

## ТВОРЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ШКОЛЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ГОБОЕ МИХАИЛА ИВАНОВА



Духовое исполнительство – одна из динамично развивающихся областей современного музыкального искусства, привлекающих заинтересованное внимание исследователей. Перспективным направлением соответствующих изысканий представляется, в частности, комплексный анализ творческого наследия крупнейших исполнителей и педагогов советской эпохи. К их числу, бесспорно, принадлежит Михаил Александрович Иванов – солист оркестра Большого театра СССР, профессор Московской консерватории. Сформулированные и применяемые им принципы постановки исполнительского амбушюра и дыхания, методы работы над звуком и техникой, подходы к изучению гамм и этюдов, к работе над художественным произведением и сегодня имеют огромное значение для воспитания профессиональных музыкантов. Актуальные аспекты педагогического наследия М. Иванова призвана осветить настоящая статья.

Михаил Александрович Иванов – выдающийся музыкант конца XIX – первой половины XX века. Его биография служит примером быстрого и целенаправленного формирования профессионального исполнителя. С детства отличаясь хорошим слухом и голосом<sup>1</sup>, Миша Иванов был принят певчим в архиерейский хор. В 11-летнем возрасте поступил в Харьковское музыкальное училище в класс известного гобоиста немецкого происхождения, будущего преподавателя Московской консерватории Г. Гека. Талант М. Иванова проявился фактически сразу: его игре были присущи исключительно красивый звук, выразительность исполнения и тонкое чувство фразировки, богатая творческая фантазия. По окончании музыкального училища (1900) М. Иванов заменил своего учителя в симфоническом оркестре Харькова; позднее работал в оперных театрах Харькова, Тифлиса, Петербурга (1900–1903), Одессы (1903–1904, первый гобоист), часто выступал в качестве солиста в родном городе и во многих городах Донбасса. М. Иванов был солистом оркестра частной оперы князя А. Церетели (Петербург, 1905), регулятором-гобоистом в опере С. Зимина (Москва,

1907–1911)<sup>2</sup>, солистом оркестра Большого театра (Москва, 1911–1917). С этим знаменитым коллективом М. Иванова связывали в общей сложности около 36 лет совместного творчества.

Великолепное знание как симфонического, так и оперного репертуара, безукоризненное мастерство интонирования и блестящая техника игры, удивительная музыкальность, отличавшие М. Иванова, предопределяли неизгладимое впечатление от интерпретируемых им классических соло гобоя. Например, по воспоминаниям учеников, исполнение М. Ивановым партии гобоя в увертюре к опере М. Глинки «Иван Сусанин» поражаало бесконечностью дыхания, типично русским характером, в котором слышались и лёгкая грусть, и безбрежная удаль. А соло из III акта глинканской оперы «Руслан и Людмила» в исполнении М. Иванова и ныне остаётся непревзойдённым: сделать небольшое замедление и *diminuendo* в конце восходящей гаммы на «критических» звуках третьей октавы мог только гобоист, виртуозно владеющий инструментом. Вообще, каждый эпизод из оперной и симфонической литературы в исполнении М. Иванова представлялся значительным событием и вызывал восторженные отклики не только рядовых слушателей, но и музыкантов-профессионалов<sup>3</sup>. Коллег-оркестрантов поражала предельная ответственность подхода М. Иванова к своей партии: музыкант неустанно добивался совершенства в техническом и художественном отношении. Он не позволял себе нарушить ни единого нюанса или небрежно отнестись к какому-либо пассажиру, даже исполняемому в унисон всем оркестром. «Уважающий себя артист оркестра, – писал музыкант, – должен играть в любом *tutti* так же безупречно, как и в сольных эпизодах, без всяких скидок на то, что могут не услышать в общем звучании оркестра. Если он сегодня плохо играет *tutti*, то завтра будет беспомощным в соло» [2, с. 56].

Наряду с работой в Большом театре, М. Иванов участвовал во многочисленных симфонических концертах, регулярно выступал на радио. Проживая с 1920 по 1922 годы на территории Украины (по причине болезни лёгких), он

концертировал в Харькове и в городах Донбасса, выступал в рабочих клубах в составе семейного ансамбля<sup>4</sup>. После выздоровления М. Иванов был вновь приглашён в оркестр Большого театра (1922)<sup>5</sup>, где исполнял партию первого гобоя вплоть до 1950-х годов<sup>6</sup>. На протяжении 56 лет работы в оркестрах М. Иванову посчастливилось играть под управлением таких выдающихся дирижёров, как С. Рахманинов, В. Сафонов, В. Сук, Ю. Файер, М. Ипполитов-Иванов, А. Боданцки, Н. Голованов, А. Мелик-Пашаев, В. Небольсин, А. Никиш, Й. Вендлинг, А. Коутс, Ф. Вейнгартнер, Э. Ансерме, П. Монте и других.

Богатейший опыт оркестранта оказал весьма плодотворное воздействие и на преподавательскую деятельность М. Иванова в Московской консерватории, где он работал с 1939 года. Уже первое соприкосновение с педагогической работой вызвало у прославленного музыканта ощущение ограниченности и несовершенства дидактического материала, сменившееся настойчивым желанием внести определённый вклад в развитие советской методики обучения на гобое. М. Иванов подготовил целый ряд переложений для организованного им в 1930-е годы квартета деревянных духовых инструментов. Партнёрами М. Иванова по квартету, а впоследствии – по смешанному струнно-духовому ансамблю, были такие известные музыканты-духовики, как И. Юдсон (флейта), С. Розанов (кларнет), И. Костлан и Н. Арабей (фагот), Н. Солодурев (валторна). Работая в указанной сфере многие годы, М. Иванов пополнил репертуар гобоиста многочисленными ценными переложениями и обработками лучших образцов мировой музыкальной литературы. Наряду с этим, создавалась «Школа для гобоя», целенаправленно обобщавшая методические принципы, которые сформировались в процессе многолетней педагогической деятельности М. Иванова<sup>7</sup>. Несомненная практическая значимость упомянутых принципов наглядно подтверждается перечнем наиболее известных учеников М. Иванова; среди них – солист Государственного симфонического оркестра СССР, лауреат Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей (1941) А. Петров; заслуженный артист РСФСР, доцент Московской консерватории, гобоист-рожкист того же оркестра Б. Евстигнеев; заслуженный артист РСФСР, лауреат международных конкурсов, профессор Ленинградской консерватории, солист-гобоист Ленинградского государственного симфонического оркестра К. Никончук; профессор, кандидат искусствоведения Е. Носырев; гобоист оркестра Большого театра Ю. Кривов и многие другие<sup>8</sup>.

Приведем фрагмент воспоминаний одного из учеников М. Иванова – И. Пушечникова: «Мои занятия с Ивановым начались с повторения пьес, ранее пройденных с Назаровым. Интерпретация, предлагаемая Михаилом Александровичем, убеждала далеко не всегда. Мне казалось, что слишком сухо, слишком рационально подходит он к вопросам трактовки. Назаров был более инициативен и разнообразен, Солодурев – более терпим и тактичен. Но окончательно я изменил мнение о М. А. Иванове, почувствовав, что имею дело с большим и своеобразным музыкантом, художником, в период работы над Фантазией В. д'Энди. Именно тогда я осознал смысл интерпретации Иванова, последовательность его педагогических требований, умную и строгую взыскательность. Прежде всего “академичность исполнения”, при которой нужно уметь не только точно передать текст, но и [выразить] всё то, чего композитор не мог внести в нотную запись и что необходимо предвидеть, ощущать, если хочешь достичь подлинных вершин мастерства. До сих пор звучит в ушах вступление гобоя перед главной темой Фантазии. Какой филировки звука добивался М. Иванов от учеников! Начинать надо было *pianissimo* и путём *crescendo* доводить звучание до выразительного *forte*» [4, с. 44–45].

Все вышесказанное побуждает исследователей более детально изучить основные педагогические принципы М. Иванова<sup>9</sup>, в освещении которых следует обозначить несколько направлений: вопросы постановки, техника дыхания, основы виртуозности и работа над художественной стороной произведения.

Так, *постановке* при игре на гобое М. Иванов уделял огромное внимание. Он указывал, что трость гобоя должна располагаться в центре губ, не соприкасаясь с зубами, а губы должны плотно её облегать, образуя в плоскости соприкосновения мускулистую пружинящую подушку, которая и управляет тростью. Воздух не должен попадать в пространство между щеками, губами и зубами. Гобой находится, как правило, под углом 45° по отношению к корпусу играющего. Иногда угол наклона гобоя несколько изменяется в зависимости от положения нижней губы (например, выдвинутая вперед нижняя губа требует небольшого увеличения угла и наоборот). Тем самым достигается равномерное расположение губной массы на пластинках трости, выравнивается давление на них, обеспечивается тембральная чистота звучания.

М. Иванов называл описываемую постановку *лёгкой* [3, с. 102–103]. Между тем, благоприятствуя сбалансированному звучанию всех регистров, позволяя без особых затруднений извле-

кать звуки третьей октавы, свободно выполнять *crescendo* и *diminuendo*, указанная постановка не позволяет в должной мере справляться с интонационными погрешностями инструмента, особенно если некоторые звуки сильно понижаются, что присуще гобоям немецкой системы (доминировавшей в исполнительстве на протяжении первой половины XX века). Во избежание чрезмерных мышечных усилий, сопутствующих исправлению упомянутых погрешностей и ведущих к зажатию звука, делающих его неровным в различных регистрах, тяжёлым и неприятным, препятствующих хорошему легато, М. Ивановым была разработана система использования вспомогательных клапанов (*фа, ре-диез, до*) и других комбинаций аппликатур. Указанными аппликатурами он пользовался не только в кантиленных эпизодах, но и в ответственных *sol*, изобилующих техническими трудностями.

М. Иванов уделял первоочередное внимание исполнительскому дыханию, которое представляется особенно сложным при игре на гобое. Он неизменно добивался надлежащей полноты вдоха – смешанного и диафрагмального (как это делают певцы). Педагог тщательно следил за тем, чтобы учащийся не наполнял воздухом только верхушки лёгких, да ещё и приподнимая плечи. Объёма вдыхаемого воздуха должно было во всех случаях хватать для извлечения полноценного (с точки зрения силы и тембровой наполненности) звука в течение данной фразы или периода. М. Ивановым устанавливались вполне определённые места взятия дыхания при исполнении того или иного произведения; располагались они довольно часто, в соответствии с требованиями музыкальности исполнения и своевременности пополнения расходуемого запаса воздуха в лёгких. Излишек воздуха удалялся при первом же благоприятном случае. Таким образом, поддерживался активный процесс дыхания: умеренный по объёму, хотя и достаточно полный вдох – выдох во время игры – дополнительный выдох. Если структурно-синтаксические особенности музыкального произведения не благоприятствовали осуществлению дополнительного выдоха, то исполнение сопровождалось только умеренными вдохами и последующими исполнительскими выдохами, исключавшими излишнюю напряжённость организма и максимально приближаемыми к его физиологической норме.

Сам М. Иванов, как пишут Е. Носырев и А. Петров, обладал великолепной техникой дыхания: «Он умел молниеносно сделать вдох между шестнадцатыми нотами, так что этого никто не замечал. Разработанная им техника дыхания при игре на гобое находилась в стро-

гом соответствии с музыкальными требованиями произведения» [3, с. 103].

Анализируя техническую подготовку гобойста в классе М. Иванова, следует отметить её подчинённость общемузыкальному развитию учащегося. Весь процесс обучения характеризовался органической неприязнью к «технике ради техники» [3, с. 105–106]. Наряду с этим, к технической стороне подготовки прославленный музыкант был крайне взыскателен.

Так, М. Иванов придавал чрезвычайно большое значение *работе над гаммами*. Он утверждал: ничто так не дисциплинирует и не организует буквально все аспекты исполнительской деятельности музыканта, как ежедневные целенаправленные занятия упомянутым видом технического тренинга. Многочисленные указания и советы М. Иванова в отношении исполнения гамм складывались в определённую систему, призванную способствовать рациональному освоению «азов» искусства игры на гобое и сформировать прочный фундамент исполнительской техники. Сущность указанной системы определяется несколькими позициями:

1. Исполнение любой гаммы неразрывно связано с охватом всего диапазона инструмента в данной тональности. Например, гамма Соль мажор исполняется от звука *соль* первой октавы: восходящее движение к *соль* третьей октавы сменяется нисходящим – к *си* малой октавы, затем следует возврат к начальному звуку. Другие гаммы также включают в себя крайние звуки соответствующих тональностей, представленные в диапазоне гобоя. Работа над гаммами, таким образом, благоприятствует усвоению любого аппикатурного сочетания, в том числе – сложных пальцевых движений в «пограничной зоне» определённого регистра. Фактически подразумевается охват всех аппикатурных сочетаний, которые могут встретиться в оркестровой и ху дожественной литературе для гобоя.

2. Ритмическое разнообразие исполняемых гамм сопряжено с некими длительностями и принципами группировки, наиболее часто встречающимися в музыкальной литературе. В частности, подразумевается исполнение гамм выдержанными нотами, четвертями, восьмыми, шестнадцатыми, триолями, квинтолями, секстолями, арпеджио (прямыми и ломаными), пунктирными ритмами. Помимо диатонических гамм, М. Иванов предлагал играть две целотонные – от *си-бемоль* и *си* малой октавы, а также уменьшённые септаккорды от этих звуков. Следует заметить, что работа над определённым ритмом приобретала особенно интенсивный характер в связи с техническими проблемами конкретного ученика.

Таким образом, исполнение гамм во всём ритмическом многообразии не являлось самоцелью, обязательным стандартом занятий: работа учащегося концентрировалась в основном на предварительно отобранных ритмических вариантах. Каждый звук гаммы или арпеджио (сказанное относится и к этюдам) периодически исполнялся дважды или трижды (позднее усваивался и приём «двойное staccato»). М. Иванов очень внимательно следил за тем, чтобы во время исполнения гамм переходы от звука к звуку были правильными.

3. Особое внимание уделялось музыкальности исполнения, которая требовала многогранной нюансировки: *forte*, *piano*, *crescendo*, *diminuendo* и т. д. Быть может, по этой причине М. Иванов уделял меньше внимания упражнениям в выдержанных звуках. Он считал названные упражнения необходимыми лишь на раннем этапе обучения, когда они в наибольшей степени способствуют укреплению амбушюра и формированию хорошего звука. По мнению М. Иванова, профессионал-гобоист, обладающий вполне сложившимся амбушюром, должен стремиться прежде всего к сохранению эластичности соответствующих мышц; поэтому в качестве упражнений рекомендовались фрагменты из динамически разнообразной литературы – кантиленной художественной и технической. Кроме того, М. Иванов считал весьма полезным исполнение восходящих и нисходящих интервалов в различных динамических нюансах и медленном темпе.

По свидетельству Е. Носырева и А. Петрова, процесс работы над гаммами и упражнениями весьма тщательно контролировался педагогом в темпово-скоростном отношении. Исполнение гамм последовательно «ускорялось» при переходе студента на очередной курс, что предполагало новый качественный уровень их освоения [3, с. 103–105].

Аналогичная дифференциация выдерживалась при работе над этюдами<sup>10</sup>. Так, в начальный период изучения того или иного этюда определялась цель последнего, зависящая от его характера. Исходя из упомянутой цели, перед учащимся ставилась определённая методическая задача. Изучение этюда начиналось с медленного, тщательного чтения «про себя», а затем – на инструменте, причём большое внимание уделялось выполнению различных указаний, содержащихся в нотном тексте. Как правило, М. Иванов требовал доводить исполнение этюда до концертного уровня.

М. Иванов постоянно убеждал студента в необходимости знания международных темповых и музыкально-выразительных ремарок

– ведь исполнитель, не умеющий определить их смысл, не знает, что и как надлежит играть. В процессе медленного чтения этюда устанавливались «опорные» и наиболее трудные места, на которые следовало обратить особое внимание. Для лучшего их освоения определялись удобная аппликатура, моменты взятия дыхания, тщательно фиксировалась каждая деталь исполнения. В педагогической практике М. Иванова подробный разбор этюда осуществлялся обычно на раннем этапе его изучения. Впоследствии поощрялась инициатива самого студента, разумеется, под контролем педагога.

После того как студент освоил текст этюда, цель работы над ним и соответствующую методическую задачу, следовало приступить к самостоятельному изучению материала. Данный этап, протекающий вне класса, считался весьма ответственным и подлежащим контролю со стороны педагога. Прививая студентам навыки самостоятельной работы, М. Иванов время от времени давал открытые уроки, на которых детально разъяснял, как нужно заниматься самостоятельно. Продуктивность подобных занятий определялась, прежде всего, их целенаправленностью и тщательностью.

Естественно, различные виды технической работы в итоге ориентировались на достижение более высокой цели: подразумевалась работа над художественным произведением и соответствующим репертуаром, который, при всей тогдашней ограниченности, формировался М. Ивановым чрезвычайно продуманно и педагогически целесообразно.

Основу упомянутого репертуара составляли немногочисленные в ту пору оригинальные опусы или апробированные переложения из наследия композиторов-классиков. С целью развития музыкальности и пальцевой техники на первом курсе привлекались также произведения композиторов-инструменталистов. На более зрелом этапе музыкального развития студент приступал к освоению сочинений или переложений, датируемых периодом романтизма и импрессионизма, произведений советских композиторов различной трудности и современной музыки (XX век). Основными установками, выдерживаемыми в процессе работы над произведением, можно признать следующие:

- ориентация на музыкальность исполнения (даже в образцах, наиболее сложных технически);
- изучение контекста, сопутствующего возникновению замысла данного произведения и его реализации (краткие сведения об авторе, эпохе, стиле, форме и содержательной специфике);
- тщательная расстановка дыхания (в соответствии с фразировкой, логикой развития му-

зыкального материала, его устремлённостью к намеченной кульминации и т. д.);

– разнообразие исполнительских средств выразительности и органичное их применение;

– целостное восприятие произведения (аналитическое рассмотрение аккомпанирующей партии, изучение оркестровой партитуры).

Итак, всё вышеизложенное позволяет нам сформулировать следующие выводы. Современное состояние теории и истории исполнительства на духовых инструментах характеризуется бурным и стремительным ростом. При этом обращение к истокам формирования советской духовой школы по-прежнему остаётся весьма существенным стимулом для последующего развития. Творческие принципы М. Иванова, в их систематической упорядоченности и неразрывной связи с практикой, позволяют рассматривать этого выдающегося музыканта в качестве создателя авторской школы исполнительства на гобое. Своеобразные черты данной школы связаны с индивидуальным преломлением важнейших педагогических идей Г. Гека и огромного практического опыта самого М. Иванова. Основу упомянутой школы составляют, как нам представляется, следующие положения:

– внимание к авторскому тексту (точность выполнения авторских указаний, относящихся к динамике, штрихам, изменениям темпа и пр.);

– в работе над музыкальным произведением – тщательный отбор применяемых исполнительских средств выразительности;

– активизация навыков исполнительского редактирования в целях достижения лучшего художественного результата;

– знание стилевых основ и художественного контекста произведения;

– нацеленность на высокохудожественное исполнение этюдов и другого технического материала.

М. Иванов был выдающимся музыкантом, чьё педагогическое кредо определялось глубоким проникновением в композиторский замысел, опорой на современные достижениями теории и методики духового исполнительства, безграничной музыкальностью, стремлением воспитать в студенте подлинного интерпретатора – художника и мыслителя. Обширная профессиональная эрудиция, умение ясно и доходчиво представить артистической молодёжи накопленные знания и опыт выдвинули М. Иванова – выпускника Харьковского музыкального училища 1900 года – в число лучших педагогов-духовиков советской исполнительской школы. Фундаментальные установки последней и сейчас не утрачивают своей актуальности, находя подобающее отражение в современных методиках преподавания.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> М. Иванов родился 5 июня 1882 года в Харькове, в семье учителя словесности. С 1890 года обучался в гимназии. На его музыкальные способности обратил внимание профессор Харьковского университета, видный общественный деятель, организатор музыкального кружка при Харьковском обществе по распространению в народе грамотности Э. Крайский, посоветовавший родителям отдать мальчика в музыкальное училище. Выбрав гобой, М. Иванов был зачислен в класс Г. Гека, незадолго до этого приехавшего в Россию и поселившегося в Харькове.

<sup>2</sup> В составе оркестра этого оперного театра М. Иванов совершил поездку в Париж с труппой С. Дягилева.

<sup>3</sup> К примеру, известный английский дирижёр А. Коутс, работавший в России на протяжении 1910–1921 годов, был настолько поражён искусством М. Иванова, что в знак восхищения подарил русскому музыканту лучший по тем временам гобой фирмы «Циммерман», специально заказанный в Лейпциге.

<sup>4</sup> В его состав входили сын Александр (фортепиано) и дочь Мария (вокал, арфа).

<sup>5</sup> Прославленный певец Л. Собинов, руководивший Большим театром с мая по декабрь 1921 года, пошутил в одном из писем: если М. Иванов не поторопится с возвращением, то «будет доставлен в Москву под конвоем» (цит. по: [1, с. 106]).

<sup>6</sup> Когда в начале 1950-х годов обсуждался вопрос о замене пожилых артистов, включая 70-летнего М. Иванова, молодыми исполнителями, главный дирижёр Н. Голованов категорически отказался отпустить музыканта: «Молодёжи до него остаётся километр» (цит. по: [1, с. 106]).

<sup>7</sup> Её подготовка к публикации была приостановлена после смерти музыканта в 1957 году.

<sup>8</sup> Профессиональная деятельность М. Иванова была отмечена правительственными наградами и почётными званиями – заслуженный артист РСФСР (1941), заслуженный деятель ис-

кусств РСФСР (1948), орден Трудового Красного Знамени (1955).

<sup>9</sup> Они формулируются на основе опубликованных ранее воспоминаний Е. Носырева и А. Петрова [3].

<sup>10</sup> Например, М. Иванов рекомендовал работать над этюдом, используя различные штрихи (в зависимости от характера ритмического рисунка), что приносило несомненную практическую пользу; уделял большое внимание аккомпанементу (иногда даже аккомпанировал сам); с неизменной тщательностью подбирал этюды для изучения сообразно принципу постепенного и последовательного развития студента в аспекте накопления различных исполнительских навыков. На последних курсах консерватории предлагалось транспонировать этюды на интервалы секунды и терции.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Болотин С. Энциклопедический биографический словарь музыкантов – исполнителей на духовых инструментах. Изд. 2-е, доп. и перераб. М.: Радунца, 1995. 358 с.
2. Оруджев М., Петров А. М. А. Иванов и Н. Н. Солодуев – артисты, педагоги // Мастера игры на духовых инструментах Московской консерватории: сб. ст. М.: Музыка, 1979. С. 50–56.
3. Петров А., Носырев Е. М. А. Иванов (жизненный и творческий путь) // Теория и практика игры на духовых инструментах: сб. ст. Киев: Муз. Украина, 1989. С. 98–108.
4. Пушечников И. Мои учителя – Н. В. Назаров, М. А. Иванов, Н. Н. Солодуев // Мастера игры на духовых инструментах Московской консерватории: сб. ст. М.: Музыка, 1979. С. 30–49.

### REFERENCES

1. Bolotin S. Entsiklopedicheskiy biograficheskiy slovar' muzykantov – ispolniteley na dukhovykh instrumentakh [Encyclopaedic Biographical Dictionary of Musicians – Wind Instruments Players]. The 2nd supplemented and corrected edition. Moscow: Radunitsa Press, 1995. 358 p.
2. Orudzhev M., Petrov A. M. A. Ivanov i N. N. Soloduev – artistry, pedagogi [M. Ivanov and N. Soloduev as Artists and Pedagogues]. Mastera igry na dukhovykh instrumentakh Moskovskoy konservatorii [Masters of Wind Instruments Playing at the Moscow Conservatoire]: collected articles. Moscow: Muzyka Press, 1979. P. 50–56.
3. Petrov A., Nosyrev E. M. A. Ivanov (zhiznennyj i tvorcheskiy put') [M. Ivanov (The Course of Life and Development of the Artist)]. Teoriya i praktika igry na dukhovykh instrumentakh [Theory and Practice of Wind Instruments Playing]: collected articles. Kiev: Muzychna Ukraina Press, 1989. P. 98–108.
4. Pushechnikov I. Moi uchitelya – N. V. Nazarov, M. A. Ivanov, N. N. Soloduev [My Teachers – N. Nazarov, M. Ivanov, N. Soloduev]. Mastera igry na dukhovykh instrumentakh Moskovskoy konservatorii [Masters of Wind Instruments Playing at the Moscow Conservatoire]: collected articles. Moscow: Muzyka Press, 1979. P. 30–49.

ТВОРЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ШКОЛЫ  
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ГОБОЕ МИХАИЛА ИВАНОВА

В статье освещается творческая деятельность выдающегося музыканта-исполнителя и педагога М. А. Иванова – выпускника класса гобоя музыкального училища при Харьковском отделении ИРМО (1900), солиста оперно-театральных и симфонических оркестров Петербурга, Москвы, Харькова, Тифлиса, Одессы, с 1939 года – педагога Московской консерватории. Автором рассматриваются методические и педагогические основы созданной М. Ивановым школы исполнительства на гобое, которые заключаются в обосновании основных позиций: постановки амбушюра (по М. Иванову, «лёгкой постановки»); техники исполнительского дыхания, способствующей преодолению проблем звукообразования и звуковедения

при игре на гобое; работы над гаммами и этюдами как основы профессионального исполнительства; достижения «художественности и концертности» технического репертуара; работы над музыкальным произведением (внимание к малейшим деталям исполнения, тщательный отбор исполнительских средств выразительности, активизация навыков исполнительского редактирования). Систематическое использование этих принципов позволяет считать школу М. Иванова основополагающей для воспитания современных музыкантов – исполнителей на гобое.

*Ключевые слова:* М. Иванов, гобой, школа исполнительства, постановка амбушюра, техника дыхания, педагогические принципы.

CREATIVE BASICS OF PERFORMING SCHOOL  
ON OBOE BY MICHAÏL IVANOV

The article elucidates the creative activity of the outstanding musician-performer and teacher M. Ivanov – graduate of oboe class at Musical college to the Kharkov branch IRMO (1900), soloist of St. Petersburg, Moscow, Kharkov, Tiflis, Odessa, Moscow opera and symphonic orchestras, pedagogue at the Moscow Conservatoire. The author examines methodical and pedagogical foundations of M. Ivanov's school of the oboe playing, which consist in the substantiation of the basic positions: setting the embouchure (by M. Ivanov – «easy setting»); the technique of performing breath, which helps to overcome the problems of sound production and sound

leading when playing the oboe; work on scales and etudes as a foundation of professional performance; achievement of «artistry and concertness» of technical repertoire; work on music piece (attention to the smallest details of performance, careful selection of the performing means of expression, activation of performing-editorial skills). Systematic usage of these principles allows us to consider the school by M. Ivanov as fundamental for education of contemporary musicians – oboe performers.

*Key words:* M. Ivanov, oboe, school of performance, setting the embouchure, technique of breath, pedagogical principles.

**Овчар Александр Павлович**

старший преподаватель кафедры оркестровых духовых инструментов  
и оперно-симфонического дирижирования  
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского  
Украина, 61003, Харьков  
e-mail: hornoa@meta.ua

**Ovchar Alexander P.**

Senior lecturer of the Department of Orchestral wind instruments  
and opera-symphonic conducting  
Kharkiv National I. Kotliarevsky University of Arts  
Ukraine, 61003, Kharkiv  
e-mail: hornoa@meta.ua

