки

## **Nikolai Korndorf and traditions of teaching Orchestration at Moscow Conservatory**

### **Abstract**

Nikolai Korndorf represents a generation of contemporary composers started his career in the early seventies of the XX century. Almost twenty years he taught at the Moscow Conservatory at the department of Orchestration (1972 – 1991). The subject of the present article is Korndorf's pedagogical approach in teaching students the practice of orchestration, its specifics and historical roots. In his work the composer, on the one hand, follows the strict rules, which remount to the orchestration traditions of Russian composer school (firstly of Rimsky-Korsakov), and, on the other hand, promotes the most original solutions with the foundation of the recent achievements of contemporary music, as well as treated in his own composing activity.

### **Keywords**

Nikolai Korndorf, Orchestration, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Department of Orchestration

Николай Сергеевич Корндорф представляет плеяду современных композиторов, которые начали свой творческий путь в начале семидесятых годов XX века. Почти двадцать лет (с 1972 до 1991 года), до своего отъезда в Ванкувер он преподавал на кафедре инструментовки Московской консерватории, обучая студентов искусству оркестровки. В своей педагогической работе он, следуя традициям оркестровки русской композиторской школы и находясь в то же время в русле современных композиторских течений, старался привести в соответствие навыки, получаемые студентами в стенах Московской консерватории, с реальными требованиями, выдвигаемыми современными композиторскими направлениями и стилями.

Инструментовка — предмет чрезвычайно важный для студентов-композиторов, поскольку именно здесь вырабатывается не только способность правильного и логичного музыкального мышления, но также и умение последовательного изложения своих мыслей в оркестровой партитуре. В Московской консерватории эта дисциплина имеет давние традиции — вот уже почти полтора века основы искусства оркестровки передаются, что называется, от учителя к ученику. Это связано с тем, что практически невозможно создать учебник с универсальными правилами для всех историко-музыкальных стилей и инструментальных составов.

Несколько слов о традиции преподавания инструментовки в Московской консерватории. Предмет «инструментовка» вошел в учебные программы Московской консерватории практически с самого начала ее существования, в 1866 году. Первоначально — только для студентов, проходящих обучение по классу композиции. Одним из первых педагогов, преподававшим этот предмет, был П. И. Чайковский. Своей педагогической деятельностью Чайковский отдал 12 лет (1866 – 1878) [10, т. 6, 181–182], из них в течение 8 лет он преподавал инструментовку (1870 – 1878) [6, 34].

Создателем первой «Программы курса инструментовки» (1880 – 1881) был С. И. Танеев, преподававший инструментовку в Московской консерватории с 1878 по 1881 год<sup>1</sup> [16, 178]. Он был учеником Чайковского, и в архиве в Клину сохранились задания по инструментовке, сделанные Танеевым под руководством Петра Ильича<sup>2</sup>. В последующие годы инструментовку в консерватории преподают многие ученики Танеева, среди которых Ф. Ф. Кенеман (1891 – 1899) [2; 10, т. 2, 777] и Г. Э. Конюс (1899 – 1932) [10, т. 2, 932–934].

Несомненно, на традиции преподавания в Московской консерватории оказала влияние Санкт-Петербургская композиторская школа. Так, в конце XIX и в первой половине XX веков в Московской консерватории инструментовку преподавали: А. С. Аренский (1882 – 1894), М. И. Ипполитов-Иванов (1893 – 1935) и Н. Я. Мясковский (1921 – 1950); все они были учениками Николая Андреевича Римского-Корсакова. Естественно, за долгие годы в консерватории сохранилась преемственность в преподавании инструментовки. Среди представителей следующего поколения преподавателей были ученики Мясковского — А. М. Веприк (1923 – 1943), Ю. А. Фортунатов (1945 – 1998) и К. С. Хачатурян (1952 – 2011); ученики Ипполитова-Иванова — С. Н. Василенко (1907 – 1941, 1943 – 1956) и Р. М. Глиэр (1920 – 1941), ученики Глиэра — Н. П. Иванов-Радкевич (1929 – 1941, 1943 – 1944), Б. А. Александров (1933 – 1941), Б. Н. Лятошинский (1935 – 1938, 1941 – 1944) и Н. П. Раков (1932 – 1990). В свою очередь, учениками Н. П. Ракова были Э. В. Денисов (1959 – 1996), А. Г. Шнитке

---

<sup>1</sup> Программы С. И. Танеева по гармонии, инструментовке, контрапункту и композиции опубликованы в 1967 году [17].

<sup>2</sup> В списке неопубликованных работ С. И. Танеева находится перечень задач по инструментовке, сделанных в 1872 – 1875 годах, среди которых части сонат Бетховена, симфоний Гайдна, произведения Шопена и Шуберта, а также ранние произведения самого Танеева с карандашными пометками Чайковского [5; 12, 113].

(1961 – 1972) и Е. М. Ботяров (1968 – 2010) [6, 47-48; 10, т. 1, 94, 683–684, 738, 1014; 10, т. 2, 486; 10, т. 3, 372; 10, т. 4, 527; 10, т. 6, 360; 11, 168, 584, 598].

Будучи учеником Фортунатова, Николай Сергеевич Корндорф фактически явился продолжателем именно традиций Римского-Корсакова. Примечательно, что, как и великий петербуржец, Корндорф был сторонником строгих правил ремесла. В то же время, поддерживая творческий потенциал своих учеников, он показывал приемы, с помощью которых можно, соблюдая закономерности формирования оркестровой ткани, воплотить любые эффекты, рождаемые фантазией инструментовщика.

В трактовке проблем, связанных со сбалансированным звучанием голосов в оркестровой вертикали, Н. С. Корндорф в учебном процессе — в школьных инструментовках — всегда опирался на правило, изложенное Н. А. Римским-Корсаковым в «Основах оркестровки». В первой главе с названием «Общий обзор оркестровых инструментов» находится очень важный заключительный раздел «Сравнение силы звучности оркестровых групп и соединение тембров» [15, 40], в котором рассматривается проблема баланса в симфоническом оркестре. Н. А. Римский-Корсаков пытается здесь дать некоторое соответствие звучания инструментов в различной динамике, поскольку правильное представление о звуковом балансе между различными инструментами позволяет наиболее точно выстроить оркестровую партитуру. Он пишет, что в динамике *forte* 1 труба = 1 тромбон = 1 туба = 2 валторны, в группе деревянных духовых — 1 валторна = 2 кларнета = 2 флейты = 2 гобоя = 2 фагота. В динамике *piano* все духовые приблизительно равны. Сравнение духовых со струнными, по словам автора, затруднительно. Очень приблизительно один голос струнных равен в *forte* двум деревянным духовым, а в *piano* — одному.

Так же как Н. А. Римский-Корсаков, Н. С. Корндорф настаивал на том, что баланс должен быть естественным за счет грамотного тесситурного расположения голосов, а не искусственным — при помощи выставления динамических оттенков. В своем интервью «О роли дирижера», которое Н. С. Корндорф дал Радио «Свобода»<sup>3</sup>, композитор говорит о том, что «забота о балансе звучания, о правильном громкостном соотношении инструментов также ложится на дирижера». И отмечает, «что место на сцене перед оркестром, на котором находится дирижер, отнюдь не самое удачное для регулировки баланса звучания» [8, 12].

В методике преподавания Н. С. Корндорф умело сочетал традиции Московской консерватории с новыми веяниями, пришедшими в искусство инструментовки во второй половине XX века. Надо сказать о том, что в восьмидесятые годы в Московской консерватории конкурировали два подхода к преподаванию инструментовки. Первый подход был основан на следовании строгим методическим правилам. Здесь необходимо сделать небольшое отступление о возможности создания универсальных правил в рамках столь творческого предмета как инструментовка. Этот вопрос волновал всех отечественных создателей учебных пособий, начиная с Н. А. Римского-Корсакова. Так, композитору принадлежит целая вереница известных цитат, посвященных данной теме. «Само сочинение задумано оркестрово и в самом своем зачатии уже обещает известные оркестровые краски, присущие ему одному и одному его творцу. Тут есть тайна, которой никого не научить, и обладающий ею даже обязан свято сохранять ее и не пытаться унижать научными разоблачениями» [15, 2]. Стоит вспомнить и другое его высказывание: «Инструментовка есть одна из сторон души самого сочинителя», — пишет он в предисловии к предполагаемому изданию «Основ оркестровки» 1891 года [15, 2]. «Оркестровка сочинений, не предназначенных автором для оркестра, есть «дурная и нежелательная сторона дела», здесь стоит знак «?» [15, 3].

Так что же так смущало Н. А. Римского-Корсакова в методической стороне преподавания инструментовки? Дело в том, что музыкальное произведение существует в

<sup>3</sup> Текст интервью был написан 22 ноября 1995 года.

рамках определенного музыкального стиля, и соответственно этот стиль влечет за собой конкретные правила написания партитуры в рамках соответствующих ему инструментария и системы норм. По словам Ю. А. Фортунатова, целью курса инструментовки, является «многостороннее раскрытие закономерностей строения оркестровой ткани, ее связи с музыкальным содержанием» [18, 3]. Отсюда следует вывод: создать строгую систему правил возможно, но только в рамках одного музыкально-исторического стиля.

Первым, очень удачным с методической точки зрения, в этой области стал учебник Николая Петровича Ракова, первоначально вышедший в 1975 году как «Задачи по инструментовке» [13] и переизданный в новой редакции спустя десять лет как «Практический курс инструментовки» [14]. Надо отдать должное Н. П. Ракову: благодаря его методическим разработкам мы имеем четкий свод усредненных правил, которые прилагаются к им же сочиненным задачам на различные составы в соответствии с программой, принятой в вузах. По тому же пути шел Евгений Михайлович Ботяров, в учебном пособии которого мы также находим сочиненные им задачи [3]. К сожалению, подобный подход ограничивает творческие запросы учеников, заключая их в рамки одного учебного пособия.

Н. С. Корндорф, так же как и его учитель Ю. А. Фортунатов, относился к тому типу педагогов, которые всячески поддерживают творческие порывы своих учеников. Даже на первом этапе обучения инструментовке он не ограничивал полета фантазии. При анализе проделанной работы он всегда сохранял понравившиеся ему находки, однако в вопросах ремесла заставлял строго следовать правилам.

Николай Сергеевич был замечательным педагогом, профессионалом в своей области и с любовью относился к делу, которому служил. Он действительно хотел научить и, что очень важно, мог заставить учиться.

Прочитав статью «Учитель музыки», посвященную профессору Лео Морицевичу Гинзбургу, в классе симфонического дирижирования которого занимался Н. С. Корндорф, становится понятно, что Л. М. Гинзбург был для него образцом не только как дирижер, но и как педагог. Читая эти строки, кажется, что Н. С. Корндорф пишет не о своем учителе, а о себе, потому что именно таким в классе был Николай Сергеевич. «Исповедуя довольно жесткий метод преподавания, он редко хвалил студентов — некоторых вообще не хвалил. Часто вместо “сегодня лучше, чем было в прошлый раз” он говорил: “В прошлый раз было хуже”. Поэтому заниматься в его классе было весьма и весьма трудно. Не каждый мог выдержать такой напряженный ритм работы, такую требовательность. Некоторые покидали класс... Главное место в занятиях Л. М. Гинзбург уделял музыке, ее интерпретации, а не техническим проблемам. Будучи страстно влюбленным в музыку, как музыкант высочайшего класса, Лео Морицевич старался “дойти до самой сути” анализируемого или исполняемого произведения, и такое отношение прививал студентам. Технические проблемы рассматривались, как подчиненные музыкальным, а не как самостоятельно значимые» [9, 36]. Читаешь и слышишь голос Николая Сергеевича в классе: «Сегодня лучше, чем в прошлый раз, — в прошлый раз было хуже». Как и его учитель, Н. С. Корндорф заставлял своих учеников в классе тоже доходить до самой сути.

Выбор работ для оркестровки всегда преследовал определенные методические цели. Например, первой работой на струнную группу мог быть «Вальс» Грига из первой тетради «Лирических пьес» (ор. 12 № 2). Здесь из-за большого количества повторов отрабатывались все варианты вальсообразного аккомпанемента и его сочетаний с темой. Первыми работами на деревянные духовые традиционно были «Утреннее размышление» и «Молитва» из фортепианного цикла «Детский альбом» Чайковского (ор. 39 № 1 и 24). На них студенты получали первоначальные навыки по расположению парного дерева в оркестровой вертикали типа: окружение, перекрещивание, наложение. На пьесах, подобных романсам С. В. Рахманинова «Над свежей могилой» (ор. 21 № 2) и «Есть много звуков» (ор. 26 № 1), студенты учились нелегкому мастерству выписанного *crescendo* и

*diminuendo* в партитуре на малый оркестр. Всегда требовалось соблюдение авторского стиля композитора, сочинившего пьесу. Если, к примеру, бралась пьеса В. А. Моцарта «Похоронный марш» (KV 453a), предполагался состав классического оркестра с натуральной медью и литаврами, а также соблюдение правил оркестровки этого периода. Если инструментовалось «Рэг-каприччио» № 2 («Романс») Дариуса Мийо (op. 78) — также следовало соответствовать стилю с использованием приемов *glissando*, используемых в джазе, струнной группой и *pizzicato* контрабасов.

В курсе изучения инструментовки всегда остро стоит вопрос о тех вольностях, которые возможны в обращении с авторским текстом. В предисловии к изданию своего учебника от 1891 года Н. А. Римский-Корсаков пишет, что эта отрасль оркестровки подобна «раскрашиванию фотографий и гравюр» [15, 3]. Вопрос о том, можно ли в авторской пьесе, написанной для фортепиано, что-то добавлять от себя, стоит каждый раз при написании студенческой работы. Николай Сергеевич считал, что можно трансформировать регистровку и порядок расположения элементов оркестровой фактуры в вертикали, также можно чисто фортепианную фактуру менять на ее оркестровый аналог. В партитуре все должно быть чрезвычайно логично и мотивированно.

В цикле лекций по инструментоведению на первом курсе Н. С. Корндорф читал нам раздел о группе струнных инструментов. Читал очень подробно и, я бы сказала, утилитарно — в лучшем смысле этого слова. Его лекции были крайне информативны и наполнены сведениями, которые нам потом крайне пригодились в классе практической инструментовки. Уже сейчас, перелистывая сохранившиеся конспекты, можно в полной мере оценить их содержательность. Н. С. Корндорф не опирался на существовавшие в то время учебные пособия. Он одним из первых на своих лекциях показывал технические приемы, привнесенные в инструментальную практику второй половиной XX века.

Николай Сергеевич, рассказывая о струнных инструментах, опирался на свой практический опыт активно работающего композитора. Поэтому в своих лекциях он подробно объяснял, например, что такое *scordatura*, рассказывал о четвертитоновой технике, о видах *vibrato*, о современных приемах звукоизвлечения на струнных инструментах.

Поэтому очень жаль, что его исследование «Струнные смычковые инструменты в симфоническом оркестре XX века» так и не увидело свет. Оно было задумано в 1970-е годы Николаем Сергеевичем как научно-методическая работа на кафедре инструментовки. Для того времени это было до чрезвычайности смело, поскольку автор посветил исследование технике *современного* оркестрового письма для струнных инструментов. По словам Инны Алексеевны Барсовой, рукопись Н. С. Корндорфа была обсуждена на кафедре инструментовки, рекомендована к печати и отнесена в издательство «Композитор»<sup>4</sup>. По невыясненным причинам, возможно, связанным с переездом издательства, основной машинописный вариант книги оказался утраченным [1, 156]. Сохранились лишь отдельные отрывки личного в архиве композитора.

Теоретические работы Н. С. Корндорфа практически не сохранились. Исключение составляет опубликованная недавно статья: «Анализ современной оркестровой партитуры (постановка вопроса, проблемы, методика)» [7]. Это текст доклада, который был сделан в 1978 году в Болгарии на Конференции молодых музыковедов [1, 157]. Доклад был посвящен проблемам современных оркестровых составов: автор указывает на недостатки терминологического аппарата при анализе не только современных партитур, но и партитур классико-романтического периода, предлагает конкретные аналитические подходы.

В заключение хочется привести слова, принадлежащие одному из учеников Николая Сергеевича, с которыми, наверное, согласится каждый, кто занимался у него в

---

<sup>4</sup> И. А. Барсова рецензировала данную работу при обсуждении ее на кафедре инструментовки Московской консерватории, о чем сообщила в личной беседе осенью 2015 года.

классе: «Николай Корндорф был для меня гораздо больше, чем просто педагогом — старшим другом и коллегой. Он был для меня образцом в этой жизни: как Учитель, как Композитор и как Личность» [4, 135].

## Литература

1. *Барсова И. А.* Николай Корндорф — аналитик и практик оркестра // Николай Корндорф: Материалы. Статьи. Воспоминания / Ред.-сост. Е. А. Николаева, И. В. Вискова, Г. Ю. Аверина. М.: Научно-издательский центр "Московская консерватория", 2015. С.151-160.
2. *Бобровский В. П.* Воспоминания о Федоре Федоровиче Кенемане // Воспоминания о Московской консерватории: Сб. ст. / Сост. и комм. Е. Н. Алексеева, Г. А. Прибегина; ред. Н. В. Туманина. М.: Музыка, 1966. С. 273-275.
3. *Ботяров Е. М.* Учебный курс инструментовки: [В 2 ч.]. М.: Композитор, 2000 – 2003. Ч. 1. 2000. 180 с.; Ч. 2. 2003. 132 с.
4. *Вилюман (Дмитриев) С.* Больше, чем просто педагог // Николай Корндорф: Материалы. Статьи. Воспоминания / Ред.-сост. Е. А. Николаева, И. В. Вискова, Г. Ю. Аверина. М.: Научно-издательский центр "Московская консерватория", 2015. С. 133-135.
5. ГМЗЧ. Фонд С. И. Танеева. Гр. В. Инд. В 1. № 510 – 512, 531, 532.
6. *Комисаренко А. В.* Заметки об истории преподавания инструментовки для студентов-композиторов в Московской консерватории // Оркестр без границ: Материалы научной конференции памяти Ю. А. Фортунатова / Ред.-сост. И. А. Барсова, И. В. Вискова. М.: Научно-издательский центр "Московская консерватория", 2009. С. 34-49.
7. *Корндорф Н. С.* Анализ современной оркестровой партитуры (постановка вопроса, проблемы, методика) // Николай Корндорф: Материалы. Статьи. Воспоминания / Ред.-сост. Е. А. Николаева, И. В. Вискова, Г. Ю. Аверина. М.: Научно-издательский центр "Московская консерватория", 2015. С.38-46.
8. *Корндорф Н. С.* Учитель музыки (о Лео Гинзбурге) // Николай Корндорф: Материалы. Статьи. Воспоминания / Ред.-сост. Е. А. Николаева, И. В. Вискова, Г. Ю. Аверина. М.: Научно-издательский центр "Московская консерватория", 2015. С.34-37.
9. *Корндорф Н. С.* О роли дирижера // Николай Корндорф: Материалы. Статьи. Воспоминания / Ред.-сост. Е. А. Николаева, И. В. Вискова, Г. Ю. Аверина. М.: Научно-издательский центр "Московская консерватория", 2015. С. 11-15.
10. Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1973 – 1982. Т. 1: А — Гонг. 1973. 1072 стб.; Т. 2: Гондольера — Корсов. 1974. 960 стб. Т. 3: Корто — Октябрь. 1976. 1104 стб. Т. 4: Окунев — Симович. 1978. 976 стб.; Т. 5: Симон — Хейлер. 1981. 1056 стб.; Т. 6: Хейнце — Ящугин. 1982. 1008 стб.
11. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. М. Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
12. *Попов С. С.* Неизданные сочинения и работы С. И. Танеева // История русской музыки в исследованиях и материалах. [Т. 2]: Сергей Иванович Танеев. Личность, творчество и документы его жизни: к 10-тилетию со дня смерти, 1915-1925 / под ред. К. А. Кузнецова. М.—Л.: Музсектор Госиздата, 1925. С. 109-186. (Труды Государственного института музыкальной науки).
13. *Раков Н. П.* Задачи по инструментовке. М.: Музыка, 1975. 84 с.
14. *Раков Н. П.* Практический курс инструментовки. М.: Музыка, 1985. 170 с.
15. *Римский-Корсаков Н. А.* Основы оркестровки / Под ред. М. Штейнберга. Т. 1. Берлин — М. — Пб.: Рос. муз. изд., 1913. 180 с.
16. *Старостин И. С.* Танеев-учитель / Научный вестник Московской консерватории. 2011. №4. С. 177-187.

17. С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия: Неопубликованные материалы. Воспоминания учеников / [Сост., вступ. статья, подгот. текста и коммент. Ф. Г. Арзаманова, Л. З. Корабельниковой]; Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки. М.: Музыка, 1967. 164 с.

18. *Фортуатов Ю. А.* Инструментовка: Программа для музыковедческих факультетов музыкальных вузов. М.: Министерство культуры СССР, 1973. 23 с.