

# МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

## MUSIC EDUCATION



УДК 78.071.47

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_110

**М. С. КОПЫРЮЛИН**

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова*

### **В ПОИСКАХ ИСТИНЫ И МЕТОДА: РАЗМЫШЛЕНИЯ О ДИАЛЕКТИКЕ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА Л. В. ВАРАВИНОЙ**

В статье характеризуется педагогическая деятельность Людмилы Васильевны Варавиной – заведующей кафедрой баяна и аккордеона, профессора Ростовской консерватории. Отмечается, что на протяжении трех десятилетий, руководя кафедрой народных инструментов, а с 2013 г. – кафедрой баяна и аккордеона, Л. В. Варавина стремится всемерно содействовать поступательному развитию данного вузовского подразделения в аспекте совершенствования учебного процесса. Этому в значительной степени благоприятствует конструктивная атмосфера творческого поиска, неизменно присущая Л. В. Варавиной-педагогу. Отмеченные устремления реализуются не только в традиционных формах научно-методической работы (выступления на конференциях и семинарах, проведение мастер-классов, составление и редактирование пособий и репертуарных сборников). По мнению автора статьи, особого внимания заслуживает класс специального инструмента Л. В. Варавиной – именно здесь кристаллизуются, апробируются и совершенствуются нетривиальные подходы к решению важнейших проблем, связанных с профессиональным развитием современных молодых музыкантов. Тем самым названный класс Л. В. Варавиной предстает подлинной лабораторией музыкально-исполнительской педагогики. Разнообразные сопряжения и взаимодействия актуальных методических идей и дидактических приемов, с одной стороны, обуславливаются необходимостью успешного решения поставленной «сверхзадачи» – максимально полной и всесторонней самореализации студента в избранной сфере профессиональной деятельности. С другой стороны, обозначенный процесс творческого самовыражения постоянно соотносится с фундаментальными установками академического музыкального исполнительства. Подобное «двуединство» предопределяет специфику индивидуального педагогического метода Л. В. Варавиной. Данный метод является образцом подлинной диалектичности, будучи неразрывно связанным с актуальной художественной практикой и процессами динамичного саморазвития творческой индивидуальности.

Ключевые слова: Л. В. Варавина, музыкально-исполнительское образование, педагогическая деятельность в музыкальном вузе, специальный класс баяна и аккордеона, диалектический метод обучения.

Для цитирования: Копырюлин М. С. В поисках истины и метода: размышления о диалектике педагогического творчества Л. В. Варавиной // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 4. С. 110-118.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_110

**M. KOPYRYULIN**

*S. Rachmaninov Rostov State Conservatory*

### **IN SEARCH OF TRUTH AND METHOD: REFLECTIONS ON THE DIALECTICS OF PEDAGOGICAL CREATIVE ACTIVITY BY L. VARAVINA**

The article characterizes the pedagogical activity of Lyudmila Varavina, the head of the Department of Bayan and Accordion, professor at the Rostov Conservatory. It is noted that for three decades, heading the Department of Folk Instruments, and since 2013 – the Department of Bayan and Accordion, L. Varavina strives to fully promote the progressive development of this university department in terms of improving the educational process. This is greatly facilitated by the productive atmosphere of creative search,

invariably inherent in L. Varavina the teacher. The noted aspirations are realized not only in traditional forms of research and methodological work (lectures at conferences and seminars, holding master classes, compiling and editing manuals and repertoire collections). According to the author of the article, the class of special instruments by L. Varavina deserves special attention – it is here that non-trivial approaches to solving the most important problems related to the professional development of modern young musicians are crystallized, tested and improved. Thus, L. Varavina's class appears to be a genuine laboratory of music-performing pedagogy. Various connections and interactions of current methodological ideas and didactic techniques, on the one hand, are determined by the need to successfully solve the set “super task” – the most complete and comprehensive self-realization of the student in the chosen field of professional activity. On the other hand, this process of creative self-expression is constantly correlated with the fundamental principles of academic musical performance. Such “dual unity” predetermines the specificity of L. Varavina's individual pedagogical method. This method is an example of true dialecticism, being inextricably linked with the artistic practice of the newest era and the processes of dynamic self-development of creative individuality.

Keywords: L. Varavina, music performing education, teaching activities at a music high school, special class of bayan and accordion, dialectical teaching method.

For citation: *Kopyryulin M. In search of truth and method: reflections on the dialectics of pedagogical creative activity by L. V. Varavina // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 4. Pp. 110-118.*

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_04\_110

На протяжении последних десятилетий педагогическая деятельность Людмилы Васильевны Варавиной привлекает заинтересованное внимание отечественных специалистов в области народно-инструментальной педагогики и исполнительства [1; 2; 3; 4, с. 118–120]. Помимо традиционных показателей, характеризующих эффективность работы современного преподавателя музыкального вуза: ежегодного осязаемого роста числа выпускников – лауреатов крупных исполнительских конкурсов, успешной концертной деятельности студентов Людмилы Васильевны в различных амплуа (соло и ансамбли), ее персонального вклада в пополнение вузовского репертуара (исполнительские редакции и обработки), регулярных выступлений на методических конференциях, семинарах, мастер-классах, – авторами соответствующих публикаций более или менее подробно характеризуются приоритетные устремления Л. В. Варавиной в сфере исполнительской педагогики, оригинальные подходы, нетривиальные идеи и т. д. Настоящая статья призвана дополнить существующую серию «творческих портретов» индивидуальными наблюдениями, почерпнутыми из многолетнего профессионального общения с Мастером<sup>1</sup>.

Формулируя свою важнейшую педагогическую цель, Л. В. Варавина указывает: «Моя главная задача – чтобы каждый студент нашел себя, максимально реализовался как музыкант и творческая личность». Применительно к профессиональной исполнительской деятельности современного выпускника музыкального вуза данная установка подразумевает следующее: во-первых, необходимо обозначить собственное,

неповторимо индивидуальное «пространство» художественного самовыражения, во-вторых, – овладеть фундаментальными навыками «диалога» с разнообразными музыкальными текстами, их грамотного прочтения и толкования, выбора адекватных приемов и средств, позволяющих целенаправленно выстроить определенную интерпретаторскую версию и донести ее до слушателя. Подобное «двуединство» как будто выглядит вполне бесспорным, едва ли не самоочевидным, однако уже здесь таится ключевое диалектическое противоречие, изначально побуждающее музыканта к дальнейшим размышлениям.

Действительно, подчеркивая особую значимость индивидуальных творческих поисков в исполнительской сфере, Л. В. Варавина утверждает: педагог должен помочь студенту, гибко направляя процесс его развития и добиваясь полномасштабного раскрытия изначально заложенного потенциала. Речь идет о специфическом внутреннем импульсе постоянного самопознания (интроспекции), позволяющем обнаружить бесконечность и неисчерпаемость художественного самовыражения в искусстве: «Я говорю каждому студенту: давай посмотрим, в чем заключена твоя самобытность и каковы характерные для тебя индивидуальные проблемы. <...> Думаю, можно назвать счастливым того музыканта, который живет своей жизнью и реализует собственные дарования» (цит. по: [4, с. 119]). Однако в действительности творческому «обретению себя» неизбежно сопутствуют многочисленные сложности, этот путь оказывается поистине тернистым и во многом труднопредсказуемым.

Прежде всего, стремясь к последовательному формированию и воплощению собственной исполнительской концепции музыкального произведения, крайне желательно изучить, проанализировать и сопоставить важнейшие особенности предшествующих интерпретаций данного сочинения (в идеале – максимально возможного количества звуковых версий, доступных для ознакомления). В связи с этим возникает проблема так называемого «копирования» молодыми музыкантами неких «образцовых» или хотя бы «удачных» трактовок, принадлежащих более-менее известным инструменталистам прошлого или настоящего. Здесь Л. В. Варавина склонна отстаивать вполне диалектическую позицию. Несомненно, предрасположенность к формальному, бездумному копированию заведомо вредна и нуждается в решительном осуждении: «Если я вижу, что студент пытается кого-то механически копировать в исполнительском плане, да еще огорчается – дескать, “не выходит”, – я стараюсь немедленно пресекать подобные вещи» (цит. по: [4, с. 119]). Однако подражание мастеру (именно *подражание*, а не буквальное копирование, которое в музыкально-исполнительском искусстве крайне трудноосуществимо) может заключать в себе позитивное творческое «зерно»<sup>2</sup>. Подобная форма работы на определенном этапе развития студента благоприятствует его восхождению к художественно-звуковому идеалу и не отрицает роли исполнительской индивидуальности: «Второго Рихтера или Гульда все равно уже не будет, но возникнет что-то другое, – справедливо замечает Л. В. Варавина. – Важно отдавать себе отчет: подражать (одновременно с этим обучаясь) мы вправе только великим артистам, гениальным мастерам. При этом нельзя ограничиваться какими-то изолированными, “выхваченными” из контекста интонационными, метроритмическими и другими “находками”. Следует воспринимать огромный внутренний мир – “Космос Гения” – как взаимообусловленное, органическое единство». Именно благодаря такому подходу могут быть постигнуты и глубинная суть конкретного художественного образа, и его многогранность, что позволит молодому исполнителю чутко оценивать и выбирать для себя наиболее приемлемое, подлинно близкое собственным творческим устремлениям. В учебной практике соответствующий творческий опыт представляется несравненно более важным, чем стремление оградить студента от любого «внешнего влияния», заботясь о сохранении уникальной, неподражаемой художественной индивидуальности будущего музыканта-интерпретатора.

Диалектичность педагогических принципов Л. В. Варавиной прослеживается и в гибком под-

ходе к основополагающим этапам работы над музыкальным произведением. Побуждая студента к выбору психологически оптимальных решений, педагог создает творчески-поисковую ситуацию таким образом, что отмеченный выбор не предопределяется изначально – он всецело зависит от детального изучения музыкального текста. Благодаря этому наиболее подходящий вариант, максимально приемлемый для конкретного произведения или его части, устанавливается как бы сам собой. Например, раскрывая художественное своеобразие изучаемого полифонического «диптиха» (традиционный полифонический цикл, состоящий из прелюдии и фуги), Л. В. Варавина может предложить своему ученику несколько вариантов интонирования темы фуги. Затем, последовательно рассматривая каждую из указанных версий, педагог и студент подробно обсуждают достоинства и недостатки каждого варианта. Молодому исполнителю предстоит не только самостоятельно выбрать конкретный интонационный вариант, но и продумать убедительную аргументацию, мотивирующую данное предпочтение. В дальнейшем обозначенная версия последовательно соотносится с характерными особенностями композиционно-драматургического развития. При помощи столь продуктивного диалога успешно реализуется главная составляющая профессионального образования – побуждение ученика к активному мыслительному процессу, актуализации эвристической природы интерпретаторской деятельности.

Педагогика Л. В. Варавиной подразумевает необходимость комплексного изучения и разрешения исполнительских проблем, осмысливаемых в контексте художественного целого, образно-смысловой сути данного произведения. Нередко возникает ситуация, когда увлеченность молодого музыканта эффектным приемом или штрихом приводит к усиленному его «тиражированию», достигающему карикатурно преувеличенных масштабов, чуждых подлинным художественным намерениям композитора. Встречается такое и в классе Л. В. Варавиной. При этом педагог очень осторожно, не подвергая «остракизму» результаты многочасовой самостоятельной работы студента, предостерегает своего воспитанника от излишнего технического «усердия». Ведь в работе исполнителя всегда присутствует главное – художественный результат, а штрихи или приемы служат лишь инструментами для его успешного достижения. Любое возведение в абсолют чего-то второстепенного, как известно, может обернуться недооценкой указанной приоритетной цели. В этом смысле характерно скептическое отношение

Л. В. Варавиной к различным попыткам детализированной классификации баянных штрихов: «Систематика, типология – у нас любят все упрощать: нажим, удар, толчок... Вот ты нажми так или ударь эдак – и получишь нужный штрих! А как же тембр? Ведь совместно с пальцем должен работать и мех, поэтому бессмысленно регламентировать и описывать 7, 77 или 127 видов штрихов. В каждом конкретном случае все происходит по-разному. Следовательно, формула работы над звуковым результатом для баяниста должна выглядеть следующим образом: мех + палец = тембр. Неприемлемой для музыканта является игра “белым звуком”».

Решительно возражая против любых проявлений маловыразительной игры на инструменте, Л. В. Варавина проводит параллель с театральным искусством, где начинающие актеры постигают особенности сценической речи в процессе освоения специальной учебной дисциплины. Действительно, произнесение текста на «театральных подмостках» заведомо отличается от повседневной жизни. Для того, чтобы слова были услышаны и восприняты публикой, существуют особые правила их «преподнесения». В инструментальном исполнительстве, подчеркивает Л. В. Варавина, основным компонентом должна быть аналогичная «сценическая речь» – *интонация*, поскольку музыка есть «искусство интонируемого смысла» (Б. В. Асафьев).

Вот почему, работая в классе с молодыми музыкантами, Л. В. Варавина стремится к детальному осмыслению мотивно-интонационной структуры музыкального произведения уже на ранней стадии его разучивания. Такая установка осознанно противопоставляется распространенному заблуждению многих педагогов, сначала пытающихся фиксировать (порой с использованием метронома) заданные метроритмические параметры авторского текста, лишь позднее приступая к работе над выразительным интонированием фраз и мотивов. Между тем вполне очевидно, что при соблюдении подобной «очередности» работа над фразировкой заведомо усложняется, – интонационные связи уже рассредоточены и подчинены метрической пульсации, благодаря которой звуки четко соотнесены с долями такта.

Стремление к индивидуализации мелодической линии, к линейным процессам в многоголосной звуковой ткани позволяет весьма эффективно организовать процесс работы над музыкальным сочинением. Даже в тех случаях, когда фактурная организация конкретного произведения изобилует разнообразными сочетаниями аккордовых построений и мелодия как бы «закована» в вертикальный гармонический монолит (характерный пример – баян-

ная Соната № 6 А. И. Кусякова), обучающимся у Л. В. Варавиной рекомендуется выделять тему, периодически воспроизводя ее в одноголосном звучании, добиваясь максимальной интонационной рельефности и выразительности. Подобное «высвобождение» мелодической линии позволяет (насколько это возможно в условиях аккордовой фактуры) сохранять ее приоритетные особенности в процессе исполнения «полнозвучного» композиторского текста.

Еще одно пожелание Л. В. Варавиной, непосредственно связанное с формированием исполнительской культуры мелодико-интонационного мышления, относится к выразительному показу секвенций (причем не только в полифонических сочинениях). Определение секвенционных построений в тексте музыкального произведения, их образно-смысловое и громкостно-динамическое «ранжирование», с выявлением своеобразия каждого звена, – важный элемент работы в классе по специальности, также призванный содействовать драматургическому и структурно-композиционному упорядочению мелодической горизонтали.

Максимальной интенсивностью и концентрированностью характеризуется работа над мотивно-фразовым интонированием под руководством Л. В. Варавиной при изучении полифонических циклов И. С. Баха. Выявление и правильное интонирование мотивных структур в фугированных (и не только) формах – одно из приоритетных направлений в процессе анализа обозначенных пьес. Рельефное «запечатление» важнейших мотивов, а также их последующее логическое осмысление с учетом «внутренних» и «внешних» (артикуляционных и фразировочных) интонационных сопряжений является, по мнению педагога, важнейшим признаком профессионального подхода к разбору полифонического произведения. Отмеченный подход, согласно комментариям Л. В. Варавиной, является залогом не только осмысленного взаимодействия контрапунктирующих линий, но и технической стабильности исполнителя, поскольку пальцевая моторика в этом случае неизменно сопрягается с направлением движения мелодической линии. При этом Л. В. Варавина настоятельно требует координировать поднятие пальцев с указанным движением мелодии (при помощи своеобразного «пальцевого тренинга»), что способствует упреждению излишних, неконтролируемых замахов, провоцирующих технические погрешности и ошибки в интонировании. Вот почему излюбленный афоризм Л. В. Варавиной, адресуемый студентам: «Учить нужно не текст, а интонацию, стремясь отыскать ее в любой инструментальной фактуре», –

вполне можно рассматривать как профессиональное кредо педагога.

Весьма показательно, что вопросы метра и в целом проблемы метроритмической стабильности исполнителя фактически трактуются Л. В. Варавиной с позиций осмысленного интонирования музыкального произведения. Данному аспекту на стадии разучивания нотного текста уделяется существенное, а в определенные моменты – даже приоритетное значение. Педагог напоминает своим ученикам об актуальности общеизвестной и многими недооцениваемой истины: смысл метра в музыке определяется фиксацией различных расстояний между долями. Однако ритмика ни в коем случае не должна «эмансипироваться» от метра, в противном случае естественное «дыхание музыки» будет полностью разрушено, цезуры и ауфтакты сохранятся лишь на гранях разделов или при сменах темпа (в лучшем случае); как следствие, исчезнут «говорящие» интонации – неперенный атрибут музыкально-речевой выразительности. В качестве профилактики «механистически» запрограммированной игры, а также для совершенствования внутренних слуховых представлений желательно прибегать к одновременному дирижированию и интонированию мелодики совместно с учеником: «...дирижерские схемы, очерчиваемые руками в пространстве в их первозданной закономерности пропорций, – уникальные воспитатели метра», – констатирует Л. В. Варавина [6, с. 6].

Организация игрового аппарата молодых баянистов и аккордеонистов, по мнению их наставника, обуславливается гармоничностью движений, их естественностью и рациональностью: «Ориентир, путеводная звезда в поисках адекватных движений – необходимый звук» [7, с. 23]. При этом устранение лишних движений не только благоприятствует устранению зажимов и напряжения в мышцах рук, туловища и головы, но и непосредственно влияет на уровень музыкально-игровой подвижности исполнителя, его владение так называемой «мелкой техникой». В данном отношении показательно, что вузовский статус педагога не препятствует Л. В. Варавиной (при необходимости) обращаться к первоначальным навыкам освоения баяна и аккордеона, исправляя обнаруженные «дефекты» у своих воспитанников, корректируя посадку и постановочные элементы исполнительского аппарата, помогая студенту обрести вполне органичное положение корпуса, рук, ног с учетом индивидуальных физиологических особенностей.

Наиболее значимыми критериями, определяющими процесс формирования исполнительской техники в классе Л. В. Варавиной, можно назвать рациональность и стремление

к максимальной точности движений. Эти установки являются основополагающими при освоении как виртуозных сочинений, так и любых фактурно насыщенных эпизодов или частей музыкального произведения. Отсутствие неконтролируемых замахов и минимизация (в оптимальных пределах) мышечных движений сгибателей и разгибателей (фаланг) пальцев, участвующих в игре, – проблема, которой педагогом уделяется особо пристальное внимание. Именно соблюдение указанных требований – неперенное условие точности воспроизведения музыкального текста. «Баянисты! Не размахивайте пальцами. <...> Не бейте клавиши, не стучите, не размахивайтесь – промахнетесь, “обеззвучитесь”!» [7, с. 25] – один из метких афоризмов, сформулированных Л. В. Варавиной и точно отражающих суть ее методических рекомендаций по поводу так называемой «пульсивной» исполнительской техники.

Воспитание подлинного музыканта-профессионала неизменно сопровождается пресечением любых проявлений дилетантизма. Реагируя на реплики студентов о желании музицировать «так, как чувствуешь», педагог обязательно противопоставит этому собственный тезис: квалифицированному исполнителю следует играть по-иному – «как нужно и правильно», осознавая и целенаправленно решая определенные музыкальные задачи, контролируя свой эмоциональный тонус и важнейшие игровые действия, гибко направляя их в необходимое художественное русло. Таким образом, Л. В. Варавина солидарна с положениями отечественной исполнительской педагогики относительно формирования у музыканта устойчивой потребности – мотивировать любые проявления двигательной сферы задачами раскрытия художественно-образного замысла исполняемого произведения. В этом отношении уместно привести высказывание Г. Г. Нейгауза, характеризовавшего подобное диалектическое единство следующим образом: «Тот, кто *только* переживает искусство, остается навсегда лишь любителем; кто *только* размышляет о нем, будет исследователем-музыковедом; исполнителю необходим синтез тезы и антитезы: “живейшего восприятия” и “соображения”» [8, с. 173].

Предостерегая студента от чрезмерной аффектации, а порой и показной экзальтированности в процессе исполнения, Л. В. Варавина ссылается на известные размышления Ф. И. Шаляпина по поводу собственного «рабочего» состояния как «необходимого раздвоения» при сохраняемой органической сопряженности чувственного и рационального: «Я никогда не бываю на сцене один... На сцене два Шаляпина.

Один играет, другой контролирует» [9, с. 112]. Именно такое интеллектуальное «обуздание» бесчисленного множества эмоциональных реакций, которые являются естественным фактором, сопутствующим игре на музыкальном инструменте, – неперемный аспект подлинного исполнительского мастерства. По мнению Л. В. Варавиной, необходима кропотливая работа по воспитанию целесообразной эмоциональности студента, позволяющая распознавать и закреплять конкретные ощущения, необходимые для воссоздания идейно-художественного замысла того или иного произведения. Данная работа активно противопоставляется педагогом некоему поверхностному чувствованию, как правило, служащему причиной технических сбоев и текстовых погрешностей, сопровождающемуся весьма сомнительными визуальными эффектами (далекими от общепринятых эстетических норм) и т. д.

Консультируя ученика по поводу организации самостоятельной работы по специальности, Л. В. Варавина всегда подчеркивает необходимость регулярных, осознанных и систематических занятий: «Для музыканта потребность в занятиях столь же естественна, как необходимость питаться, мыть руки и т. д. При этом мозги должны активно работать. Говорят, например, что месячный перерыв дает возможность голове отдохнуть. Странно. Это все равно, что сказать: месяц лежал без движения, прекрасно отдохнул, правда, теперь ходить не могу», – иронично комментирует ситуацию Л. В. Варавина. Впрочем, содержательность и результативность самостоятельной работы связывается педагогом не только с разрешением экспрессивно-технологических, двигательных и темброво-звуковых проблем, но и с активной деятельностью интеллекта, способствующей углубленному постижению различных аспектов художественного содержания определенного музыкального произведения, включая концептуальный замысел, особенности драматургического развития, стилистики и формообразования. По мнению Л. В. Варавиной, очень важно осмыслить контекст разучиваемого произведения, охватывающий исполнительские традиции соответствующей эпохи, ее культурно-историческую специфику, воспринять целостное мироощущение и эстетические взгляды автора исполняемой пьесы и т. д.

Творчески преломляя давние традиции отечественной музыкальной педагогики, Л. В. Варавина периодически обращается к ассоциациям и параллелям из смежных искусств, что позволяет в наглядно-образной форме прокомментировать некое явление или процесс. Например, оценивая современные исполнительские дости-

жения китайских баянистов, демонстрирующих поразительную сценическую выносливость и психологическую выдержку на международных конкурсах, Л. В. Варавина однажды привела впечатляющую аналогию из области хореографического искусства. В давнем интервью с легендарным танцором М. А. Эсамбаевым обсуждались некоторые аспекты его репетиционной работы над сценическим номером «Бог Солнца». По словам М. А. Эсамбаева, видимая легкость и техническое совершенство исполнения сложнейших элементов мотивировались регулярностью и самоотдачей в работе: предпосылка безукоризненной работы на сцене в течение двух минут – ежедневное повторение соответствующего номера в процессе репетиций на протяжении как минимум пяти минут...

Впрочем, Л. В. Варавина, к настоящему времени подготовившая к «лауреатским» выступлениям на подобных конкурсах (среди них – «Кубок мира» и «Трофей мира», «Фогтландские дни музыки» в немецком Клингентале и др.) более 70 своих воспитанников, отнюдь не склонна абсолютизировать названное достижение. В полной мере сознавая условность и субъективность любого судебного вердикта, педагог с определенной долей скепсиса относится к участию собственных подопечных в конкурсных баталиях. Она призывает молодых музыкантов «...воспринимать философски итоги подобных состязаний – это не всегда показатели реальных побед или поражений. Молодой музыкант должен вдохновляться перспективами личностного роста, индивидуального саморазвития – подлинный смысл творчества заключается в этом...». Вот почему, согласно педагогической концепции Л. В. Варавиной, участие студента в исполнительских конкурсах является не самоцелью, но лишь определенным стимулом к профессиональному совершенствованию, к интенсивному пополнению и обогащению концертных программ молодого исполнителя.

Переходя к общей характеристике репертуарной стратегии Л. В. Варавиной, следует констатировать несомненную диалектичность соответствующих педагогических установок. С одной стороны, разнообразные пожелания и личностные предпочтения студентов неизменно учитываются и по возможности реализуются; с другой стороны, основополагающие требования, зафиксированные в официально утвержденных нормативных документах, выполняются неукоснительно. Л. В. Варавина полагает, что репертуарный «багаж», освоенный студентом в период обучения, призван служить фундаментом для успешной профессиональной карьеры и залогом «универсальной» исполнительской

оснащенности выпускника вуза. Образцом подобного «универсализма» в классе Л. В. Варавиной (как и на кафедре баяна и аккордеона в целом) является программный минимум, разработанный еще на рубеже 1960–1970-х годов. Именно тогда, по мнению педагога, «многих специалистов впечатляла организация учебного процесса: беспрекословно выполняемый огромный технический комплекс (разработанный первым заведующим кафедрой А. В. Сахаровым и рассчитанный на 4 года), емкие, разностилевые, с привлечением современной музыки требования по специальности, равно как объемы семестровых программ и предъявляемые профессиональные требования к их выполнению» [10, с. 130]. Не случайно и названный комплекс (с уточнениями и определенными дополнениями), и важнейшие принципы формирования репертуарной стратегии по-прежнему сохраняют актуальность и находят должное отражение в кафедральных методических разработках<sup>3</sup>. Нынешняя актуальность и «универсальная» значимость подобных установок предопределяется тем, что студенту на протяжении установленного периода обучения необходимо освоить весьма обширный круг сочинений, относящихся к важнейшим направлениям современного баянно-аккордеонного исполнительства – академическому, «фольклоризованному» и эстрадно-джазовому. При этом стилевое разнообразие органично дополняется внушительным «диапазоном» рекомендуемых музыкальных форм и жанров. Именно поэтому Л. В. Варавина – как педагог и как руководитель кафедры – стремится к строгому и последовательному выполнению программных требований каждым студентом.

Оценивая качественные характеристики данной репертуарной политики, необходимо заметить, что в своем классе Л. В. Варавина категорически не приемлет «второсортных» музыкальных сочинений, – ведь крайне ограниченный период вузовского обучения подразумевает особую интенсивность и насыщенность последнего. Согласно утверждению педагога, в подобной ситуации тратить время на малосодержательные сочинения – непозволительная роскошь. При этом, не отвергая безоговорочно так называемую «забытую», неизвестную и редко исполняемую музыку, Л. В. Варавина справедливо полагает, что включение «возрождаемых» сочинений в современные концертные программы допустимо лишь после тщательной апробации: «Если музыка не выдержала проверку временем и ныне воспринимается лишь как достояние культурной истории, скорее всего, художественные достоинства того или иного опуса довольно сомнительны». Подобный «отсев» компенсируется видимой творческой

мобильностью педагога, склонностью поощрять заинтересованных, пытливых студентов, тяготеющих к изучению разнопланового репертуара, историко-стилевому, жанровому или «монографическому» варьированию программных требований. Нетрудно заметить, что концертные или экзаменационные выступления молодых баянистов и аккордеонистов, представляющих класс Л. В. Варавиной, всегда отличаются индивидуальной характерностью, методической продуманностью и концептуальной стройностью, что обуславливается не только решаемыми педагогическими задачами, но и сценическим контекстом.

Отдельного упоминания заслуживает работа, проводимая Л. В. Варавиной в области исполнительской популяризации творчества современных композиторов. Студенты названного класса чаще всего живо интересуются актуальными тенденциями в баянной и аккордеонной музыке, с энтузиазмом откликаясь на предложения участвовать в прослушивании, обсуждении, а затем и публичном исполнении новейших опусов самой разнообразной стилевой ориентации. Нередко выступления студентов Л. В. Варавиной в различных концертах и конкурсных прослушиваниях, академических концертах и экзаменах, проводимых кафедрой, приобретают характер российских и региональных премьер, в ходе которых специалисты и широкая слушательская аудитория впервые знакомятся с произведениями ростовских авторов, выдающимися оригинальными сочинениями российских и зарубежных композиторов.

В баянно-аккордеонном исполнительстве XXI столетия представлен целый ряд педагогических школ, не похожих друг на друга, отличающихся видимой самобытностью и ясно очерченными индивидуальными характеристиками. Осмысляя более чем полувековой путь, пройденный Л. В. Варавиной в сфере педагогического творчества, можно с уверенностью сказать, что индивидуальное своеобразие «варавинской школы» исполнительского мастерства ясно осознается и в нашей стране, и далеко за ее пределами. Представители этой школы смогли успешно реализовать свой обширный потенциал во многих сферах творческой жизни: среди них – концертующие исполнители, превосходные педагоги, композиторы, дирижеры, музыкальные топ-менеджеры... Нынешние студенты класса Л. В. Варавиной – это будущее отечественной народно-инструментальной культуры, наглядное свидетельство обнадеживающих перспектив ее развития и сохранения преемственной связи поколений. Таковы диалектически закономерные «неподведенные итоги» полувековой профессиональной деятельности Людмилы Васильевны Варавиной – деятельности, продолжающейся и поныне.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Здесь и далее цитируются фрагменты из личных бесед автора с Л. В. Варавиной, датируемых 2009–2023 годами.

<sup>2</sup> Об этом, в частности, пишет весьма авторитетный специалист – Г. М. Коган: «Подражание мастеру, попытка максимально приблизиться к его манере <...> – исконный метод, необходимый этап воспитания всякого художника» [5, с. 100].

<sup>3</sup> Изменения в программных требованиях, произошедшие на рубеже 2000–2010-х годов, преимущественно обуславливались внедрением дифференцированной («болонской») системы вузовского образования и обновленной регламентацией периодов освоения учебных программ, а не содержания последних.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Показанник Е. В. Л. В. Варавина: «Не прервать связующую нить...» // Ростовская консерватория в лицах: Очерки. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2012. Вып. 1. С. 61–77.
2. Бурякова Л. А. Людмила Варавина: вехи творческого пути // Музыкальная академия. 2015. № 2. С. 118–125.
3. Бурякова Л. А. Феномен творческого crescendo профессора Людмилы Варавиной // Музыковедение. 2019. № 2. С. 39–46.
4. Ушенин В. В. Народно-инструментальное искусство на Дону: Становление и развитие: [исслед.] Saarbrücken: LAMBERT Academic Publishing GmbH., 2012. 150 с.
5. Коган Г. М. О работе музыканта-педагога // Коган Г. М. Избранные статьи. М.: Сов. композитор, 1985. Вып. 3. С. 88–103.
6. Варавина Л. В. Этапы познания музыкального произведения // Вопросы методики, теории и истории исполнительства на баяне, аккордеоне: учеб. пособие. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2012. С. 3–12.
7. Варавина Л. В. Искусство звукоизвлечения на баяне // Вопросы методики, теории и истории исполнительства на баяне, аккордеоне: учеб. пособие. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2012. С. 21–31.
8. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. Изд. 6-е, испр. и доп. М.: Классика-XXI, 1999. 232 с.
9. Шаляпин Ф. И. Маска и душа: [Воспоминания.] М.: Вагриус, 1997. 320 с.
10. Варавина Л. В. Преемственность и развитие исполнительских и образовательных традиций в деятельности кафедры народных инструментов РГК: от истоков к современной эпохе // Страницы истории научных и творческих школ Ростовской консерватории: диалог поколений: сб. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2017. С. 128–157.

### REFERENCES

1. Pokazannik E. L. V. Varavina: «Ne prevrat' svyazuyushchuyu nit'...» [L. Varavina: “The connecting clue don't be broken...”]. In: Rostovskaya konservatoriya v litsakh [Rostov Conservatory in the persons]: Essays. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2012. Issue 1. Pp. 61–77.
2. Buryakova L. Lyudmila Varavina: vekhi tvorcheskogo puti [Lyudmila Varavina: the landmarks of creative way]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2015. No. 2. Pp. 118–125.
3. Buryakova L. Fenomen tvorcheskogo crescendo professora Lyudmily Varavinoy: [The phenomenon of creative crescendo of the professor Lyudmila Varavina]. In: Muzykovedenie [Musicology]. 2019. No. 2. Pp. 39–46.
4. Ushenin V. Narodno-instrumental'noe iskusstvo na Donu: Stanovlenie i razvitie [Folk instrumental art in the Don Region: Formation and development]: research work. Saarbrücken: LAMBERT Academic Publishing GmbH., 2012. 150 p.
5. Kogan G. O rabote muzykanta-pedagoga [On the working of musician-pedagogue]. In: Kogan G. Izbrannye stat'i [Selected articles]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1985. Issue 3. Pp. 88–103.
6. Varavina L. Etapy poznaniya muzykal'nogo proizvedeniya [The stages of apprehending musical work]. In: Voprosy metodiki, istorii i teorii ispolnitel'stva na bayane, akkordeone [Methodology, history and theory problems of bayan, accordion playing]: textbook. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2012. Pp. 3–12.



7. *Varavina L.* Iskusstvo zvukoizvlecheniya na bayane [The art of bayan phonation]. In: Voprosy metodiki, istorii i teorii ispolnitel'stva na bayane, akkordeone [Methodology, history and theory problems of bayan, accordion playing]: textbook. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2012. Pp. 21–31.
8. *Neygauz G.* Ob iskusstve fortepiannoy igry: Zapiski pedagoga [On the art of piano playing: Pedagogue's notes]. The 6th rev. and suppl. ed. Moscow: Klassika-XXI, 1999. 232 p.
9. *Shalyapin F.* Maska i dusha [A Mask and Soul]: Memoires. Moscow: Vagrius, 1997. 320 p.
10. *Varavina L.* Preemstvennost' i razvitie ispolnitel'skikh i obrazovatel'nykh traditsiy v deyatel'nosti kafedry narodnykh instrumentov RGK: ot istokov k sovremennoy epokhe [A continuity and development of the performing and educational traditions in the activities of the Folk Instruments Department of Rostov Conservatory: From the sources to contemporary age]. In: Stranitsy istorii nauchnykh i tvorcheskikh shkol Rostovskoy konservatorii: dialog pokoleniy [The pages of the history of Rostov conservatory's research and creative schools: a dialogue of generations]: collected articles. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2017. Pp. 128–157.

**Копырюлин Михаил Сергеевич**

кандидат искусствоведения, начальник учебно-методического управления,  
доцент кафедры оркестрового и оперно-симфонического дирижирования  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
*kopiryulin.m@yandex.ru*  
ORCID: 0000-0001-6675-1630

**Mikhail S. Kopyryulin**

Ph. D. (Art), Head of Educational Management, Associate Professor  
at the Orchestral and Opera-Symphony Conducting Department  
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
*kopiryulin.m@yandex.ru*  
ORCID: 0000-0001-6675-1630