

**ВСЕСВІТНЯ ІСТОРІЯ**

УДК 94(477.43/44) «192»:352.07

*О.Є. Верещагіна-Білявська, І.С. Шатковська*

**ПРОСВІТНИЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНА СПРЯМОВАНІСТЬ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ  
КОМПОЗИТОРІВ ДОГЛІНКІНСЬКОЇ І ГЛІНКІНСЬКОЇ ДОБИ**

*На прикладі творчості російських композиторів XVIII – першої половини XIX ст. (Глінки, Фоміна, Пашкевича, Бортнянського, Кашина, Варламова, Гурильова, Аляб'єва, Верстовського, Серова та ін.) розглянуто концептуальні засади їх педагогічної діяльності.*

*Ключові слова: російська музика, просвітництво, дореформена Росія, педагогічна діяльність, консерваторія, вокальна педагогіка.*

В історії російської музики XIX століття – час становлення й бурхливого розквіту професійної композиторської школи, що ознаменувалося не лише створенням світових шедеврів у галузі всіх музичних жанрів, але й формуванням власної системи професійної музичної освіти. Майже всі російські композитори-класики були талановитими педагогами, що підготували плеяду видатних вокалістів і виконавців - інструменталістів. Злет російського музичного мистецтва у другій половині XIX ст. – це не лише поява реалістичної оперної школи, розквіт романтичної симфонії, але й величезний успіх вітчизняних виконавців за кордоном. Обидва найстаріші російські музичні заклади отримали імена російських композиторів-класиків. Сьогодні Московська державна консерваторія названа ім'ям П.І. Чайковського, Санкт-Петербурзька – М.А. Римського-Корсакова. Саме у такій данині пам'яті видатних композиторів є і глибокий загальний сенс, й абсолютно реальна життєва основа. Саме у Росії XIX ст. найбільші творчі сили впливали на музичну освіту прямо й безпосередньо. Постійне творче змагання цих двох педагогічних шкіл було започатковано ще у позаминулому столітті, коли Чайковський і Танєєв викладали у Московській, а Римський-Корсаков, Лядов і Глазунов – у Петербурзькій консерваторії, а на чолі обох закладів стояли брати Рубінштейни. І це змагання свого часу мало безперечно визначальне значення для творчих шкіл обох консерваторій. Не перервалася ця традиція і сьогодні: найбільші російські виконавці і композитори тісно пов'язують своє життя із справою і долями музичної освіти. Враховуючи безперервність і наступність вище означеного процесу, його важливість для усвідомлення долі російської музики і професійної освіти, автори статті ставлять за мету визначити концептуальні засади педагогічної діяльності російських композиторів доглінкінської і глінкінської доби, до яких належать, окрім безпосередньо М. Глінки, Є. Фомін, В. Пашкевич, Д. Кашин, О. Варламов, О. Гурильов, О. Аляб'єв, О. Верстовський, О. Серов та ін.

Незважаючи на значну кількість існуючої літератури, присвяченої музичній творчості російських композиторів, їх педагогічна діяльність розкрита, здебільшого, епізодично у працях Ю. Барсова [1], Т. Ліванової [3], Г. Машевського.

В історії російської класичної музичної школи ідеї просвіти, виховання аудиторії і формування музикантів у дусі прогресивних переконань завжди відігравали виключно важливу роль. Саме становлення російської класики, поява перших високих зразків класичної опери, симфонічної музики, романсу вже вимагала і нових артистичних сил для правильного розуміння і гідної передачі самобутніх творчих задумів композиторів. Тому практично кожен з російських композиторів-класиків був певною мірою вчителем передусім для тих музикантів, що виконували його твори. Так, з метою досконалого виконання своїх опер і романсів Глінка просто змушений був створювати російську вокальну школу. Причиною цьому було те, що весь напрям його творчості, створені ним нові образи, новий музичний стиль вимагали участі зрілих російських артистів, співаків не італійської, а нової, російсько-глінкінської школи. Прикладом може слугувати образ Івана Сусаніна, який не міг бути зрозумілим і переданим в традиціях старої італійської, французької або російської комічної опери.

Нових виконавчих сил потребувала і музика Даргомижського, щоб розкрити образи «Русалки» чи таких новаторських романсів, як «Старий капрал» або «Черв'як». Чайковський при створенні своєї опери «Євгеній Онегін», навмисно відступав від традицій рутинного стилю великої «казенної оперної сцени» і спирався на молоді виконавські сили Московської

.....  
консерваторії. Отже, перші інтенції до «учительства» зародилися у творчості російських класиків безпосередньо із самих виконавських творчих завдань.

Професіоналізація композиторської школи завжди вимагає прямого втручання у музичну освіту. Цей процес проявляється не обов'язково у тому, що композитори стають педагогами за посадою, але й завдяки їх просвітництву, виконанню місії вчителів і наставників. Так образ Мусоргського є далеким від «учительства», але саме він великою мірою виховав таких співаків як О.М. Молас, Д.М. Леонова (чиє художнє виховання почав Глінка), направивши їх на розкриття яскраво-національного, гостро-характерного в новій музиці російських композиторів.

Виховуючи в певному напрямі артистів, російські композитори застосовували різні засоби і прийоми. По-перше, створювали навчальні посібники (наприклад, вокальні «Вправи» Глінки для співака О.А.Петрова). По-друге, здійснювали систематичний вплив за допомогою засобів музичної критики (рецензії Чайковського, який стежив за артистичним життям молодих вихованців Московської консерваторії). По-третє, демонструючи пряму творчу співдружність під час роботи над власними новими творами (сестри Пургольд, готуючись до виступу з творами композиторів «Могутньої кучки», знаходились під творчою опікою самих композиторів Мусоргського, Римського-Корсакова та інших). По-четверте, безпосереднє викладання навчальних дисциплін (Чайковський, Римський-Корсаков, Танєєв були професорами консерваторії).

Завдяки цій галузі творчої діяльності композиторів російська класична музична школа здійснила вирішальний вплив на розвиток музичної освіти в Росії. Характерною особливістю педагогічної діяльності російських композиторів-класиків, якої б форми вона не набувала, стало те, що вона була важливою частиною їх суспільного життя, однією з необхідних позицій в загальній боротьбі за російську музику. На відміну від західноєвропейської музики XIX ст., у період російської музичної класики не було характерного протиставлення активних творчих фігур консервативним «метрам» - вчителям академізму, який укорінився в європейській освіті. Навпаки, основний, визначальний вплив на виховання музикантів в Росії належав якраз представникам реалістичної російської музики, що дбайливо ставились до фольклорних надбань. Починаючи з часів Глінки, який в роки написання «Івана Сусаніна» вже формував російську вокальну школу, російські класики були головними вихователями російських музикантів, будучи для них вчителями в кращому і вищому сенсі цього слова, слугуючи для них зразками, надихаючи в найкращих художніх поривах.

Проте М.Глінка не був першим у цій благородній справі. Ще у XVIII ст. російські композитори займалися педагогічною діяльністю. У доглінкінський період вже працювало два покоління професійних музикантів-педагогів. Перше представлено іменами Фоміна, Пашкевича, Бортнянського, Кашина, а друге – Варламова, Гурильова, Аляб'єва, Верстовського.

Автори перших російських опер, симфоній, різні представники молоді творчої школи були вчителями багатьох молодших російських музикантів. Перші відомі музичні діячі Фомін, Пашкевич, Бортнянський, Кашин, ставши зрілими художниками, у свою чергу навчали інших, виховували оперних співаків, інструменталістів і навіть хорові колективи. Так найвидатніший з перших оперних композиторів Є.І. Фомін перебував з 1797 року «в службі Театральної Дирекції» імператорських театрів і керував заняттями всіх оперних співаків «російської трупи» в Петербурзі. Старший сучасник Фоміна, інший видатний оперний композитор В.О.Пашкевич був «вчителем в музичній частині» так званого «вольного» (тобто приватного, загальнодоступного) театру Кніппера. Виконуючи свої посадові обов'язки, він керував підготовкою нового оркестрового колективу, створеного з російських музикантів. Д.С. Бортнянський здійснював постановки своїх опер у 80-х роках XVIII ст. силами російських освічених аматорів музики, навчав грі на клавирі російську знать, а потім, очоливши придворну співацьку капелу (з 1796 року), довго здійснював вирішальний вплив на підготовку кращих хорових кадрів у країні. У 1791 році московський композитор, піаніст і диригент Д.М. Кашин у співдружності з іншими навчав російських музикантів співу, музичній теорії і навіть «правил композиції». Знавець російської пісні, що сам вийшов з кріпосних, настроений глибоко патріотично, Кашин гордився тим, як ростуть ряди російських музикантів в Москві і прагнув всіляко сприяти їх активній участі в концертному житті.

Представники другого покоління російських композиторів доглінкінської доби – Варламов, Гурильов, Аляб'єв, Верстовський – неодмінно пов'язували свою творчу роботу, артистичне втілення своїх задумів з вихованням музикантів у дусі своєї творчої школи.

Причини такого ставлення до виконання своїх творів криються у бажанні пов'язати розвиток власних творчих ідей з широким поступальним рухом вітчизняної музичної культури. На відміну від західноєвропейських композиторів романтичного спрямування, російські митці доглінкінської і глінкінської доби зовсім не відволікалися у своїх творчих задумах в надхмарні висоти, не творили «для самих себе», «не відривалися від землі», а розраховували на реальне виконання, на розуміння артистів-виконавців, і, що найголовніше, – на життєвий вплив цього виконання.

Традиції вокальної підготовки виконавців композиторами започаткували майстри російського міського побутового романсу Варламов і Гурильов, які створили високі зразки вокальної лірики, мелодичних, захоплюючих пісень і романсів. О.Є. Варламов був і виконавцем власних романсів. Сприяючи їх популярності в широких колах московського суспільства, композитор навчав співаків-професіоналів і аматорів. З навчальною метою та маючи досвід викладання у придворній співацькій капелі та театральному училищі в Москві, у 1840 році він видав власну «Школу співу».

Викладачем співу і гри на фортепіано був О.Л. Гурильов. Його педагогічна діяльність теж була тісно пов'язана із власними творчими задумами – виконанням своїх романсів і фортепіанних п'єс.

Найбільш своєрідно проявилась специфіка педагогічної діяльності О.М. Верстовського – великого композитора, автора відомої опери «Аскольдова могила» (1835). Митець обіймав посаду керівника контори московських театрів. Численні спогади його сучасників свідчать про те, що Верстовський фактично керував підготовчою роботою оперних і драматичних артистів. Звертаючи увагу на найменші деталі постановки музичних вистав, зокрема і власних опер, композитор всіляко впливав як на виховання виконавців, так і на сценічне втілення оперних творів.

Отже, аналіз діяльності композиторів першого і другого покоління доглінкінського періоду доводить, що у підготовчий період становлення концептуальних основ російської класичної музичної школи, коли складався новий стиль ранніх російських опер і романсів, вітчизняні композитори сміливо входили у музичне життя та прагнули дієво керувати ним, направляти його. Російські митці творили у тісній співдружності з виконавцями, поєднуючи композиторську діяльність з практичною роботою по вихованню молодих артистичних сил.

Класики російської музики продовжили і поглибили цю традицію, причому їх педагогічна діяльність набула нового, більш високого значення, відповідно до їх творчих завдань і загального історичного значення їх великого і прогресивного мистецтва. Значимі суспільні ідеї, які було покладено в основу великих творів російської класики, сміливий і послідовний реалізм як метод їх втілення, глибока народність як основа національного складу і характеру класичної російської музики, потребували, зрозуміло, нового стилю виконання, нового рівня в розвитку музичної культури країни. Завдання побудови цієї культури і повинні були втілювати російські композитори-класики. Дієвим засобом такого будівництва стає їх публіцистично-критична, виконавська, просвітницька, педагогічна діяльність. Лише у комплексному поєднанні усіх цих галузей творчості, на думку російських композиторів, можна було формувати новий тип музиканта і виховувати нову аудиторію. Такий підхід до формування нової когорти виконавців і слухачів є свідченням реальності мислення і демократизму російських композиторів.

Обрані форми просвітницько-педагогічної діяльності класиків російської музики завжди залежали від тих суспільних обставин, в яких вони жили і творили, та від творчого напрямку, до якого вони належали. Наприклад, Глінка і Даргомижський створювали нову виконавську школу, впливали на молодше покоління російських композиторів переважно через індивідуальні, особисті дружньо-творчі зв'язки. Вибір саме цих форм впливу залежав від багатьох історичних умов дореформеної Росії, від характеру спілкування прогресивних російських художників в ту пору, від відсутності таких центрів музичної освіти, якими пізніше стали російські консерваторії. Характерно також, що навколо Глінки і Даргомижського поступово створилися своєрідні гуртки послідовників і продовжувачів, для яких ці композитори стали творчими прикладами, вчителями у вищому сенсі цього слова.

Найбільш плідні результати такого об'єднання проявилися в оточенні Балакірєва: з творчого гуртка навколо молодого композитора народилася творча співдружність нового типу – знаменита «Могутня кучка», яка представляла прогресивний реалістичний напрям російської

музики в новий період її розвитку. Для представників молодії «Могутньої кучки» – Бородіна, Римського-Корсакова і Мусоргського – Балакірєв був наставником, критиком і керівником.

Інші форми педагогічної діяльності, цілком характерні для післяреформеної Росії з її новими установами і новою системою освіти, природно обрали Чайковський і Римський-Корсаков, що стали професорами перших російських консерваторій і багатогранно проявили себе в обширній галузі музичної освіти.

Глінка, який творив у дореформений час, а також Даргомижський і Серов, не були педагогами за посадою, адже ще не було створено у Росії консерваторій як закладів професійної музичної освіти. Проте вони все ж таки були вчителями, наставниками, вихователями російських музикантів. «Записки» і листи самого Глінки, спогади його сучасників містять багато свідчень про те, що основною педагогічною турботою першого класика російської музики було створення нової російської вокальної школи. Ця школа повинна була відповідати новому стилю його романсів та опер «Іван Сусанін» і «Руслан і Людмила». Сучасники свідчать також про те, що Глінка сам був чудовим співаком, рідкісним артистом, натхненним і мудрим, і не мав собі рівних у виконанні власних романсів. Особливості його виконання найкраще охарактеризовані в спогадах О.М. Серова, який стверджував: «хто не чув романсів Глінки, проспіваних ним самим, той не знає цих романсів» [Цит. по 3, с. 11].

Специфіка вокального втілення проявлялася у Глінки в яскравій, життєвій передачі художнього задуму твору, чудовій декламації, виразному і гнучкому фразуванні. За своєю природою його голос не мав великих можливостей, проте чудово служив вищій артистичній меті – виразності. У цьому напрямі, прагнучи формувати виконавців російської музики зі всією своєрідністю її мелодичного складу і виразових засобів, виховував Глінка близьких йому співаків і співачок. Сам композитор чудово знав світову вокальну культуру, критично розбирався у мистецтві кращих співаків Італії і Франції, умів бути самостійним в розумінні завдань російського вокального мистецтва.

Педагогічний процес Глінка поділяв на декілька етапів. Спочатку композитор ретельно стежив за співацьким розвитком аматорів й артистів (наприклад, тенорів М.К. Іванова, П.М. Михайлова й ін.). Далі він починав надавати їм допомогу на власних уроках співу. Останнім етапом була підготовка зі співаками партій своїх опер, виконання своїх романсів. Саме на власних творах Глінка виховав цілу школу співаків. Так, розучуючи у 1835 році з артистами Петербурзького Великого театру партії «Івана Сусаніна», Глінка здійснив вирішальний вплив на кращих російських оперних співаків – О.А. Петрова, Г.Я. Воробйову й інших. Саме для Петрова композитор склав та упорядкував особливий зошит «Вправ». Розкриваючи нові образи російських людей в опері Глінки, глибоко оригінальні характери Івана Сусаніна і Вані, названі артисти росли і розвивалися, вчилися співати по-новому і пред'являли нові вимоги до самої вокальної техніки. Глінка глибоко переймався методичною стороною процесу виховання співаків: окрім вправ для них, він створював і спеціальні вокалізи. Саме на них він виховав Д.М. Леонову – чудову російську співачку, яку композитор «відкрив», поклавши справжній початок її вокальній освіті, визначивши її художній шлях як артистки російської школи, чудової виконавиці творів Глінки, Даргомижського, Мусоргського. До числа учнів Глінки належав також відомий російський камерний співак А.П. Лодій.

Заняттями з оперними і камерними співаками та допомогою багатьом десяткам аматорів не обмежувалися педагогічні прагнення Глінки. Певний час композитор працював у Придворній співацькій капелі, займаючись з півчима, керуючи вихованням цих добірних хороших кадрів, що становили кращий хоролий колектив країни. Набираючи нових співаків для капели, Глінка мандрував Україною, слухав безліч юних голосів, а потім сам, за власним методом, навчав і виховував півчих. Викладав спів Глінка також у театральному училищі в Петербурзі.

Безперечним є твердження про те, що російська вокальна школа в основі своїй була створена саме Глінкою, його зусиллями і натхненною творчою працею. У мистецтво видатних російських співаків Глінка вніс ті якості, яких вимагали нові образи і новий стиль російської музики, які визначалися передусім її народністю, багатими і ґрунтовними зв'язками з російською народною піснею, реалістичним відображенням життя. Є всі підстави стверджувати, що перший класик російської музики був не лише фундатором музичної культури, російського музичного стилю, але й об'єднав свої творчі завдання з вихованням тих, хто артистично розкривав його задуми перед аудиторією.

О.С. Даргомижський – продовжувач традицій Глінки і у творчій, і у педагогічній діяльності. Він є засновником нового жанру гострої соціальної драми в російській опері («Русалка» – справжня драма соціальної нерівності, драма людей з народу) та майстром характерного романсу, який глибоко і тонко передає особливості психології, своєрідність образу і душевного складу людини. Для практично-виконавської реалізації своїх творчих ідей Даргомижський потребував і нових артистичних сил, які могли б утілити його нові задуми. Таких виконавців Даргомижський не тільки знаходив, але і виховував, про що красномовно свідчать рядки з його автобіографічної записки: «Знаходячись постійно в суспільстві співаків і співачок, мені практично вдалося вивчити як властивості людських голосів, так і мистецтво драматичного співу. Можу сміливо сказати, що не було в петербурзькому суспільстві майже жодної відомої і чудової аматорки співу, яка би не користувалася моїми уроками, або принаймні моїми порадами (Білібіна, Бартенєва, Шиловська, Беленіцина, Гірс, Павлова, кн. Манвелова і десятки інших менш відомих)» [Цит. по 3, с.14].

Даргомижський не згадує тут О.М. Молас, ще одну чудову співачку з освічених любителів музики, природжену артистку з гострим відчуттям всього яскравого, характерного, неповторного, життєво-схопленого в нових російських вокальних творах. Індивідуальність О.М. Молас склалася саме у зв'язку з роботою над виконанням пізніх творів Даргомижського, розвиваючись потім під творчим впливом Мусоргського і всієї гарячої атмосфери «Могутньої кучки». Такі рідкісні твори, як «Дитяча» Мусоргського, виникали безпосередньо з розрахунку на артистичне втілення Молас.

Наслідуючи приклад Глінки, Даргомижський розкрив нові образи, нові теми, нові сторони російської дійсності у своїй творчості. І так само, як його видатний попередник, він просувався вперед, зміцнюючи творчу співдружність зі своїми виконавцями, знаходячи і виховуючи їх.

Класик російської музичної критики, молодший сучасник Глінки і Даргомижського О.М. Серов також проявив себе як вихователь і просвітитель, адже для нього сама робота музичного критика обов'язково охоплювала завдання освіти, виховання читачів, розширення їх кругозору, навіть своєрідної музичної освіти. Одним із головних завдань критичних статей Серова було прагнення просвітити, навчити своїх читачів, повідомляючи їм важливі відомості про музичне мистецтво, прищеплюючи їм прогресивні естетичні переконання. Окрім того, він неодноразово переймався педагогічною метою, прагнучи популяризувати музичні знання в широких суспільних колах.

Реалізацією цієї мети став організований і прочитаний Серовим на рубежі 1858–1859 років в Петербурзькому університеті цикл публічних лекцій «Про музику з її технічної і історичної сторони», які стали логічним продовженням його критичної діяльності. Ще раніше, у 1856 році, він почав публікувати в журналі «Музичний і театральний вісник» «Курс музичної техніки», поставивши перед собою наступну мету: «...навчити не складати, не виконувати, але «слухати» музику з толком, навчити проникати у форми музичних творів, проникати у всі органічні закони музичного мистецтва — навчити всьому цьому, щоб дати засоби краще насолоджуватися мистецтвом і розсудливо його тлумачити» [Цит. по 3, с. 16].

Ці нові популяризаторські, освітні задуми Серова були, зрозуміло, тісно пов'язані зі всією історичною ситуацією російської просвіти тієї пори і свідчили про демократичні прагнення прогресивних діячів російської музичної культури. У 1864 році Серов знову прочитав курс популярних лекцій на тему «Про сучасний стан музики, її науки, її педагогіки», а потім обробив їх для друку і опублікував у журналі «Епоха» під загальною назвою «Музика, музична наука, музична педагогіка». Тут Серов прагнув дати широке уявлення про поступальний рух музичної культури в цілому, про завдання музичної освіти, яка, вивільняючись від схоластичних форм, повинна бути життєвою і дієвою.

Незадовго до відкриття Московської консерваторії Серов прочитав в 1865 році для Російського музичного товариства у Москві шість лекцій «Про оперу як музичну драму». На той час Російське музичне товариство (РМТ) було новою організацією, що ставила перед собою велику культурну концертну і просвітницьку мету. Незабаром після цього РМТ в Москві звернулося до Серова з пропозицією увійти до числа педагогів щойно відкритої консерваторії. На жаль, композитор і критик не зміг прийняти цю пропозицію і Московська консерваторія запросила для викладання музично-теоретичних дисциплін молодого П.І. Чайковського.

Практично усі російські композитори, що розпочали свою активну творчу діяльність у пореформені 60-і роки XIX ст., ставали просвітителями, вихователями, наставниками,

вчителями. Наставником і керівником для членів «Могутньої кучки» був Балакірев, який виконував також особливі виховні завдання у заснованій в 1862 році Безкоштовній музичній школі. Оркестровий колектив школи, складений з аматорів, працюючи і виступаючи під керівництвом Балакірева, формувався під прямим впливом нових творів російської школи.

Різносторонніми педагогами й видатними діячами музичної освіти в Росії були, як відомо, брати Рубінштейни. Антон Рубінштейн, геніальний російський піаніст і видатний композитор, стояв на чолі Петербурзької консерваторії з часу її заснування. Його брат Микола Рубінштейн, також чудовий піаніст і диригент, був у числі засновників Московської консерваторії, яку він і очолив. Масштаби їх просвітницької, педагогічної діяльності, що мала широкий суспільний характер, визначалися талантом, артистичним авторитетом, творчою активністю й великою керівною, організаційною роботою у своїй галузі. Прикладом просвітницької діяльності А.Рубінштейна може слугувати цикл «Університетських концертів», що став музичною антологією світового фортепіанного мистецтва, де Рубінштейн виступав не лише виконавцем, але й палким лектором-просвітником.

Отже, музичні діячі другої половини XIX ст. продовжили традиції, започатковані композиторами попередніх поколінь – доглінкінського і глінкінського. Якраз тоді, коли освітня діяльність захопила більшість видатних російських музикантів, будучи стимульована самою епохою Просвіти, найбільші російські композитори перейшли від колишніх форм «учительства», від занять в дружньому колі, від приватних уроків і роботи з своїми виконавцями – до інших, більш нових, широких і професійних форм педагогічної роботи. Педагогічна спрямованість творчості композиторів доглінкінської і глінкінської доби слугує яскравим свідомством необхідності свідомого і цілеспрямованого музичного просвітництва і виховання.

### ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Барсов Ю. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М.И. Глинки. – Л.: Музыка, 1968. – 68 с.
2. Глинка М.И. Записки. – М.: Музыка, 1988. – 222 с.
3. История русской музыки. В 10-ти т. – Т. 5 (1826-1850). – М., 1988. – 373 с.
4. Ливанова Т. Педагогическая деятельность русских композиторов-классиков. – М.-Л.: Музгиз, 1951. – 100 с.
5. Машевский Г. Вокально-исполнительские и педагогические принципы А.С. Даргомыжского. – Л.: Музыка, 1976. – 63 с.
6. Серов А.Н. Воспоминания о Михайле Ивановиче Глинке. – Л.: Музыка, 1984. – 55 с.

### ***Верещагина-Булявская О.Е., Шатковская И.С. ПРОСВЕТИТЕЛЬСКО-ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОМПОЗИТОРОВ ДОГЛИНКИНСКОЙ И ГЛИНКИНСКОЙ ЭПОХИ***

*На примере творчества русских композиторов XVIII – первой половины XIX в. (Глинка, Фомина, Пашкевича, Бортнянского, Кашина, Варламова, Гурилева, Алябьева, Верстовского, Серова и др.) рассмотрено концептуальные методы их творческой деятельности.*

*Ключевые слова:* русская музыка, просветительство, дореформенная Россия, педагогическая деятельность, консерватория, вокальная педагогика.

### ***Vereshchagina-Bulyavskaya O.E., Shatkovskaya I.S. EDUCATIONAL AND PEDAGOGICAL ORIENTATION OF CREATIVE ACTIVITIES OF COMPOSERS BEFORE GLINKA AND GLINKA ERA***

*On the example of creation of the Russian composers XVIII – the first half of XIX c. (Glinka, Fomin, Pashkevich, Bortnyansky, Kashin, Varlamov, Gurilev, Alyabjev, Verstovskiy, Serov and others) conceptual principles are considered their pedagogical activity*

*Key words:* Russian music, elucidative, pre-reform Russia, pedagogical activity, conservatory, vocal pedagogic