

И. Красильников

СОДЕРЖАНИЕ МОЕЙ ЖИЗНИ
автобиографическое эссе



Издательство «Экон-Информ»
Москва 2018

УДК 821.161.1
ББК 84(2Рос=Рус)6-4
К78

На обложке – «Портрет композитора Красильникова И.М.»
художника А.В. Маркина (2012 г.).

Красильников И.
К78 СОДЕРЖАНИЕ МОЕЙ ЖИЗНИ: автобиографическое
эссе. – М.: Изд-во «Экон-Информ», 2018. – 169 с.
ISBN 978-5-907057-16-6

Композитор и ученый Игорь Михайлович Красильников вспоминает о своих встречах с выдающимися музыкантами и педагогами: Д.Б. Кабалевским, Е.К. Голубевым, Л.Н. Обориным, Н.Н. Некрасовым, Э.В. Денисовым и др., обобщает свой творческий и жизненный опыт.

Книга предназначена для читателя, интересующегося проблемами развития музыкального искусства и образования.

УДК 821.161.1
ББК 84(2Рос=Рус)6-4

ISBN 978-5-907057-16-6

© Красильников И., 2018

ВСТУПЛЕНИЕ

Зачем писать о себе? Текст по определению составляет послание кому-то. Но что особенно интересно может быть в моем жизнеописании? Все достаточно обыденно: родился, учился, женился... Внешняя канва моей жизни, в целом – вполне благополучная, тем более что учился и женился во-время, а, может быть, и родился – тоже. Считаю себя и своих сверстников принадлежащими к удачливому поколению, чья жизнь прошла без больших войн, чего, увы, не скажешь о нескольких предыдущих поколениях. Правда, не обошлось без социальной встряски – «перестройки», но это все-таки несравнимо по тяжести с военными обстоятельствами.

И, тем не менее, думаю, что в моей судьбе было и есть немало достойного внимания. Это, прежде всего, творчество – художественное и научное. Оно составляет главные события моей жизни, ее подлинное содержание. Конечно, музыкальные партитуры лучше посмотреть и послушать, а книги – почитать. Но, возможно, читателю покажется интересным познакомиться с контекстом их создания, заметками на их «полях» и прочувствованными авторскими обобщениями. Это может пригодиться молодым музыкантам и ученым – ведь опора на чужой творческий опыт, «сын ошибок трудных», позволит лучше сориентироваться и в профессии, и в жизни, избежать многих подводных камней, которых на пути художника и ученого встречается предостаточно.

Судьба подарила мне встречи с выдающимися музыкантами. Хочется рассказать и о них – штрихи к их портрету из уст свидетеля наверняка будут интересны, особенно тем, кто

знает об этих людях лишь по книгам, партитурам и аудиозаписям. Впрочем, опять же представляется важным раскрыть не какие-то ставшие известными мне факты – внешняя канва жизни у многих выдающихся людей ничем особенным не примечательна – а высказанные ими оригинальные идеи, выраженные отношения к тем или иным музыкальным и жизненным явлениям. Взгляд высокоталантливых личностей даже на общеизвестные вещи зачастую отличается свежестью и оригинальностью, и простые фразы, брошенные ими, могут послужить толчком для серьезных размышлений и важных творческих открытий.

Таким образом, то, о чем я поведаю в своих заметках, хотя и построено на воспоминаниях, но скорее относится к эссеистике. Думаю, что молодому коллеге, вступающему на путь творчества, такого рода послание может показаться интересным и поучительным.



ДОШКОЛЬНОЕ ДЕТСТВО

Раз уж взялся за мемуарный жанр, значит, надо что-то сказать и о себе. Родился я 25 ноября 1952 года в г. Одессе. Мои родители не были профессиональными музыкантами. Отец, Михаил Петрович Красильников (1915–1997), был военным (полковником), служил в войсках связи. Мать, Юлия Григорьевна Красильникова, девичья фамилия – Усова (1923–2000), работала библиографом. Оба любили музыку, прежде всего – классическую и народную.

Отец в юности самостоятельно научился играть на нескольких музыкальных инструментах: баяне, аккордеоне, фортепиано, кларнете, трубе, домре, балалайке, гитаре; сочинял песни. Много участвовал в самодеятельности. Был организатором и дирижером оркестра русских народных инструментов железнодорожного техникума, в котором учился, и даже – художественным руководителем Томской филармонии, совмещающая обязанности по этой должности с учебой на физико-математическом факультете Томского университета.

Во время войны он выступал в многочисленных самодеятельных концертах, в т.ч. и со своими песнями, которые его сослуживцы-однополчане, бывавшие в нашем доме, охотно и с теплотой вспоминали. Там, на фронте мои родители и познакомились, будучи офицерами Отдельного 59-го полка связи, обслуживающего штаб фронта. Отец и дома часто музицировал, слушал пластинки с классической музыкой.

Из самых ранних моих музыкальных впечатлений – увертюры Бетховена «Эгмонт» и Мендельсона «Фингалова пеще-

ра», «Неоконченная симфония» Шуберта, 2-я симфония Бородина, 4-я и 6-я симфонии Чайковского, которые часто в грамзаписи прослушивал отец, когда наша семья еще жила в Одессе (до 1958 года). Мне было года четыре, и я не мог понять, почему он закрывает глаза и становится таким сосредоточенным, когда патефон издает такие странные шипящие звуки. А, обратив внимание на то, что я за ним наблюдаю, делал окончание экспозиции первой части 6-й симфонии Чайковского потише, а начало разработки – погромче. Но вместо того, чтобы проникнуться драматическим пафосом этого эпизода, я убежал из комнаты, испугавшись громких звуков. (Отец позже рассказывал, что эта симфония ассоциируется у него с пережитым в военные годы).

Дома чаще всего он играл на баяне, реже – на пианино, хотя иногда брал в руки гитару или балалайку, которые всегда висели на стене. Для каждого инструмента у него был свой репертуар. На баяне больше всего любил играть Славянский танец Дворжака ми минор, а на рояле – пьесу собственного сочинения «Ладушки». При этом сажал меня или младшего брата к себе на колени и, вовлекая в творческий процесс, просил держать руки на его руках.

В нашем доме звучали, конечно, и грампластинки с легкой музыкой тех лет. Запомнились мелодии и отрывки песенных текстов: «В парке Чаир распускаются розы», «В демократическом Берлине впервые слышал этот вальс... Домино, Домино...», «Нам с тобой так хорошо», «Эй-ё, эй-ё! Эй-ё, эй-ё! Если только конь хороший у ковбоя...».

Сильное впечатление лет в пять получил от спектакля «Лебединое озеро» в Одесском оперном театре. Притом до сих пор помню, как трогательно звучала основная тема у гобоя на фоне арфы и тремолирующих струнных, когда по сцене проплывали лебеди, и как страшно – у валторн при появлении на сцене на фоне грозových всполохов злого волшебника с огромными черными крыльями и особенно – когда тот бился ими о землю в предсмертных конвульсиях.

Начал музицировать лет с шести, когда наша семья переехала в Москву. При этом мне гораздо больше нравилось сочинять самому, чем исполнять чужое. Первое свое сочинение назвал «Бухты-барахты» (т.е. что-то нелепое и смешное). Оно сплошь состояло из малых секунд – в партии правой руки на них строился незатейливый мотив, а в левой – колющее сопровождение.

Отец, когда я начинал импровизировать, садился рядом и записывал то, что у меня получалось. Думаю, что увлечение музыкой я воспринял от него, а его внимание к моим первым творческим проявлениям способствовало пробуждению интереса к серьезным занятиям в данной сфере.



ШКОЛА

В шесть лет пошел в общеобразовательную школу № 33 (с 4-го класса перешел в школу № 171, которую построили рядом с домом), а также музыкальную – обычную районную ДМШ № 10. Моей первой учительницей по фортепиано была Валентина Ильинична Макарова (первые 3 класса). Помню не сходящую с ее лица добрую улыбку этой еще очень молодой женщины и ее трепетное отношение к маленьким ученикам.

С первого класса занимался и в кружке сочинения у Льва Лазаревича Когана. Считаю, что мне с самого начала творческого пути несказанно повезло оказаться в руках настоящего профессионала, члена Союза композиторов. Он серьезно относился к тому, что приносили на урок ученики и был к ним весьма требователен. Учил только тех, у кого находил, как он говорил, «божью искру», а других отговаривал от занятий в его классе.

Помню, как многократно повторял он на пианино один и тот же очень простой гармонический оборот из моей пьесы, как бы проверяя его «на вкус и цвет», а затем после тщательного «взвешивания» предлагал свой слегка измененный вариант, но, несомненно – намного лучший. Чувствовалось его удовлетворение, когда он сумел найти и изменить в мелодии репризы моей пьесы одну ноту, после чего эта реприза зазвучала свежо. Такие уроки наглядно показывали, что в искусстве все держится на «чуть-чуть» – слегка сошел с «единственной» тропы, и художественный образ тускнеет.

В семь лет состоялся мой творческий дебют – в Октябрьском зале Дома Союзов я исполнил свои фортепиан-

ные вариации на тему «Во поле береза стояла». Из других сочинений для фортепиано, написанных в младших классах, могу назвать «Грустную песню» (чуть переделанная она вошла в мой цикл пьес Ор. 41), «Песню», «Скучный рассказ», «Восточную мелодию», «Птичий щебет», «Пионерскую сюиту» («Подъем», «Зарядка», «Прогулка» и др.), «Шествие гномов» в четыре руки; романс на стихи Пушкина «У лукоморья дуб зеленый». Сочинение музыки побудило меня и к созданию стихов, которыми лет в 8-9 исписал ученическую тетрадку.

Правда, сам я большого значения творческим занятиям не придавал. Гораздо более важными казались уроки в общеобразовательной школе. Учился всегда хорошо. В пятом классе даже был круглым отличником.

Из школьных дисциплин больше всего нравились математика, физика, химия – в них ценил разнообразие и красоту взаимодействия рассматриваемых абстракций и природных явлений. Одно время даже очень хотелось в будущем стать похожим на ученого Отто Юльевича Шмидта, о котором узнал из телепередачи. Он прославился необычайной разносторонностью и продуктивностью научной деятельности.

Литературу недолюбливал из-за того, что в любом изучаемом в классе произведении учительница акцентировала один и тот же простенький смысл – до революции 1917 г. у нас в стране было плохо, а сейчас стало хорошо. Конечно, тогда все принималось на веру, но предсказуемость литературного анализа вызывала скуку. Музыка была не в каждом классе и преподавалась слабо – кое-как на уроках ученики под баян пели детские песни. Изобразительное искусство не преподавалось, за исключением пары уроков, которые провела студентка-практикантка. Так что в этой сфере дальше «головоногов» я не пошел.

Как и все ребята нашего класса любил физкультуру, главным образом за возможность поиграть в подвижные игры – лапту, футбол, баскетбол, хоккей, бадминтон, пинг-понг. Было и плавание. В нашем классе особенно почитался

футбол, и один мой соученик даже стал профессиональным футболистом.

Особенно много времени удавалось посвящать всевозможным спортивным играм летом, когда на месяц-другой меня с младшим братом родители отправляли в пионерские лагеря (большей частью – в Крым, в окрестности Евпатории). Спортивная и творческая жизнь детей в этих лагерях была ключом. И порой даже – без всякого контроля со стороны взрослых, когда в «тихий час» ребята в палатах азартно бились на подушках, а вечером, перед сном – рассказывали друг другу «страшные истории», в т.ч. сочиняемые сходу.

С удовольствием посещал кружки – судо-моделирования, авиа-моделирования. Участвовал в КВН-ах, и небезуспешно. – Один раз за сценарий, музыку, постановку и участие в главной роли в «танце дикарей», который оканчивался «нокаутирующим» ударом вождя дубинкой (из скрученного ватмана) по голове сопровождавшего танец музыканта (он играл на сделанном из ведра барабане), а также за скетч-импровизацию (про стоматолога, выдирающего не те зубы у клиента, захотевшего лечиться у него бесплатно) даже был удостоен чести спустить флаг пионерлагеря на вечерней линейке. Конечно, создать атмосферу, в которой каждому захотелось бы творчески себя проявить, и вызвать столько детского смеха – это заслуга талантливых пионервожатых (как правило, молодых учителей и студентов), которых до сих пор с благодарностью вспоминаю.

В 6–7-м классах у меня появилось новое увлечение – создавать модели разных предметов из дерева и металла на школьных занятиях по труду. Со своим школьным товарищем ради очередной такой модели (например, токарного станка или даже парового двигателя) мы подолгу задерживались после уроков в школьной мастерской, обсуждали проекты у меня или у него дома.

Учился мой товарищ неважно, был второгодником и нуждался в помощи, которую я ему оказывал. И, слава богу, школьные дела у него пошли на поправку. Впервые я тогда

столкнулся с педагогической проблемой – как доходчиво объяснить ту или иную теорему или правило решения задачи. И эта проблема меня увлекала (порой приходилось специально предварительно продумывать способы объяснения).

Мне также нравился статус наставника в общении с учеником, который, кстати, был на два года меня старше. А поскольку сам я был на год младше других учеников класса, порой испытывал агрессивное давление со стороны некоторых из них, которые были повыше и покрупнее. И общение с моим товарищем приносило ответную пользу, так как он занимался в секции вольной борьбы и иногда очень убедительно давал кое-кому понять, чтобы ко мне не приставали.

В 8-классе было еще одно увлечение – шахматы. У профессионалов в этой сфере я не учился, поэтому никогда не был сильным шахматистом, но зато – очень увлекающимся. Мы с одноклассниками даже провели у меня дома шахматный турнир, притом играли с большим азартом.

К сожалению, многие мои школьные товарищи рано ушли из жизни. По большей части – из-за алкоголизма. Думаю, что болезнь эта не возникает на пустом месте. Главная ее причина – утрата интереса к жизни на почве отсутствия возможности для самореализации.

Значит, делая акцент на приобретении учащимися знаний (преимущественно – научно-технических), общеобразовательная школа серьезно недорабатывала. Знания ведь нужны не сами по себе, а для конкретной деятельности, лучше – творческой. А к ней школа их не готовила.

Наибольшим потенциалом для творческого развития, как известно, обладают дисциплины художественного цикла. Но реализовать этот потенциал можно лишь при желании и умении учителя, а ни того, ни другого не было. Да и самим предметам художественного цикла в советской школе отводилась второстепенная роль. (К сожалению, и в российской современной общеобразовательной школе ситуация мало

изменилась; разве что исчез назойливый пропагандистский акцент в преподавании этих предметов). И тем более у школьников нет достаточных возможностей для творческого экспериментирования на предметах естественно-научного цикла, где обеспечение такого экспериментирования связано с серьезными материальными затратами.

В результате, большинство выпускников советских школ выходили в жизнь, не имея никакого опыта творческой деятельности. Поэтому они, как правило, оказывались беспомощными, когда нужно сориентироваться в сложной жизненной или связанной с профессиональной деятельностью ситуации, поставить перед собой адекватную ей и зачастую – нестандартную цель, соотнося ее со своими возможностями, наметить задачи, направленные на достижение этой цели, оригинально и в разумные сроки решать каждую из них, трезво оценивать и корректировать качество всех промежуточных продуктов и итогового результата. А такого рода беспомощность порождает многие психологические проблемы и вполне может послужить причиной личной трагедии.

Правда, возможность приобщиться к творческому труду была доступна в учреждениях дополнительного художественного образования, которые охватывали лишь несколько процентов школьников. И мне, конечно, очень повезло оказаться среди них.

Начиная с 4-го класса по фортепиано я учился у Анны Ефимовны Ориентлихерман (ей в дальнейшем посвятил свой цикл фортепианных пьес для детей и юношества). Она была хорошей пианисткой, дипломантом Всероссийского конкурса и периодически выступала с сольными концертами вплоть до преклонных лет. Несомненно, она была и замечательной учительницей – настойчивой в достижении педагогических целей и вместе с тем – внимательной к возможностям учеников.

Анна Ефимовна, по-видимому, разглядев во мне потенциал профессионального музыканта, занималась со мной

очень основательно. Первым делом она отговорила меня от посещения кружка композиции, занятия в котором, по ее мнению, не носили серьезного характера и отвлекали внимание от главного – занятий по фортепиано. Много времени на уроках она посвящала анализу содержания того или иного разучиваемого произведения, прибегая для этого к образным сравнениям. Особое внимание было направлено на развитие фортепианной техники – игру этюдов, гамм, всевозможных упражнений (проучивание трудных пассажей «крепкими пальцами», пунктирным ритмом, стаккато «при одном держателе» и т.п.).

Конечно, повышенное внимание к технике вполне обосновано, если иметь в виду профессиональную ориентированность музыкального обучения. Но, вместе с тем – имело предсказуемые последствия. Где-то в 6-м классе игра на фортепиано мне разонравилась, и даже появилось желание бросить музыкальную школу. Казалось, что время на все эти бесконечные упражнения тратится попусту, лишая возможности заниматься чем-то более увлекательным – хотя бы поиграть во дворе в футбол или хоккей.

Но родители и педагог отговорили меня от этого шага. Сыграли роль и разнообразные музыкальные впечатления – в том числе от выступлений пианистов на международном конкурсе им. Чайковского, которые по телевизору часами смотрели всей семьей, болея за наших (особенно запомнилась экспрессивная манера игры В. Ашкенази). Да и сама музыка нравиться не переставала.

И в седьмом классе маятник моих интересов качнулся в противоположную сторону – захотелось стать профессиональным музыкантом. Слава богу, благодаря педагогическому мастерству Анны Ефимовны, определенные шансы к тому у меня уже появились.

Думаю, что матрица жизни взрослого человека закладывается в детстве и отрочестве, и мой рассказ тому – лишнее подтверждение. В этот период я почувствовал уверенность в своих силах – мне казалось, что при желании я

смогу проявить себя в любой, самой сложной сфере деятельности, и притом – не обязательно только в одной. Появился и интерес к некоторым конкретным сферам – музыкальному искусству, науке, преподаванию, которые в дальнейшем определяют предметы моих профессиональных устремлений.



МУЗЫКАЛЬНОЕ УЧИЛИЩЕ

В 1967 году я поступил учиться на фортепианное отделение Музыкального училища при Московской консерватории. Одновременно начал учиться в 9-м классе вечерней школы – родители сочли нужным подстраховать меня на случай, если музыка «не пойдет».

Музыка все-таки «пошла», но проблем из-за этого совмещения возникло предостаточно. Пришлось испытывать колоссальные перегрузки – утром училище, вечером школа, а ведь надо еще успеть к занятиям подготовиться... К тому же, в училище не разрешали такое совмещение, поэтому в школе учился тайно, что вызывало дополнительный стресс.

Тем не менее, вечерняя школа очень пригодилась, главным образом, многие годы спустя, когда я начал заниматься научной работой. Во-первых, курс естественно-научных дисциплин, который отсутствовал в училище, привил основы логического мышления. Во-вторых, полезным оказался опыт написания множества сочинений по литературе, что научило складно излагать свои мысли на бумаге (в училище пианистов «жалели», и литература преподавалась слабо). Ну и, в-третьих, столь жесткие условия учения научили не пасовать перед жизненными трудностями. И первую из них – учебу в вечерней школе, шедшую параллельно с основной, даже удалось преодолеть досрочно – трехлетний курс старших классов я окончил за 2,5 года.

В первые месяцы учебы начал посещать кружок композиции у Константина Константиновича Баташова. На первый урок я принес свои сочинения четырехлетней давности, и тем самым прервал свое композиторское молчание.

Но к моему разочарованию, они были раскритикованы учителем. Растерянность сменилась любопытством – а как «правильно» сочинять музыку?

Для начала Константин Константинович надиктовал список на несколько страниц сочинений для слушания. А для вовлечения в творческий процесс на своих занятиях анализировал сочинения Л. Бетховена, П. Чайковского, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, К. Дебюсси, М. Равеля, А. Скрябина, И. Стравинского, С. Прокофьева и других классиков. И о каждом из этих сочинений у него наготове был увлекательный рассказ – о чем эта музыка, где «изюминка» в построении гармонии, фактуры, композиционной формы, как композитор применяет принцип золотого сечения и мн. др.

Т.е. изначально задавалась самая высокая планка требовательности к творческой работе. И, скажем, свою Сонатину для фортепиано в его классе я сочинял целый год, по многу раз принося на урок варианты главной, побочной партии, разработки и т.д., которые без конца выбраковывались учителем. Но, как говорится, «тяжело в учебе...» – зато это мое написанное в 15–16 лет сочинение имеет счастливую судьбу – оно издано, записано на радио и многократно исполнено в нашей стране и за рубежом. Этот опус в знак благодарности я посвятил Константину Константиновичу.

Занятия в его классе шли неформально, порой длились по многу часов и продолжались на улице по дороге до метро. Он замечательно рассказывал и о музыке, и о литературе, и после таких занятий рука сама тянулась к томику Ф. Достоевского или Г. Флобера.

Просто удивительно, насколько уважительно и тепло относились к своим юным ученикам мои училищные педагоги. Сколько душевных сил вкладывали они в своих питомцев. Наверно, именно в таком личностном общении с высокоталантливыми учителями и состоит суть элитарного образования. И мне посчастливилось получать его еще в среднем учебном заведении.

Большую роль в становлении меня как композитора сыграли занятия по анализу музыкальных форм в классе Юрия Николаевича Холопова, который посещал вместе с теоретиками. Впечатляла глубина даваемых им характеристик элементам музыкальной формы: мелодии, ритму, метру, гармонии, композиционным структурам и др. – простые, казалось бы, понятия обрастали неведомым ранее смыслом, столь важным для творческой практики. А его анализ какой-нибудь одностраничной Прелюдии Шопена мог длиться полтора часа. Важным для своей будущей научной работы считаю и опыт, полученный в процессе написания курсовых работ в классе этого замечательного педагога (о медленной части пятой сонаты С. Прокофьева и квартетах Д. Шостаковича) – каждая такая работа занимала ученическую тетрадь.

Не могу не сказать и об огромной пользе для меня занятий с преподавателем по гармонии Ириной Владимировной Уберт. Она умела просто и доходчиво разъяснить все премудрости этой столь значимой для композитора дисциплины.

Яркий след в памяти оставил и преподаватель по сольфеджио Дмитрий Александрович Блюм. Почему-то ученики его боялись, но его занятия были очень эффективными, вплоть до того, что к концу курса сольфеджио у меня развился абсолютный слух.

Из немзыкальных училищных впечатлений – уроки физкультуры: стадион, бассейн, лыжня, соревнования по настольному теннису (на которых удалось победить!).

В целом, консерваторское училище в 1967–71 гг. нельзя назвать иначе как образцовым учебным заведением.



КОНСЕРВАТОРИЯ

В 1971 году я поступил в Московскую консерваторию на два факультета – композиторский и фортепианный. На композиторском, будучи студентом (до 1976 года) и ассистентом-стажером (до 1979 года), учился в классе Евгения Кирилловича Голубева, легендарного профессора, преподававшего в консерватории без малого 50 лет. Среди его учеников – такие мэтры как А. Шнитке и А. Эшпай.

Ходили слухи, что он чрезмерно требователен и «засушивает» своих учеников. Не знаю, на чем основаны такие слухи, но общение с Евгением Кирилловичем вызывало как раз обратное впечатление. Конечно, он делал студенту замечания, направленные на улучшение приносимого в класс материала, но его преподавательский стиль скорее можно назвать либеральным. Он старался помочь всем своим студентам, к какому бы стилю они ни тяготели (на тональной или атональной основе), и тем, кто находился в творческом кризисе, и тем, кто мало сочинял.

Основой его подхода к преподаванию композиции было внимание к качеству тематического материала и его развитию. Это кажется старомодным и даже вызывает критику со стороны некоторых профессоров, ведущих в наши дни композиторский класс. – В самом деле, кажется им, насколько это принципиально со времен музыкального авангарда, когда был провозглашен разрыв с мелодикой как основой организации музыкальной ткани?

Конечно, можно сочинять как угодно. Но ведь подлинным композитором является тот, чью музыку играют. И если в со-

чинении отсутствует яркое тематическое зерно и его прорастание в целостную композицию, то оно во многом теряет свою предметность. А если «матрица» беспредметна, то что же «тиражировать» в исполнительских интерпретациях? Сотни композиторов «засветились» в период буйного расцвета авангарда в 50–70 гг. XX века, и кто сегодня играет их музыку?

Творцом новой музыки является и импровизатор, но он и не претендует на то, чтобы продукт его импровизации кто-то за ним повторил. Его талант проявляется в осуществлении непосредственного контакта со слушателями – он может учесть их вкусовые предпочтения, уловить сиюминутные настроения и живо отреагировать на это, например, сходу корректируя музыкальный материал своего выступления и меняя характер его изложения, вплетая в него цитаты из любимых данной публикой произведений и т.п.

Сочинение же представляет собой нечто совсем иное. – Это система взаимосвязанных элементов формы и содержания, что определяет его яркую образность, драматургическую цельность и возможность существования независимо от своего создателя в различных исполнительских трактовках. И, конечно, фундаментом этой системы является тематический материал и его развитие. Где этих элементов нет, там, по большому счету, нет и композитора как фигуранта музыкальной коммуникации: композитор – исполнитель – слушатель.

Значит, Евгений Кириллович, приобщая студента к работе над фундаментальными элементами содержательного формирования, боролся за его будущее как композитора, музыка которого будет интересна кому-то кроме него самого. – И это характеризует его не только как замечательного профессионала, но и как глубоко этического человека.

Е.К. Голубев был композитором с яркой индивидуальностью, оставившим огромное наследие – около 90 опусов (в том числе 24 струнных квартета!), и я уверен, что слова поэта: «моим стихам, как драгоценным винам, настанет свой черед» вполне можно отнести к его замечательным произведениям. Мне посчастливилось исполнять некоторые его

фортепианные сочинения (Поэму, Сонату-балладу, Сонату № 6, пьесы из цикла «В Старой Рузе», Фортепианный концерт № 1), и я горжусь тем, что являюсь первым исполнителем его Транскрипций из балета «Одиссей».

Вслед за Сонатиной для фортепиано – единственной среди училищных работ, которую я считаю своим полноценным опусом, в консерватории, будучи студентом и ассистентом-стажером класса Е.К. Голубева, я создал около десяти опусов, в т.ч. Прелюдии для фортепиано, Сонату для альты соло, струнный квартет № 1 «Донские песни», «Симфониетту на русские темы» для народного оркестра, «Шесть стихотворений Евгения Баратынского» для голоса и фортепиано, Концерт для фортепиано с оркестром, Симфонию № 1 и др. Многие из этих сочинений изданы. Некоторые отмечены премиями на Всесоюзных конкурсах (Симфониетта и Симфония – первые премии, «Драматическая поэма» – третья). Некоторые живут независимой от автора жизнью – так Струнный квартет впоследствии был исполнен пятью профессиональными коллективами, Симфониетта последние разы исполнялась в Москве 2012 году и Тамбове – в 2016. И думаю, что музыка Е.К. Голубева оказала влияние на мое творчество.

Теплые дружеские отношения с Евгением Кирилловичем оставались у меня и во время, и после учебы, вплоть до самой его кончины. Я ездил к нему в гости в дом творчества «Руза», на дачу на Николину гору и на дачу к его сестре. В общении он отличался изысканностью и аристократизмом. Всегда был подчеркнуто строго одет, даже у себя дома, на улице Неждановой (ныне – Брюсов переулок), когда занимался со студентами. На стенах его квартиры висели православные иконы – Евгений Кириллович был верующим человеком. И главное – он талантливо развивал в своем творчестве великие традиции русской музыки, будучи учеником Н. Мясковского и С. Прокофьева. Получить возможность воспринять от него эти традиции – было для меня большой жизненной удачей.

Так же овеяно легендой имя другого моего консерваторского учителя – пианиста Льва Николаевича Оборина. Мне

довелось учиться у него в его последние годы жизни (1971–73). Он перенес инсульт и был тяжело болен, но занимался со студентами добросовестно, и его уроки были очень содержательными.

Занятия, как правило, проходили у него дома, на Большой Дорогомиловской улице. Он сидел у окна, когда ученики исполняли на рояле в центре комнаты подготовленные дома работы, делал краткие замечания. Иногда вставал и дирижировал в процессе исполнения музыки, точно задавая ее характер.

Но самое интересное начиналось после «официальной части». Он удивительно интересно рассказывал о себе, своих друзьях – Д. Шостаковиче, А. Хачатуряне, Д. Ойстрахе, А. Баланчивадзе, Ю. Брюшкове и других выдающихся музыкантах. Конечно, надо было бы после каждого занятия записывать эти рассказы. Думаю, накопился бы материал на интересную для многих книгу. По молодости мне как-то не пришло это в голову. Но некоторые сюжеты этих рассказов сохранились в памяти.

Так, в дуэте с Д. Ойстрахом Лев Николаевич впервые исполнил только что написанную С. Прокофьевым первую скрипичную сонату перед автором (кстати, потрясающее сочинение, вошедшее в репертуар многих скрипачей). По словам рассказчика, автор был очень доволен исполнением, даже раскраснелся. Спросил у исполнителей, что они думают о его музыке? Может быть, по их мнению, в ней что-то можно усовершенствовать?

На что Лев Николаевич ответил, что в первой части «есть шов» и указал на соответствующее место (эх, надо было бы мне на следующий урок принести ноты этой сонаты, чтобы узнать – где это место!). С. Прокофьев предложил Л. Оборину устранить этот «шов», и таким образом в классической сонате появилось несколько тактов, сочиненных пианистом!

Фантастическая история! Значит, текст даже великого композитора не является «истиной в последней инстанции», и теоретически можно предположить возможность его улуч-

шения. По-видимому, в этом случае проявляется некое рудиментарное влияние предшественницы композиции – импровизации.

Анекдот от Льва Оборина. Как известно, И. Стравинский только в зрелые годы начал серьезно заниматься на фортепиано, чтобы исполнять свой фортепианный концерт. Гастролировавшего в Польше Л. Оборина любитель музыки попросил дать автограф. Полистав альбом с автографами этого любителя, Лев Николаевич обнаружил обводной рисунок пальцев руки и подпись – «Игорь Стравинский». А на следующей странице – такой текст: «Когда мне будет сорок лет и я начну учиться играть на фаготе, я Вам нарисую свои легкие. – Сергей Прокофьев».

Удивительными оказались для меня рассказы о А. Хачатуряне – о том, как он, будучи восемнадцатилетним юношей, несколько недель на поезде ехал в Москву поступать учиться музыке, зарабатывая себе на хлеб темпераментной игрой лезгинки на барабане. Как он выражал неуверенность в своем таланте после премьеры фортепианного концерта на открытой площадке какого-то летнего парка. И как первый исполнитель этой замечательной музыки Лев Оборин после концерта успокаивал его и пытался воодушевить.

Лев Николаевич рассказывал, как на конкурсе им. Шопена, в первых тактах соль-мажорного ноктюрна он зацепил фальшивую ноту. И вспоминал свои мысли в тот момент: «Снять руки с клавиатуры? – Нет, надо исходить из того, что есть!». И волевой импульс привел восемнадцатилетнего юношу к оглушительному триумфу. Правда, после того выступления в артистической он упал в обморок...

Лев Николаевич снисходительно-добродушно отнесся к озвученным мной палиндрому В. Софроницкого: «Велик Оборин – он и робок, и Лев» и эпиграмме со словами «...он вундеркиндом средних лет в волнах шопенистых звенит». Правда, в эпиграмме находил дурновкусие. Все это побочные атрибуты его огромной славы, а он в созвездии отечественных пианистов XX века, несомненно, был звездой первой величины.

После ухода из жизни Льва Николаевича я попросился в класс его ученика – Михаила Сергеевича Воскресенского, тогда еще молодого пианиста, прославившегося концертным циклом из всех 32 сонат Л. Бетховена. Он вел свои занятия очень живо и артистично, ярко показывая за инструментом, как надо играть то или иное место. Когда на последнем курсе я принес в класс свой фортепианный концерт, он, покритиковав меня за вялое исполнение начала второй части, взял ноты и сыграл так замечательно, что автору оставалось только скопировать эту версию – казалось, лучше сыграть невозможно.

На одном занятии я имел неосторожность процитировать И. Стравинского, что сто интерпретаций его музыки – это сто искажений авторского замысла. Реакция Михаила Сергеевича оказалась неожиданной и очень темпераментной. Он, тряся в руках нотный листок, не говорил, а почти кричал, что это всего лишь текст и исполнитель вдыхает в него жизнь, тысячу разных жизней и что я со своим Стравинским ничего в музыке не понимаю.

В общем, урок оказался совсем недолгим, но запомнился на всю жизнь. Стравинский, конечно же, в музыке что-то понимает, но сегодня я больше согласен с Воскресенским. И его правоту я осознал, когда мою музыку либо талантливо интерпретировали, пусть и в совсем неожиданном для меня ключе, либо играли формально и скучно, хотя и точно следуя авторским ремаркам (а лучше всего, конечно – когда и авторские указания сохраняют, и интерпретируют талантливо).

При всем своем темпераменте отношение к ученикам у Михаила Сергеевича было самое дружеское. Он даже по собственной инициативе выучил и исполнял на своих концертах мой консерваторский опус – цикл прелюдий. И за это тоже я ему, конечно, очень благодарен.

У профессоров по фортепиано были ассистенты. Это Екатерина Новицкая, Валерий Кастельский, Евгений Королев (у Л.Н. Оборина) и Георгий Сирота (у М.С. Воскресенского). Все они вели занятия по-разному, у каждого было особенное представление о характере исполнения того или иного произ-

ведения. И творческое общение с этими тогда еще совсем молодыми, но уже знаменитыми музыкантами было очень плодотворным.

За время обучения в консерватории я выучил и публично исполнил довольно много музыки. А на дипломе представил: Вариации Л. Бетховена ми-бемоль мажор ор. 35, Два интермеццо Й. Брамса ор. 119, «Картинки с выставки» М. Мусоргского и свой Концерт для фортепиано с оркестром в трех частях (его же сыграл на композиторском дипломе с оркестром в Большом зале консерватории).

Помимо композиции и фортепиано, в качестве третьего профилирующего консерваторского курса считаю пройденный в классе профессора Евгения Петровича Макарова курс инструментовки. Его замечания по поводу принесенных учениками работ, как правило, были скупы и вроде бы обыденны, но отличались большой точностью и смысловой емкостью. По каждому конкретному случаю в оцениваемой им партитуре приводился близкий пример из оркестровки композитора-классика, интересная мысль музыковеда. Казалось, в инструментовке не было вопроса, по которому Евгений Петрович не имел бы своего ясного мнения, заходила ли речь о симфоническом, народном, эстрадном или духовом оркестре.

Притом это мнение не выглядело истиной, которую ученику нужно было просто усвоить. Чаще всего оно заставляло задуматься, увидеть данный предмет в его сложности и глубине, будил интерес к какому-либо жанру или теоретической проблеме. Так, например, когда речь зашла об инструментовке киномузыки, Евгений Петрович в нескольких фразах сформулировал некоторые проблемы этой малоисследованной области, что не только ориентировало в практической стороне дела, но по существу являлось тезисами научной работы.

Авторитет педагога консерватории неотрывен от авторитета музыканта. Е.П. Макаров был одним из любимых учеников Д.Д. Шостаковича. И влияние учителя отложило свой отпечаток на его творческую индивидуальность, музыкальное мировоззрение. Наиболее весомое слово композитору сужде-

но было сказать в жанре музыки для духового оркестра – эту его музыку исполнители не забывают. Но мне представляется, что многое, сделанное им и в других жанрах – камерном, вокальном, оркестровом и театральном, заслуживает большего внимания.

Общение с Евгением Петровичем имело еще одну удивительную особенность. Оно всегда было праздничным, воодушевляющим, укрепляющим веру в собственные силы – Евгений Петрович излучал из себя какой-то «мажор». Даже в последние годы, когда здоровье Евгения Петровича пошатнулось, его мировосприятие нисколько не изменилось. Навещая его в больнице и пытаясь поддержать, я ощущал, что от общения с ним скорее сам получаю заряд бодрости и оптимизма.

Индивидуальные занятия по композиции, инструментовке и фортепиано составили основное содержание пройденного мной в консерватории обучения. Возможность обрести творческий опыт под руководством авторитетных педагогов, и тем более – выдающихся музыкантов, конечно же, является главным в становлении профессионала.

Вместе с тем, некоторые дисциплины вызвали разочарование. Начинающему композитору очень важно понять, как определиться с темой, жанровой направленностью и техническими средствами своего творчества. Помощь в поиске ответов на эти вопросы мог бы оказать курс истории музыки, обобщая опыт в его решении композиторами-классиками. Но, увы, ни в училище, ни в консерватории эти вопросы в рамках данной дисциплины серьезно не ставились. Кроме маловразумительных реплик о композиторах, пишущих «за деньги» или «для вечности» услышать ничего не удавалось. Но так ли уж важно досконально знать все остальное – биографию того или иного композитора, особенности его личной жизни, переписки с друзьями и всеми прочими фактами, которыми переполнен этот курс, если главные волнующие начинающего музыканта вопросы остаются в тени?

Между тем, ответы есть, и они просты. Творчество крупных композиторов всегда развивалось на гребне волны общественных интересов. Это могла быть религиозная волна – вечная тема искусства (И. Бах, О. Мессиа́н, А. Пя́рт и др.), волна роста национального самосознания в период формирования и расцвета национального государства (Ф. Лист, Р. Вагнер, русские кучкисты, Б. Сметана, З. Кодай и мн. др.). Д. Шостакович ярко рассказал о драматических коллизиях советской истории и трагедии еврейского народа при нацизме, а С. Рахманинов и С. Прокофьев были интересны всему миру как выразители духа русского народа, стойко перенесшего невероятные испытания первой половины XX века. То есть все великие композиторы держали руку на пульсе времени и отображали его в своем творчестве. При этом их творчество всегда опиралось на передовые для своего времени инструментальные и формообразовательные средства.

Но времена меняются – меняются и волнующие людей проблемы, и способы их отображения. А в отражении всех этих вопросов, в т.ч. связанных с современной жизнью, в прослушанном мной курсе истории музыки – полоса тумана.

Во-первых, увлекшись анализом додекафонии, сериализма, сонористики, полистилистики и других видов техники, применяемых теми или иными композиторами, советские музыковеды «проспали» электроакустическую революцию, которая коренным образом изменила облик музыки XX века: новые формы бытования традиционной музыки, новый звуковой материал, новые экспериментальные, массовые и прикладные жанры электронной музыки. Ничто другое не может сравниться по глубине и глобальности воздействия на современную музыкальную культуру со сферой электроакустики.

Во-вторых, картина отечественной музыки XX века зачастую подавалась как в кривом зеркале. Скажем, давалась характеристика оваянного коммунистической романтикой творчества А. Давиденко, В. Белого, Б. Шехтера и других самых разных, но «незвучащих» и никому не интересных авторов вплоть до тех или иных руководителей Союза композито-

ров. А, скажем, о Василии Васильевиче Андрееве, созданном им оркестре русских народных инструментов и широко известных сочинениях, написанных для этого оркестра многими талантливыми композиторами за многие десятилетия его существования – ни одного внятного слова. – Разве правильно замалчивать столь значимое и своеобразное явление национальной культуры? Композитору Валерию Александровичу Гаврилину принадлежит эмоциональная фраза, с которой не могу не согласиться: «Имя Андреева, как русский национальный гимн. Услышав его, каждый русский должен встать...».

А если верить советским преподавателям философии, в т.ч. консерваторским, то не существовало и российской философии. Вместо идей замечательных отечественных мыслителей – Н. Федорова, В. Соловьева, Н. Бердяева, И. Ильина и др., проповедавших высшие нравственные ценности, студентов знакомили с разрушительной для общества марксистской доктриной о классовой борьбе и победе пролетариата (и где этот победивший пролетариат?), а вместо отечественной истории преподавалась история КПСС. То есть все, что как-то входило в противоречие с идеологией правящей элиты или обходило эту идеологию стороной, замалчивалось или подавалось в крайне искаженном свете, что дезориентировало и в творчестве, и в жизни.

Важным в студенческие годы было, конечно, общение с однокашниками, многие из которых впоследствии стали известными музыкантами. Так, с Юрием Воронцовым неоднократно исполнял на двух фортепиано мои Симфониетту для народного оркестра и Партиту для духового оркестра, в том числе на публичных концертах. В соавторстве с Ефремом Подгайцем написал музыку к фильму режиссера – студента ВГИКа. В соавторстве с Александром Кобляковым сочинил музыку к спектаклю студентов ГИТИСа. Помогал Виктору Семенову в инструментовке произведений для народного оркестра. С интересом беседовал с Юрием Евграфовым – глубоким знатоком хорового искусства. С Борисом Франкштейном встречался за шахматной доской, в том числе у меня дома.

Рад был общаться и с шахматистами-однокашниками. С одним из них помногу «резался» под партой на дисциплинах, сами названия которых сегодня воспринимаются с улыбкой: «Научный атеизм», «Научный коммунизм», «Политэкономия социализма» и др. С другим – перворазрядником – играл на таких занятиях вслепую, хотя, увы, проигрывал. Но сам процесс приносил большое удовольствие.

Особенно же увлекало «общение» с Л. Бетховеном (переиграл в классе специального фортепиано половину его сонат), Б. Бартоком, К. Дебюсси, И. Стравинским, С. Прокофьевым, О. Мессианом, В. Лютославским и др. Каждый день в обязательном порядке знакомился с партитурами сочинений классиков. Да и сама учеба на двух факультетах консерватории, особенно занятия по композиции и фортепиано отнимали почти все время и силы.

В целом же, связанные с моей учебой в училище и консерватории нагрузки находились, пожалуй, на грани человеческих возможностей. Зато и работать после пришлось еще больше.

Ну, что же, такая, видно, у меня «планида».



МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Служить в армии мне пришлось в 1976–77 гг. в Отдельном показательном оркестре Министерства обороны СССР, где исполнял обязанности пианиста и библиотекаря. Еще в консерваторские годы мной была написана «Партита», которую сыграл Духовой оркестр РСФСР. Это и послужило для меня «пропуском» в элитный военно-музыкальный коллектив.

Служебные обязанности позволили «изнутри» познакомиться с его работой – участвовал в репетициях и концертах, изучал библиотечные партитуры. Это пригодилось впоследствии – ряд моих сочинений («Былина», «Торжественное шествие», «Рождественская песня», «Полька-пиццикато», Вальсы и др.) сегодня исполняются подобными составами.

Несмотря на трудности казарменного быта, продолжал сочинять музыку. Удалось даже создать эскиз «Драматической поэмы» (ор. 9). Голод по полноценной творческой работе заставил сразу после демобилизации летом 1977 г. закончить эту партитуру и написать вокальный цикл «Шесть стихотворений Евгения Баратынского» для баса и фортепиано (Ор. 8). Также, находясь в армии, начал обдумывать другое свое крупное произведение – Первую симфонию (ор. 10), которую завершил в 1979 году.

В написанных в те годы произведениях отразилось мое увлечение жанрами античной трагедии (Эсхил, Софокл, Еврипид) и драмы (У. Шекспир, Ж. Расин, П. Корнель, Г. Ибсен, А.Н. Островский и др.). В данных жанрах меня увлекала кон-

фликтность образов, динамика развития сюжета. Казалось, что все это естественно ложится на музыку.

Литературные произведения и в дальнейшем нередко оказывали непосредственное воздействие на творчество. Образы некоторых из них отразились в ряде моих опусов. Так, Симфонический цикл «Зовы дальних миров» (Ор. 13) написан по мотивам романа С. Лема «Солярис»; Вторая симфония (Ор. 18) – по мотивам повести В. Астафьева «Пастух и пастушка»; в основу «Сказки» (Ор. 33) и «Двух восточных зарисовок» (Ор. 38-bis) для народного оркестра положены сюжеты, соответственно, повести Н. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» и поэмы А. Пушкина «Бахчисарайский фонтан». Толчком к созданию произведения могло служить и яркое историческое событие. Так, Крещение Руси отразились в Третьей симфонии «Русь-988» (Ор. 25).

Слова П.И. Чайковского о программности как неотъемлемом свойстве музыки, весьма непопулярные сегодня в композиторской среде, для меня являются непреложной истиной. Конечно, речь идет не об иллюстрации в музыке какого-либо сюжета, а о ее содержательности. По-моему, прежде чем браться за перо, надо самому что-то пережить. Хотя предметом этого переживания вполне может быть и вымысел, в т.ч. отраженный в произведениях литературы и других видов искусства («Над вымыслом слезами обольюсь»). В самом деле, если тебя самого не тронули какие-то чувства, образы и мысли, о чем же ты расскажешь слушателю?

Умение сосредоточиться на своих переживаниях – фундаментальное качество личности художника. Но это качество не является его прерогативой – им обладают многие люди. Ключевой вопрос – как эти переживания превращаются в содержательную основу художественной формы.

Собственно, весь процесс обучения и профессионального роста композитора связан с развитием мастерства содержательного формообразования. Одной из доминант в этом плане в молодые годы для меня, как и многих моих однокашников, было внимание к музыкальным приемам, появившимся в

XX веке: политональности, атональности, додекафонии, сериализму, ладам ограниченной транспозиции, пуантилизму, сверхмногоголосью, микроинтервалике, кластерной технике, сонорике, сонористике, алеаторике и др.

Многими из этих приемов я пользовался в своем творчестве, начиная с консерваторских опусов – от первокурсных фортепианных прелюдий (Ор. 2), Первого струнного квартета «Донские песни» (Ор. 5) и первого оркестрового сочинения «Симфонитты на русские темы» для народного оркестра (Ор. 6) (политональность, атональность, сонорика) до дипломного концерта для фортепиано с оркестром (Ор. 7) (лады ограниченной транспозиции, сонорика). И далее – в сочинениях: «Зовы дальних миров» (Ор. 13), Концерт для скрипки с оркестром (Ор. 17), Вторая симфония (Ор. 18) (алеаторика, атональность, лады ограниченной транспозиции); 8 фортепианных пьес «Impressionen» (последние пьесы из двадцати пяти, входящие в Ор. 16), Вариации для фортепиано (Ор. 22), «Пять брянских песен» для гобоя, кларнета и фагота (Ор. 27) (сонорика); Второй струнный квартет (Ор. 24) (кластерная техника); «Евангельские строки» (Ор. 32) (сверхмногоголосье); «У развалин древнего храма» для гитары и струнного квартета (Ор. 35) (микроинтервалика) и др. Применение этих средств, как казалось, делало музыкальное звучание свежим, выходящим за рамки приевшихся академических штампов.

С большим интересом знакомился с творчеством коллег из республик СССР в качестве Заместителя председателя Комиссии по работе с творческой молодежи Союза композиторов СССР, в которой по приглашению Секретаря Союза композиторов СССР А.Я. Эшпая проработал с 1977 по 1980 гг. В их творчестве также отражались те или иные нетрадиционные приемы письма. Особенно впечатляли работы молодых тогда Л. Сумеры (Эстония), П. Васкса (Латвия), В. Зубицкого (Украина), М. Бегалиева (Киргизия), Ф. Бахора (Таджикистан).

Ярким представителем отечественного музыкального авангарда, с которым мне довелось познакомиться в консерватории – сначала в качестве слушателя курса инструментально-

ведения, а потом и коллеги по кафедре инструментовки и чтения партитур, на которой я проработал с 1979 по 1987 гг., – был Эдисон Васильевич Денисов. Поражала его вулканическая энергия и быстрота мышления. Скажем, в связи с избранной мной, как членом кафедры, темой научной работы «Инструментовка киномузыки» мне довелось просматривать его написанные для фильмов партитуры. И, если судить по проставленным там датам окончания работы над теми или иными фрагментами, скорость их написания была необычайной – даже просто переписать ноты в таком темпе непросто. На зачете по инструментовке он, казалось, не всматриваясь, пролистывал представленные студентами партитуры, и при этом точно указывал на ошибки.

Его отличала доброжелательность по отношению как к студентам, так и коллегам по кафедре. Он, в частности, при всей своей занятости находил время консультировать многих молодых композиторов по новым написанным ими сочинениям, в т.ч. меня, и это происходило даже после моего ухода из консерватории. Звал вернуться на кафедру. Ему хотелось поделиться своим творческим опытом. Он нуждался в учениках, и его идейное влияние – прямое или косвенное, связанное с установкой на преодоление академизма, модернизацию музыкального языка (применение додекафонии, сверхмногоголосья, сонорики), в консерватории было очень велико.

Нельзя не согласиться с тем, что необычность, оригинальность формообразования во многом предопределяет свежесть музыкального звучания. И данный вектор поисков был для меня очень значимым. Думаю, можно говорить и об оригинальных находках в этой сфере.

Меня, в частности, увлекла идея выстраивать мелодическую линию на основе соноров. Казалось бы, мелодия и сонор – вещи несовместимые: мелодия одноголосна, а сонор нет, и он отличается тоновой неопределенностью. Но на самом деле, дистанция между этими крайностями может быть заполнена массой промежуточных построений: «размытыми тонами» или сонорами с просматривающимся тоновым абрисом.

Притом сонорный шлейф в такой «размытой мелодии» может утолщаться и истончаться, активизироваться и ослабляться в своем движении. И особенно выразительны случаи, когда эта «внутренняя жизнь» сонора связана с фразировкой: в начале и конце фразы его движение затихает, а в кульминационной интонации – рассыпается в выходящих далеко за ее пределы «протуберанцах».

Условием прочтения «сонорной мелодии» становится значительное замедление ее развертывания во времени. В результате возникают необычные, завораживающие музыкальные образы, которые характерны для ряда моих сочинений: «Адажио» для струнных (Op. 29), «У развалин древнего храма» для гитары и струнного квартета (Op. 35), Сонаты (Op. 36) и «Пяти песен без слов» (Op. 39) для фортепиано, Хорала для органа (Op. 31), «Евангельских строк» для женского хора (Op. 32), «Пейзажа с пингвинами, чайками и айсбергом в тумане» для гобоя соло (Op. 34) и других.

В «Адажио» для струнных (Op. 29) применил оригинальный алеаторический прием «дышащего кластера», который вместо обычного тона положен в основу мелодического развертывания. Выдерживаемая на месте центральная нота созвучия, исполняемая концертмейстером группы, в нем сочетается с движением неравномерными длительностями по любым нотам в пределах обозначенного диапазона (кроме трелей, тремоло, остинатных фигур и не более двух одинаковых интервалов подряд в одну сторону). Этот прием потребовал введения нового обозначения в виде вертикальной вилки (ее расширение направлено к центральной ноте). Благодаря этому приему скромно оформленная (от одной до четырнадцати строк) партитура становится основой звучания сверхмногоголосной фактуры, как будто выписанной на нескольких десятках строк. «Дышать» музыке позволяет и метрическая система записи с разным в каждой партии объемом длительностей в такте и «плавающей» тактовой чертой, которая обозначена пунктирной линией.

Еще одной своей находкой считаю прием «асинхронной полифонии». Как известно, голоса полифонии развертываются одновременно. А что если попробовать прерывать движение одного голоса, чтобы дать произнести фразу другому, затем продолжить высказывание первого и т.д.? В силу действия simultaneity восприятия музыки на ее синтаксическом уровне возникает эффект параллельного движения двух разноплановых линий. Подобный эффект характерен для кино – он достигается с помощью монтажа.

К такому приему я впервые обратился в своей «Полифонической сюите» для фагота соло (Op. 14) – иначе на одноголосном инструменте просто нельзя прорисовать две или три полифонические линии. А затем довольно часто применял его в своих камерных и оркестровых сочинениях, когда одновременное звучание двух пластов невозможно в силу большой фактурной плотности каждого из них. В частности – в подходе к кульминации во Второй симфонии (Op. 18), в скрипичном концерте (Op. 17), в пьесе для гитары и струнного квартета «У развалин древнего храма» (Op. 35) и др.

Этот прием лег в основу композиции моего симфонического произведения «Русской рапсодии» (Op. 28). Там параллельно развиваются две линии: вариации, идущие в обратном порядке с появлением темы в конце, и фольклорный пласт. При этом обе эти линии далеки друг от друга стилистически: вариации, в отличие от инкрустирующих их фольклорных эпизодов, построены на сонорных эффектах, а звучащая в кульминации тема, к которым они приводят, отличается суровостью и драматичностью.

В этом произведении асинхронная полифония, пожалуй, дорастает до «полидраматургии» – параллельного асинхронного развития двух независимых смысловых линий. А выразительный эффект, который я стремился передать, – трагическое чувство, которое преследовало меня в период распада нашей страны в начале 90-х.

Но вернемся к Э.В. Денисову, который своим творческим примером и задал толчок моим исканиям в сфере форматвор-

чества. Он был очень востребованным композитором. Все его сочинения были прижизненно изданы крупнейшими западными издательствами и воспринимались как явления современной классики. Но, удивительное дело, не прошло и двадцати лет после его ухода из жизни, а музыка его звучать стала очень редко.

Перед глазами другой пример – творчества Николая Петровича Ракова, профессора той же кафедры и, соответственно, моего тогдашнего коллеги. В глазах окружающих он, прежде всего, был педагогом, разработавшим оригинальную методику обучения, создавшим популярный «Задачник по инструментовке» и на протяжении многих десятков лет успешно применявшим эти наработки в педагогической практике. Мне нравились его скрипичный и фортепианный (До-мажорный) концерты, некоторые его фортепианные пьесы для детей. И все же, в целом, его музыка казалась слишком академичной. Но с годами она не становится менее исполняемой как в ДМШ и ДШИ, так и консерваториях и колледжах. Играют ее, пожалуй, сегодня даже чаще, особенно произведения для фортепиано, струнных и духовых инструментов, которые воспринимаются как классика педагогического репертуара.

Показательно отношение к новой музыке важной референтной группы – учителей музыки. Ведь что они знают и любят, то и будет транслировано новым поколениям любителей музыки и, соответственно, будет востребовано на концертной сцене. (В последние два десятка лет в процессе проведения курсов по ЭМИ и работы в жюри многих курсов электронного музыкального творчества мне довелось пообщаться с несколькими тысячами преподавателей ДМШ и ДШИ).

Из современной музыки академических жанров наиболее значимыми в их глазах и часто исполняемыми в классах электронных инструментов оказались произведения Г. Свиридова, В. Гаврилина, раннего Р. Щедрина, С. Слонимского, В. Кикты. И полной неожиданностью для меня оказалось отсутствие в этом перечне того же Э. Денисова, а также входя-

щих вместе с ним в широко раскрытую на Западе «русскую тройку» – А. Шнитке и С. Губайдуллиной (хотя у каждого из них есть произведения для детей и юношества). Об этих композиторах, а также об их более молодых коллегах, пришедших в искусство под лозунгами радикального обновления языка и претендующих на доминантное положение в современной музыке, педагоги, как правило, ничего не знают.

Чем же объяснить этот парадокс? Ведь все должно быть как раз наоборот – именно новации, а не следование академическим традициям, по мнению многих коллег, обеспечивают музыке внимание со стороны исполнителей и слушательской общественности и, в конечном итоге – место в пантеоне классики.

Но в самом ли деле языковые новации принципиально значимы? Определяет ли обращение к нетрадиционным приемам и средствам выразительности историческую перспективу творчества того или иного композитора? Ведь перед глазами масса примеров иного свойства. Скажем, композитор-традиционалист В. Гаврилин не декларировал никаких «измов», зато оставил много замечательных мелодий. И судя по востребованности в учебном репертуаре, его музыку будут помнить долго.

Бесспорно – поиск новых способов воплощения художественного замысла, стремление к обогащению приемов формообразования является важным элементом творческого процесса. Этот поиск способствует достижению оригинальности и драматургической глубины как конкретных произведений, так и развитие музыкального искусства в целом. Но данный вектор деятельности для композитора является далеко не единственным, и его нельзя абсолютизировать. Несть числа произведений, отмеченным новой концепцией формообразования, и именам композиторов-концептуалистов, которые канули в лету. А порой самая незатейливая музыка почему-то прочно обживается в концертном или педагогическом репертуаре.

Дело в том, что композитор не пишет музыку «для себя». Он является частью музыкально-коммуникативной цепочки,

куда входит исполнитель и слушатель (в последние десятилетия к ним присоединились звукорежиссер, создатель виртуального инструментария, а в компьютерной музыке – еще и программист). И умение «общаться» с помощью своей музыки является одной из его ключевых компетенций.

Пусть в ином произведении отсутствуют новомодные приемы. Зато, допустим, оно отвечает высоким требованиям музыкального вкуса, построено на ярких мелодиях, ясно изложено и, главное – задевает слушателя своей темой, образным строем, эмоцией (этого как раз зачастую не хватает в опусах, ориентированных на эстетику авангардизма). Успешность воплощения асафьевской идеи – «направленности формы на слушателя» – очень многое определяет в бытии того или иного произведения. И оригинальные хитро-сплетения элементов формы могут служить всего лишь одним из средств такой направленности, притом, как правило, сужающим адресную аудиторию.

С проблемой адресности мне пришлось столкнуться при написании музыки к кинофильмам (художественным – «Как я был вундеркиндом», «Летние впечатления о планете Z», «Анютины глазки и барские ласки» и др.; мультипликационным – «Наваждение», «Укрощение строптивой», «Юлий Цезарь» и др.), театральным спектаклям («Мизантроп», «Вицмундир», «Беда от нежного сердца» и др.), компьютерным играм («Muddle Pack», «Sea Legends», «Allods» и др.). Интересы конечного потребителя художественного продукта здесь представляет заказчик (как правило, режиссер). И он безжалостно отсекает все, что не вписывается в представления о нужном музыкальном продукте.

Этот опыт считаю очень важным для своего творческого развития. Он приучил меня слушать создаваемую музыку ушами представителей самых разных аудиторий. Акцент в рефлексии при сочинении подобной музыки смещается с нотного текста, в котором порой так привлекательно выглядят разнообразные нотные узоры в построениях гармонии, фактуры, инструментовки, на звуковой слой музыки, кото-

рый либо входит в гармоничное взаимодействие с другими элементами аудиовизуального целого, отвечает требованиям режиссера и адресной аудитории, либо нет.

Все, что идет от «музыкальной графики» редуцируется, и музыкальный язык упрощается. При этом зачастую приходится осваивать новые для себя музыкальные стили (как известно, драматургический прием «полистилистика» появился в творчестве А. Шнитке именно благодаря опыту работы в кино).

Подобный опыт заставил меня заострить внимание на особенностях аудитории, которая воспринимает мою относящуюся к автономным жанрам музыку. И это привело к обескураживающему открытию. Состоящая, в основном, из коллег по цеху – композиторов, музыковедов, студентов-музыкантов – аудитория различных концертов и фестивалей Союза композиторов, в рамках которых, в основном, звучали мои камерные и симфонические произведения, увы, не обладает таким важным для апробации художественных продуктов свойством, как репрезентативность. – Она слишком узка и ориентирована на узкоцеховые художественные ценности, связанные, как правило, с культом новых средств формообразования.

Невольная и естественная для молодого композитора ориентировка на эти ценности, с одной стороны, обостряет его внимание к поиску в сфере музыкально-языковых средств, а с другой – вызывает иллюзию, что положительная оценка его музыки в рамках данной аудитории открывает для него другие – более широкие. В том-то и дело, что не только не открывает, а, скорее даже наоборот – закрывает. Ведь мнение оценивающей его творческую работу фокус-группы может быть весьма экзотическим и дезориентирующим во внешнем музыкальном социуме.

Сегодня можно даже говорить о появлении нового феномена в музыкальной культуре – «фестивального композитора». Так, некоторые мои коллеги участвуют в десятках фестивалей современной музыки, как в России, так и за рубежом.

Им кажется, что их творчество увенчивают лавры успеха. Но... это всего лишь локальный, внутрицеховой успех, в большинстве случаев абсолютно неадекватный реальному слушательскому признанию. Сочинения на таких фестивалях, как правило, исполняются по одному разу и мало пригодны для филармонической сцены. Они остаются неизвестными никому, кроме самого автора и его коллег.

Сфера фестивалей и сфера бытования музыки за их пределами не пересекаются. И сто подобных одноразовых премьер не конвертируются в популярность того или иного автора. Смехотворны его претензии к работникам филармоний в «дремучем невежестве», незнании имен его «выдающихся» коллег. Ведь подлинные достижения композитора связаны, прежде всего, с успешностью работы в том или ином жанре. Критерии качества его работы вырабатываются именно любителями этого жанра, а отнюдь не музыковедами, ориентированными на те или иные языковые новации. И хотя шума вокруг подобного автора может быть много, без «диалога» с этими любителями, «направленности» его творчества на филармонического слушателя всегда выходит «много шума из ничего».

В чем же причина столь характерного для сегодняшнего дня отрыва творчества композитора, создающего произведения академической направленности, от публики? Думаю, искать ее надо в существенном изменении облика музыкальной культуры, что произошло в последние десятилетия. И связано это с повсеместным распространением новых средств музыкального искусства, основанных на электронике, электроакустике, а в последние два десятка лет – и компьютерных технологиях.

С их помощью создается колоссальный объем музыки, которая заполняет все медиа-пространство. Но это совсем другая музыка. Она чужда академическим жанрам не только по эстетическим критериям, но и по положенному в ее основу звуковому материалу – электроакустическому. Она формирует новые установки музыкального восприятия у широких масс

людей, особенно молодежи, которым сегодня малоинтересен академический концерт. Характерное для нее погружение в электроакустическое звучание создает установку на восприятие звучания традиционных механических инструментов с концертной сцены как чего-то необычного и раритетного. Оно отличается от привычного им своей недостаточной громкостью, чрезмерной отдаленностью и блеклостью.

Чтобы как-то привлечь слушателя в концертный зал, исполнители делают в своей репертуарной политике ставку не просто на классику, а на самые популярные произведения этой классики. И если сегодня даже на Шостаковича мало ходят, то что говорить о новых сочинениях малоизвестных авторов...

В этих условиях почувствовавшие себя невостребованными композиторы в качестве альтернативы филармонической жизни и стали проводить по всему миру многочисленные фестивали новой музыки – чаще всего исполняемой по одному разу. Некоторые имеют собственные ансамбли, которые играют музыку их и их друзей, а также – коллег из других стран, которые, в основном, также руководят ансамблями. Те, в свою очередь, играют музыку организаторов исполнения их сочинений, и далее – по кругу. Так, по сути, создается некая гальванизация концертной жизни взамен нормальной филармонической, что зачастую связано с имитацией международного признания неких музыкальных симулякров.

Разрыв между современным композитором и филармонией создает тревожную ситуацию для развития академических музыкальных жанров. Без филармонической апробации нет среды, способствующей появлению новой качественной музыки в этих жанрах, а без «свежей крови» они обречены на угасание. Уже сегодня результаты такого разрыва проявляются самым печальным образом: с одной стороны, это появление массы нежизнеспособных опусов, а с другой – нередкий случай превращения филармонии в затхлый музей.

Сосуществование многообразных музыкальных явлений академической направленности в рамках филармонии и фес-

тивалей современной музыки, широкое разнообразие массовых жанров, в том числе основанных на электроакустике и компьютерных технологиях, позволяет говорить о полицентризме современной музыкальной культуры. Формально оставаясь единым искусством, музыка фактически расслоилась на множество параллельно существующих субкультур – каждая со своими кумирами, идейными и стилистическими установками. И связи между этими субкультурами зачастую выглядят очень условно.

Все более слабеет существующая на протяжении нескольких последних веков иерархия в музыкальном искусстве с гениями-первопроходцами вверху, которые, создавая шедевры и обновляя язык, задают вектор развития данного искусства, и толпящимися у основания этой пирамиды рядовыми творцами, которые подхватывают и разрабатывают их новаторские идеи. И «фестивальных композиторов», вопреки представлению многих из них, никак нельзя отнести к элите, определяющих наиболее значимые исторические пути развития искусства. Они составляют лишь одну из множества музыкальных субкультур, притом сегодня зачастую равнодушную к идеям обновления языка и тяготеющую к эстетике постмодернизма. И чем причудливее по своим художественным устремлениям – тем имеющую меньшее число своих сторонников. Можно ли говорить об их влиянии даже на параллельно существующие субкультуры?

Так что же – в самом деле, пришел, по словам одного коллеги, «конец времени композиторов»? Пора перекалцифицироваться в дизайнеров моды, поваров и парикмахеров, более актуальных в современном социуме?

Думаю, это не так – никакого конца времени композиторов нет и не предвидится. Напротив, накопленная за многие века композиторская культура будет и впредь развиваться в качестве центрального элемента музыкальной культуры. И об одном из перспективных направлений такого развития я расскажу чуть позже. А сейчас вернусь к своему музыкальному творчеству.

В студенческие годы мне пришлось дважды побывать в фольклорных экспедициях – в Волгоградской и Рязанской областях. Полученные впечатления были необычайно яркими – аутентичная фольклорная музыка оказалась абсолютно непохожей ни на академическую, ни на народную музыку, которая звучала по радио, телевидению и на концертах. Она не пелась, а как бы проживалась пожилыми людьми, возможно, ее последними носителями. И тебя буквально захватывали ее самые разные образы – мужественные, воинственные, разудало-веселые и трагические в песнях Донских казаков или трогательно-наивные и первозданно-чистые в произносимых как бы вполголоса древних обрядовых песнях крестьян Мещеры.

Поражали воображение и музыкальные средства: простота и яркость старинных мотивов; метрическая свобода; изощренная микроинтервалика, включая глиссандирующие осаживания в конце фраз, при тетрахордовой архаичности; гетерофония и очень своеобразная полифония (скажем, «дишкант» у Донских казаков или политональное взаимодействие голосов в обрядовом плаче невесты на Рязанщине); невероятно большое количество куплетов в каждой песне, раскрывающих ее сюжет, и огромное количество самих песен, хранимых в памяти каждого народного певца.

Казалось, что окунулся в неведомый музыкальный мир, существующий совершенно независимо по отношению к тому, в котором жил. Соприкосновение с этим миром сильно повлияло на развитие моего музыкального мышления и языка, сыграв не меньшую роль в отходе от академических стереотипов, чем знакомство с инновационными явлениями искусства.

Яркие впечатления от фольклорных экспедиций требовали своего выражения. После каждой из них были написаны, соответственно, первый струнный квартет «Донские песни» (Op. 5) и «Симфонietta на русские темы» для народного оркестра (Op. 6). Эти сочинения считаю вехами в своем становлении как композитора, как в плане стилистических обрете-

ний, так и по впервые проявленному к моему творчеству общественному интересу.

«Симфониетта» в 1973 году привела меня в Академический оркестр русских народных инструментов Центрального телевидения и Всесоюзного радио. Притом в момент, когда в должность его главного дирижера вступил Николай Николаевич Некрасов (теперь оркестр носит его имя). И, наверно, первую свежее испеченную партитуру, которую он держал в руках в своем новом качестве, была принесенная мной.

Считаю эту встречу большой удачей в своей жизни. Потрясающий, что называется «от бога» музыкант не только многократно публично исполнял и записал в фонд радио мою студенческую работу, но и стал первым исполнителем всех других моих работ данного жанра, созданных при его жизни. Притом – в каждое исполнение он, что называется, вкладывал душу, требуя от музыкантов отдачи на пределе возможностей (это далеко не часто случается при исполнении новых опусов).

Палитра художественных образов, которые он умел внушить музыкантам оркестра и публике, была необычайно широкой – от тонких, лирических до драматических и гротескных. Его творческую индивидуальность отличали сильный артистический темперамент и своеобразие. Порой он исполнял мою музыку совсем не в том темпе и характере, как я себе представлял, но делал это столь убедительно, что со временем казалось, что иной ее трактовки и быть не может.

Оркестр под его руководством достиг больших творческих высот, и тот факт, что он сегодня регулярно с аншлагом выступает в Большом зале консерватории, думаю – во многом, его заслуга. В далеких 70-х этот оркестр тоже не был слабым, но впоследствии он не только сравнялся по уровню мастерства с лучшими симфоническими оркестрами, но и своим примером вытянул на доселе невиданный уровень многие родственные коллективы.

Сотрудничая с этим коллективом, я стал присматриваться к его репертуару и публике, которая ходит на его концерты. В репертуаре и раньше, и сейчас доминируют обработки на-

родных мелодий, популярные классические инструментальные и вокальные сочинения, в т.ч. романсы, арии из опер, в которых оркестр аккомпанирует знаменитым певцам. Публика приходят на концерт слушать именно простую жанровую музыку, и какой-нибудь «навороченный» опус «фестивального композитора» у нее не вызовет ничего, кроме недоумения.

Вместе с тем, дирижеры-народники вовсе не против новой музыки, они постоянно говорят о репертуарном голоде. Весь вопрос – какой она должна быть?

Меня с детства привлекало звучание «старинных» вальсов, маршей, полек и других пьес песенно-танцевального характера, которые появились на рубеже XIX и XX веков и составили основу репертуара современных духовых и народных оркестров (наверно, любовь к подобного рода музыке передалась от отца). Все эти произведения отличаются благородством и возвышенностью образов, ясностью и простотой выражения.

Сочиняя для народного оркестра, я интуитивно все более тяготел к данному эстетическому эталону, о чем свидетельствуют и названия многих произведений: «Романс и Юмореска» (Ор. 12), сюиты «Старинные мелодии» (Ор. 30), «Четыре фотографии из старого семейного альбома» (Ор. 37-bis), «Простая музыка» (Ор. 40-bis) и др. Притом чем дальше, чем проще становился музыкальный язык – например, в таких произведениях как «Два вальса в старинном стиле» (Ор. 43), Вальс «На волжских волнах» и «Галоп «Суета сует» (Ор. 45), сюита «Музыкальные картинки» (Ор. 46), Кадриль, Старинный романс и Тарантелла (Ор. 52), «Сюита на якутские темы» (Ор. 53), «Три якутских танца» (Ор. 56), «Сюита в светлых тонах» (Ор. 60), сюита «Легкая музыка» (Ор. 65), Вальс «Радость и печаль» (Ор. 66) и др.

Думаю, данный эстетический вектор во многом предопределил успех этих и других моих сочинений на концертной сцене. Их сегодня играют многие коллективы в Москве, Санкт-Петербурге, Белгороде, Ижевске, Казани, Краснодаре, Красноярске, Нижнем Новгороде, Новосибирске, Петроза-

водске, Тамбове, Тольятти, Смоленске, Якутске и других городах. В последнее время стали чаще играть и мои сочинения для этого оркестра, форма которых отличается большей сложностью: «Симфониетту на русские темы» (Ор. 6), «Русскую увертюру» (Ор. 21-bis), «Сказку» (Ор. 33), «Две восточные зарисовки» (Ор. 38-bis), «Причуды» (Ор. 44), сюиты «Сказочные образы» (Ор. 42), «Круизные зарисовки» (Ор. 54), «Лики моря» (Ор. 62) и др. И, наверно, для автора нет лучшего подарка, чем когда публике удастся «расслышать» положенные в основу его произведений образы.

Обратившись в молодые годы в своем творчестве к народному оркестру по случайным обстоятельствам, я со временем очень привязался к нему. Развитие этого интереса во многом связываю с пассионарностью личности Н.Н. Некрасова, который заражал своим отношением к народно-инструментальному творчеству окружающих.

Мой последний телефонный разговор с Николаем Николаевичем состоялся в канун нового 2012 года. Будучи тяжело больным, он слабым голосом произнес: «Надо чтобы наше дело не угасло! Надо, чтобы оно развивалось!». И сегодня хочется сделать все возможное, чтобы содействовать претворению в жизнь этого завета великого музыканта, чтобы звучание русского народного оркестра сверкало своими неповторимыми красками и радовало людей!

Коммуникативный фактор очень значим и при создании музыки для детей. Обращаясь к ребенку, композитор должен слышать свою музыку его ушами. А, значит, она должна быть построена на основе ярких и простых средств выразительности – вроде броско раскрашенных кубиков детского конструктора. И создавать такую музыку, отвечающую критерию оригинальности (иначе какой же ты композитор?), совсем непросто.

Есть еще один фактор, предопределяющий «детскость» музыки. По аналогии с вышеупомянутым асафьевским концептом назовем его «направленностью формы на исполнителя». Ребенок либо сможет преодолеть технические слож-

ности твоего произведения, либо нет. (Так же, впрочем, как и взрослый исполнитель. Поэтому, стремясь сделать изложение нового сочинения максимально эффектным, композитор всегда берет в расчет его возможности: справится тот или нет?).

Сами же эти сложности либо будут стимулировать мотив к их преодолению, либо данная работа покажется неблагодарной. Уметь излагать материал «увлекательно для пальцев», т.е. ориентируясь на естественные игровые операции, позволяющие добиваться эффектного звучания на том или ином инструменте – важная составляющая композиторского мастерства. (Еще в музыкальном училище мое внимание к этой проблеме привлек Константин Константинович Баташов. Думаю, все его ученики отличаются подобного рода изобретательностью). В детской же музыке это умение особенно значимо – оно, помимо всего прочего, способствует успешному решению музыкально-дидактических задач.

Как-то постепенно у меня накопились произведения для детей: для хора («От весны до весны» – кантата на стихи русских поэтов (Op. 15), «Пейзажи» – сюита а капелла на стихи И. Бунина (Op. 26), «От заката до рассвета» – три песни на стихи С. Есенина (Op. 59) и др.); для ансамблей элементарных инструментов, в т.ч. – с народным оркестром: «Восемь русских песен» (Op. 48), «Народные мелодии – детям» (Op. 55) и др.; для фортепиано (Четырнадцать пьес (Op. 41). «Пять лубочных картинок» (Op. 49) и др.) и фортепианного ансамбля (два авторских сборника); для скрипки и скрипичных ансамблей («Три фигурки из конструктора» и пьесы (Op. 23); пьесы для валторны, трубы, баяна, домры; детские песни (3 песни на стихи М. Танича, 5 песен на стихи М. Крестова, «Любимые песенки кота Юраши» – 26 песенок для детей дошкольного возраста и др.); а также многочисленные циклы переложений классических и народных произведений для народного оркестра и детского инструментального ансамбля (Op. 55 add. 1, 2, 3). И эту музыку тоже никак не могу считать обойденной вниманием – ее сегодня исполняют

во многих российских городах учащиеся детских музыкальных и общеобразовательных школ, в т.ч. с оркестром.

Но больше всего они аранжируют и играют мою музыку для синтезатора и компьютерной студии, написанную в последние 20 лет (начиная с 1995 года). К ней относится несколько сотен обработок и аранжировок классических и народных мелодий, которые составили основу учебного репертуара для этих инструментов. Они опубликованы в пособиях: «Школа игры на синтезаторе», «Учусь аранжировке» (три пособия для младших, средних и старших классов ДМШ), «Волшебные клавиши», «Народные песни и танцы», «Произведения для ансамбля синтезаторов», «Методика обучения игре на клавишном синтезаторе», «Студия компьютерной музыки: методика обучения», «Электронное музыкальное творчество в общеобразовательной школе» – младшие классы, «Электронное музыкальное творчество» – УМК для 5–9 классов общеобразовательной школы, «Электронные музыкальные инструменты (клавишный синтезатор)» – УМК для учащихся 1–4 классов, «Интерактивное музицирование. Ансамбль электронных и элементарных инструментов» – УМК для работы с младшими школьниками, части 1, 2 и др. А также большой интерес вызывают оригинальные произведения, вошедшие в изданный в 2013 году авторский сборник «Хорошо синтезированный клавир»: 28 пьес (Ор. 47); 10 пьес для ансамбля клавишных синтезаторов (Ор. 49, 50, 51); 12 авторских обработок народных песен (Ор. 48).

Вот я и подошел к обещанному рассказу о перспективном направлении композиторского творчества.

Жанр электронной композиции не нов – он существует с середины XX века. Основными достижениями в процессе его развития стали «обжитые» музыкантами новые средства выразительности, связанные с виртуальной акустикой и звуковым синтезом, а также освоение цифровых методов управления этими средствами.

Перед пользователем современного цифрового инструментария открывается неведомый ранее звуковой мир. Аку-

стическое пространство разворачивания голосов становится рукотворным – легко можно, скажем, увеличить или уменьшить его объем, изменить его окраску, произвольно разместить виртуальные музыкальные инструменты в разных точках панорамы и глубины звуковой сцены.

Тембровая палитра расширяется беспредельно. Наряду с несколькими сотнями «прошитых» в памяти электронного инструмента голосов с помощью опций звукового синтеза можно создать сколько угодно новых, отличных от привычных. Например – по соотношению тоновых и шумовых компонентов звучания (вплоть до соноров); по форманте (резкие или матовые, со скользящей окраской, похожие на чередование гласных «О-И», «О-У», «А-У»); по амплитудной огибающей (голоса, медленно «выплывающие» из тишины, постепенно угасающие или, наоборот – резко обрывающиеся); по исполнительским штрихам (вibrато, портаменто, глиссандо – любая глубина, скорость, задержка перед началом воспроизведения штриха); по расположению в пространстве (слева или справа, близко или далеко, перемещение с разной скоростью и амплитудой между этими позициями) и т.д.

Весь этот арсенал средств обладает широким ассоциативно-колористическим потенциалом. Данные средства, способствуя объединению или разъединению звучания по горизонтали, вертикали и глубине музыкального пространства, обладают формообразующей и фактурной функциями. Фактура, в частности, благодаря их использованию коренным образом преобразуется – из привычной, напоминающей изображение на плоскости (пусть с иллюзорной перспективой) она превращается в трехмерную, подобную голографическому изображению. В саму ее структуру входит конкретный объем и окраска виртуального концертного зала, местоположение виртуальных источников звучания и расстояние между ними и от слушателя, а также тот или иной из бесконечного множества вариантов текстуры самих этих источников.

Реализация всех этих пространственно-колористических возможностей и возможностей звукового синтеза в целях усиления рельефности фактуры и композиционной формы, достижения выразительности звучания необычайно обогащает формообразовательный и образно-содержательный потенциал электронной музыки. А компьютерные технологии делают это управление простым и наглядным.

Сегодня в музыке для механического инструментария трудно представить возникновение чего-то принципиально нового. И главные перспективы развития данного вида искусства видятся в художественном осмыслении звукового материала и методов работы с ним, которые предоставляют электроника, электроакустика и цифровые технологии. Обращение к этим средствам открывает самые невероятные возможности для творчества и сулит подлинные художественные открытия.

Вместе с тем, на протяжении своей более чем полувековой истории электронная музыка, увы, никак не может подняться с маргинальных позиций в искусстве (огромные потоки ее популярно-прикладных разновидностей в медиaprостранстве не в счет). В ней пока нет своих Бетховенов, ее многочисленные фестивали проходят в полупустых залах, и она отсутствует на филармонической сцене. Чем же можно объяснить это противоречие?

Дело в том, что развитие данного жанра при активной разработке его специфического звукового потенциала происходит в условиях редуцированной коммуникативной цепочки: музыкант-электронщик – слушатель. Из нее исключен исполнитель. А, значит, игнорируется важнейшее историческое достижение – разделение музыкальной деятельности на композиторскую (направленную на создание яркого тематического зерна и его прораствание в целостную композицию) и исполнительскую (связанную с появлением многообразных интерпретаций авторского текста).

Мне как пианисту многократно в России и за рубежом приходилось выступать на концертной сцене, в том числе с

сольными концертами, записывать музыку в фонд радио, и я не понаслышке знаю, насколько богата и разнообразна культура исполнительской интерпретации. Ее исключение из музыкально-коммуникативной цепочки ведет к катастрофическим последствиям. Резко снижается качество музыки: нет исполнителя – нет и полноценного композитора, создающего основу его творческих проявлений. Отвергается накопленный за века в каждой из этих сфер огромный художественный опыт.

Музыкальная деятельность из-за этого огрубляется и откатывается назад на целую историческую эпоху, когда о композиторе и исполнителе ничего не знали. И даже обращение к самому изоощренному звуковому материалу электроакустики на столь архаичной коммуникативной основе не обеспечивает перспективу создания продукции, способной конкурировать с той, которая порождена диалогом этих двух ключевых фигур музыкальной коммуникации.

А что если попробовать создавать сочинения не в виде готовой фонограммы, а текста, предназначенного для художественной интерпретации на электронном инструменте? Ведь на основе его специфических возможностей многовековые композиторские и исполнительские традиции могли бы получить самое неожиданное преломление. Электронная музыка тем самым обретет новый вектор своего развития, одновременно вписываясь в мейнстрим музыкального искусства. Бережное отношение к его лучшим традициям обеспечит значительное возрастание значения данного жанра – до равного традиционным жанрам, и, кто знает, может быть, и потеснив их с музыкального Олимпа.

Такие рассуждения подвигли меня на создание оригинальных произведений детского репертуара для электронных инструментов. И этот эксперимент оказался очень удачным. Учащиеся ДМШ, ДШИ и других учреждений дополнительного образования по классу синтезатора и компьютерной студии под руководством своих педагогов с готовностью и на высоком художественном уровне аранжируют и исполняют эти

мои произведения. Их текст создан с учетом пространственных и тембральных возможностей электронной музыки, поэтому помимо традиционной нотации он содержит примерные обозначения настроек звукорежиссерских эффектов и звукового синтеза.

Подведу некоторые итоги рассуждений о музыкальном творчестве и своем опыте в данной сфере.

Роль композитора, начиная с расцвета классической эпохи, и до сегодняшнего дня остается ключевой в музыкальной культуре. Предметом его деятельности является создание содержательной музыкальной формы на основе специфических средств – мелодики, полифонии, гармонии, фактуры, инструментовки и композиционной формы. Результат – нотный текст – предназначен для художественной интерпретации исполнителем. А успешность его работы определяется звучанием его музыки: *композитор – это не тот, кто сочиняет, а тот, чью музыку играют.*

Мотивы же внимания к его творчеству могут быть самыми разными. Скажем, в советские времена некоторые коллеги успешно освоили «политический серфинг». В условиях острого противостояния двух политических систем выбор темы их сочинений был связан либо с Лениным и Партией, что обеспечивало благосклонность руководства и государственные награды, либо с антикоммунистическими аллюзиями и эскападами, стремлением в качестве «нон-конформистского» художника заручиться поддержкой Западных спонсоров. (Думаю, и то, и другое – грязные игры). Иногда внимание к композитору обусловлено какими-то случайными, субъективными обстоятельствами.

Но все же можно говорить о принципах, в совокупности обеспечивающих концертные перспективы его творений. Каждый из них – итог развития музыкального искусства в разные исторические эпохи, что отражает известный закон соответствия онтогенеза филогенезу.

Прежде всего, новая музыка должна отражать переживания своего создателя. Этот принцип берет свое начало в пер-

вобытном магическом действе, когда самый невзрачный ритуальный ритмический рисунок служил оформлением процесса сосредоточения всех его участников на субъективных эмоциях и образах, обеспечивающих решение какой-то важной для племени задачи. Способность к *автокоммуникации* (*однозвенное коммуникативное образование*) нисколько не теряет своего значения в современном искусстве. Правда, ее, конечно же, недостаточно для создания полноценного художественного произведения.

Трансляция этих переживаний реципиенту впервые осуществлялось в процессе *импровизации* (*двухзвенное коммуникативное образование*), которая обусловила формирование широкого арсенала выразительных средств вокальной и инструментальной музыки. Ее главное историческое открытие – суггестивность, направленность на слушателя и умение воспринимать продукт своего творчества с его позиции, что также становится принципом композиторского творчества. Правда, одного умения «заразить» слушателя своим переживанием недостаточно для выстраивания логики развернутого музыкального повествования.

Решает эту задачу отпочковавшиеся от импровизации несколько веков назад *композиция* (*трехзвенное коммуникативное образование*), которая позволила создавать и транслировать слушателю сложные музыкальные мысли, развернутые драматургические построения. Обостренное внимание к вопросам содержательного формообразования, выстраивания музыкальной структуры, способной стать матрицей для тиражирования во множестве исполнительских интерпретациях – третий и наиболее очевидный принцип композиторского творчества. Помимо «направленности формы на слушателя», что досталось ей в наследство от импровизации, для композиции характерна также «направленность формы на исполнителя», связанная с эффектным и удобным для исполнителя на конкретном инструменте изложением музыкального материала.

В электронной музыке эти принципы не теряют своего значения. Они продолжают действовать в условиях значи-

тельного расширения палитры выразительных средств. Туда включаются новые средства, связанные с виртуальной акустикой и звуковым синтезом (соответственно, *коммуникативная цепочка*, включая интегративную фигуру *звукорежиссера и производителя виртуального инструментария*, становится *четырёхзвенной*), а также средства интерактивного управления звуковым материалом, создаваемые *программистом (пятое звено коммуникативной цепочки)*.

Деятельность композитора в данном жанре, обогащаясь за счет звукорежиссуры, звукового синтеза и становясь более простой и продуктивной благодаря программной среде ее осуществления, остается центральной в усложнившейся коммуникативной структуре. То есть композитор как был центральной фигурой в музыке для традиционных инструментов, так и остается ей в электронной музыке. Именно в этой новой сфере на основе взаимодействия с аранжировщиком-исполнителем видятся для него самые заманчивые творческие перспективы.

Опора в композиторском творчестве на перечисленные выше принципы, связанные с автокоммуникацией, импровизацией и композицией, обеспечивают его успешность. И если определяемая ими содержательность, общительность и логичность дают новым музыкальным произведениям хорошие шансы на концертное долголетие, то любое из противоположных качеств – внутренняя пустота, замкнутость в себе или примитивность – лишают эти произведения подобной перспективы.

У каждого композитора, а иногда и в каждом его опусе характер взаимодействия этих принципов различен. Это предопределяет творческую индивидуальность автора и стилистические особенности его сочинений. А каково их взаимодействие в моем творчестве?

Думаю, в своих более ранних сочинениях я в большей мере тяготел к формотворчеству – в сфере построения лада, мелодики, гармонии, фактуры, композиционной формы (содержательная сторона творчества меня волновала всегда). То есть наибольшее значение я придавал третьему из выше-

перечисленных принципов – связанному с обогащением композиционного построения.

В последнее два десятилетия важнейшим для себя считаю второй, берущий свое начало в импровизации коммуникативный принцип, что проявляется в стремлении точно адресовать свои произведения конкретной аудитории (разумеется, стараюсь, насколько это можно в рамках решения данной задачи, оригинально выстраивать форму). В произведениях детского репертуара для электронных инструментов при этом считаю необходимым использовать все возможности по созданию оригинальной виртуальной акустики и новых звуков.

Как-то в разговоре с моим товарищем, профессором Эдвардом Станиславовичем Маковским, который выпустил в издательстве МГИМ им. А.Г. Шнитке 12 сборников моих сочинений для народного оркестра, я посетовал на то, что мало исполняются мои ранние камерные и симфонические опусы. И услышал в ответ оптимистичную реплику: «Сегодня играют мало – завтра будут играть больше».

Очень хочется надеяться, что он в своем прогнозе окажется прав!



ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

*П*реподавать начал еще со студенческих лет (вел в 1974–76 гг. класс композиции в ДМШ № 10, которую в свое время окончил) и продолжал заниматься преподаванием на протяжении почти всей своей дальнейшей жизни – в музыкальном училище при консерватории (класс композиции в 1976 г.); консерватории (класс инструментовки и чтения партитур в 1979–87 гг.); педагогическом университете им. М.А. Шолохова (класс фортепиано в 1992–96 гг.); Институте художественного образования Российской академии образования (подготовил 7 кандидатов наук с 2000 по 2017 гг.); в тех же Университете, Институте, а также Московском институте открытого образования и других учреждениях повышения квалификации работников образования и культуры многих городов России, Украины и Казахстана, где с 1995 по 2018 гг. проводил курсы подготовки преподавателей по синтезатору и компьютерной студии.

Долгое время педагогическая деятельность находилась в тени моих интересов в сфере композиторского творчества. В 1987 г. даже решил уйти с работы в консерватории, чтобы полностью сосредоточиться на сочинении. И сегодня это решение видится оправданным, учитывая то, что моя музыка в советское время исполнялась, приобреталась Всесоюзным и республиканским Министерствами культуры. Были заказы на создание музыки к кинофильмам и театральным постановкам. Т.е. была возможность реализовать себя в качестве «свободного художника».

Но тогда невозможно было представить, что советская политическая система рухнет так внезапно, а вместе с ней уйдет в прошлое привычное бытие представителей многих общественных прослоек, в том числе и возможность композитору существовать только за счет творческого труда. И мои переживания в начале 90-х гг. были весьма противоречивыми.

С одной стороны, демократические преобразования вызвали надежду на улучшение жизни – казалось, скоро она станет более безопасной, обеспеченной и достойной. С другой – распад родной страны воспринимался болезненно. К тому же в условиях геополитического катаклизма возникали и совсем иные, тревожные ожидания. Что у России впереди? Будет ли она ввергнута в вероятную в те годы гражданскую войну? И какова цена всех моих творческих забот в случае осуществления подобного сценария?

Слава богу, худшего не случилось, но произошедшая социальная встряска прервала мой «свободный полет», превратив в обычного безработного. Пришлось думать о возвращении к педагогической работе. Подвернулся случай – заведующий кафедрой музыкальных инструментов Московского государственного открытого педагогического университета им. Шолохова Б.А. Печерский предложил мне работу преподавателя фортепиано.

Это предложение в 1992 году было очень своевременным, но Борису Абрамовичу я признателен не только за это. Спустя полтора десятка лет после окончания консерватории в процессе занятий со студентами мне удалось восстановить свои исполнительские навыки. Войдя во вкус, я дал несколько сольных концертов фортепианной музыки в Москве, Берлине и Халле (Германия), записал в фонд радио в Москве 11 опусов Н. Мясковского, С. Прокофьева, Е. Голубева и своих, а также компакт-диск с музыкой этих авторов в Берлине.

Но самое важное для меня состояло в другом. Еще до возвращения к работе в ВУЗе я начал присматриваться к клавишному синтезатору, который всегда включал в партитуры

своей киномузыки, под новым углом зрения. Он показался мне интересным как инструмент для приобщения школьников к музицированию.

Я начал проводить с ними экспериментальные занятия и встречи с преподавателями ДМШ, на которых пытался привлечь их внимание к этому инструменту. Собирал материал для научного обоснования обучения на нем и с этим материалом в 1992 году поступил учиться в аспирантуру Института художественного образования Российской академии образования.

И именно в МГОПУ, благодаря поддержке Б.А. Печерского в 1995 году мне удалось впервые в России организовать подготовку преподавателей по классу клавишного синтезатора в рамках ВУЗа. А первая в России учебная программа «Клавишный синтезатор» для студентов педагогического ВУЗа была опубликована мной в 1996 году.

Тогда этот инструмент в музыкальном образовании воспринимался как Золушка. Отношение к нему было самое пренебрежительное, и было непонятно, куда пойдут работать выпускники моего курса – соответствующей дисциплины в отечественных образовательных учреждениях попросту не существовало. И, наверно, радужные перспективы преподавания ЭМИ, которые я рисовал своим студентам, казались им заоблачными мечтаниями.

Тем не менее, эти представления воплотились в жизнь – Золушка превратилась в принцессу, и почти все мои ученики (сначала их было на курсе всего 3, на следующий год – 11, а потом уже не было возможности принять всех желающих) связали свою профессиональную деятельность с синтезатором и студией компьютерной музыки. Среди них сегодня есть защитившие диссертации по проблеме преподавания этого инструментария и выдвинувшиеся в заведующие кафедр региональных ВУЗов, ставшие директорами музыкальных школ, а главное – все они являются ведущими специалистами в новой стремительно развивающейся сегодня образовательной сфере.

Разработать и вести данный курс оказалось задачей непростой и трудоемкой. Не на что было опереться – в России не было никакого опыта обучения детей по синтезатору и компьютерной студии, никакого опыта подготовки к данной деятельности преподавателей, ни учебных программ, ни методики, ни музыкального репертуара. Да и вести большой авторский курс, включавший не только практические, но и лекционные занятия, пришлось впервые.

Не было ясно, на каких концептуальных основах следует развивать новую образовательную деятельность. А это ключевой вопрос – без научно обоснованной методики новое направление педагогической деятельности просто бы не состоялось. Методические материалы западных авторов, которыми я со временем (будучи на гастролях в Германии в начале 1995 г.) обзавелся, казались в данном плане неудовлетворительными – в них обучение по синтезатору отличалось от обычного разве что облегченностью технико-игровой проблематики и направленностью на музыку массовых жанров.

Плотная череда безответных вопросов вызывали смещение – я порой чувствовал себя авантюристом, призывающим молодых людей в путь, не располагая никакой дорожной картой. Но своими достижениями того времени считаю постановку новой масштабной педагогической проблемы – творческого развития учащихся на основе музыкально-компьютерного инструментария, решение которой сулило приобщение к духовным благам самых широких масс людей, и крутой разворот корабля своей жизни в новом, связанным с разработкой этой проблемы направлении.

Как это чаще всего и случается, ее решение открывалось постепенно. Сначала разобрался с содержанием обучения игре на синтезаторе. Оно существенно отличается от традиционного обучения тем, что наряду с исполнительской проблематикой включает в себя электронную аранжировку музыкальных произведений.

В самом деле, звуковые ресурсы инструмента, построенного на основе компьютерных технологий, на порядки пре-

восходят те, которые доступны на механических инструментах. А, значит, любое написанное для последних произведение должно быть переосмыслено с учетом этих новых возможностей. Нечто похожее можно найти в органном искусстве, где исполнение музыкального произведения предваряет его регистрация для конкретного органа. Так что обращение музыкантов к синтезатору на новом историческом витке развивает традиции данного древнего искусства. При этом интеграция различных элементов деятельности, связанных с электронной аранжировкой (композиторского, звукорежиссерского, тембротворческого) и исполнением, способствует гармонизации развития его способностей.

Содержание обучения детей, охватывающее столь широкую проблематику, разумеется, не может быть идентичным консерваторскому курсу – все необходимые музыкально-теоретические знания (в сфере гармонии, фактуры, инструментовки, композиционной формы и др.) необходимо было представить в адаптированном виде (как говорил Д.Б. Кабалевский, требовалась их «переплавка»).

Нужно было и разработать адекватные данному содержанию методы. Они были поделены на три группы, связанные со стимулированием интереса к электронному музыкальному творчеству, освоением художественных возможностей инструментария, необходимых музыкально-теоретических знаний, и выстроены в соответствии с возрастными возможностями детей.

Надо было определиться и с направленностью обучения. Оно не могло быть ориентировано на поп-музыку, с чем, как правило, ассоциируется синтезатор. Задача формирования хорошего музыкального вкуса учащихся и их музыкальной культуры в целом предопределило обращение преимущественно к народной и классической музыке, а также к лучшим образцам современной музыки академических и массовых жанров.

Все эти идеи нашли отражение в моей кандидатской диссертации «Музыкально-творческое развитие младших

школьников в процессе обучения игре на клавишных синтезаторах (кибордах)» (1997 г.). Чтобы сосредоточиться на ее завершении и защите, пришлось в 1996 г. уйти с работы в МГОПУ.

К тому же там не было возможности развивать мой курс по синтезатору – ввести его в ранг дисциплин, обучение по которым осуществляется на бюджетной основе. В этом случае у МГОПУ был бы приоритет в развитии перспективного направления подготовки студентов, и за ним могли потянуться многие другие педагогические университеты страны.

Б.А. Печерский и кафедра поддержали это мое предложение, а декан музыкально-педагогического факультета – нет, аргументируя тем, что нет приказа сверху. Тогда я впервые столкнулся с чиновничьим равнодушием по отношению к инновационной деятельности. И особенно удивляло то, что оно исходило от ВУЗовского руководящего работника. Но где, если не в ВУЗе, подобная деятельность должна поддерживаться?

Тем не менее, мой курс пользовался у студентов успехом (я продолжал вести его, будучи внештатным преподавателем МГОПУ, а затем, с 2000 г. – штатным работником Института художественного образования Российской академии образования), хотя электронные музыкальные инструменты, по-прежнему, находились за рамками учебной деятельности в отечественных образовательных учреждениях. И новой актуальной задачей в конце 90-х годов для меня стала разработка программы обучения игре на этих инструментах школьников и его «легитимизация».

Опять подвернулся удачный случай. Как выяснилось, в Москве у меня есть единомышленник – директор Московский ДМШ № 97 Михаил Александрович Крюков. Он в рамках обучения в ДМШ в 1996 г. впервые в России на свой страх и риск ввел обучение по классам сольного и ансамблевого синтезатора. Мы подружились, и он пригласил меня к себе на работу.

Для создания программы обучения детей и подростков по ЭМИ очень важно было понять, что они в этом плане мо-

гут, и экспериментальная площадка в ДМШ как нельзя лучше отвечала поискам ответа на данный вопрос. Я предложил вести «Студию компьютерной музыки», и, таким образом, в этой ДМШ также впервые в России было предпринято обучение школьников по новой дисциплине.

Любопытна история с появлением в ДМШ № 97 электронного инструментария. Московское представительство японской компании CASIO по инициативе своего молодого сотрудника И.А. Глуценко выступило с предложением начать в нашей стране обучение по классу синтезатора. Для чего Игорь Александрович обзвонил всех директоров ДМШ Москвы – он предлагал школе любое количество инструментов CASIO бесплатно с условием открытия в ней соответствующего учебного класса. И опять последовала удивительная реакция – все сто с лишним московских директоров отказались от этого выгодного предложения. Принял его только М.А. Крюков – а, значит, редко, но и среди руководящих работников есть те, кому инновационная деятельность небезразлична.

Сегодня синтезатором никого не удивишь – он преподается по всей стране, в т.ч. в половине московских ДМШ и ДШИ. Но неизвестно, как бы все повернулось, если не нашелся человек, осмелившийся взять на себя ответственность первопроходца.

Обстановка в музыкальной школе была доброжелательной и творческой, и во многом благодаря обретенному в ней педагогическому опыту мне удалось впервые в России создать учебную программу по новым дисциплинам: «Электронный музыкальные инструменты (Клавишный синтезатор, Ансамбль клавишных синтезаторов, Студия компьютерной музыки)».

Ее судьба оказалась счастливой. Она была одобрена и издана Методическим кабинетом Комитета по культуре Правительства Москвы (2001 г.), Научно-методическим советом Министерства культуры РФ (2002 г.), в дальнейшем многократно переиздавалась, в т.ч. издательством «Просвещение» с грифом Министерства образования и науки РФ. Эта про-

грамма придала обучению на электронных инструментах официальный статус и послужила толчком для развития широкой педагогической практики на их основе в детских музыкальных школах, школах искусств и других учреждениях дополнительного художественного образования.

Конечно, никакая программа сама по себе не может обеспечить развертывание такой практики. Помимо всего прочего нужны грамотные педагогические кадры. И опять самую позитивную роль сыграла компания CASIO. Идея подготовки преподавателей синтезатора при ее поддержке принадлежала тому же Игорю Глущенко. Воплощению ее в жизнь активно содействовали руководившие в разные годы Московским представительством компании господра Окуно, Камай, Уехара, Нагай и ее работники Андрей Георгиевский, Денис Рутгерс, а в последние годы – и Михаил Крестов. И сегодня трудно переоценить эту замечательную идею и вклад работников компании CASIO в целом в модернизацию отечественного музыкального образования.

Итак, было решено, что ее работники договариваются с руководителями образовательных учреждений того или иного города о проведении бесплатных курсов подготовки преподавателей ЭМИ и бесплатно предоставляют для этих занятий необходимое количество инструментов. Дело оставалось «за малым» – обучить преподавателей.

Казалось бы, чем больше на это отводится времени, тем лучше. Но всегда ли учителя готовы оторваться от своей текущей работы на месяц, даже на десять дней? Было очевидно, что курсы должны быть краткосрочными, не более одной рабочей недели – это обеспечит широкий охват желающих приобрести новую квалификацию. Но можно ли справиться с данной задачей за столь короткий срок?

Практика показала, что да. Очень важно при этом правильно сориентировать слушателей в новой для них проблематике. Для чего необходимо познакомить их с художественным потенциалом синтезатора (голоса, паттерны, режимы игры, создание фонограмм и пр.), раскрыть содержание обу-

чения новой дисциплине, включая неизвестную ранее учителям работу над электронной аранжировкой музыкальных произведений (гармонизация мелодии, построение фактуры, инструментовка и пр.), вооружить актуальными в данном обучении методами и мн. др., а главное – предоставить им возможность обрести практический опыт аранжировки и исполнения музыкальных произведений на синтезаторе (занятия всегда заканчиваются концертом, на котором выступают все слушатели, включая тех, кто несколько дней назад впервые сел за синтезатор – а их, как правило, большинство).

Выездной курс, таким образом, включает лекционные и практические индивидуально-групповые занятия. Обычно слушателей бывает более 20, иногда – более 30 и даже – 40, 50 и свыше человек. С каждым из них надо создать по возможности большее количество музыкальных аранжировок и озвучить их публично. Т.е. работа руководителя курсов напоминает сеанс одновременной игры по шахматам, что, конечно же, требует от него большого напряжения. Но приобщение к музыкальному творчеству в новой для слушателей педагогической сфере – это самый верный и результативный путь.

Первый выездной курс состоялся в 2002 г. в Красноярске. Затем – в Санкт-Петербурге, Ижевске, Вологде. И далее все чаще, вплоть до ежемесячных, а то и чаще поездок с курсами и мастер-классами в последние 16 лет в города: Брянск, Владивосток, Вологду, Жуковский, Златоуст, Егорьевск, Екатеринбург, Иваново, Ижевск, Иркутск, Йошкар-Олу, Казань, Калининград, Кемерово, Киров, Краснодар, Красноярск, Мурманск, Мытищи, Нижний Новгород, Новосибирск, Норильск, Обнинск, Оренбург, Орск, Пермь, Ростов, Рязань, Санкт-Петербург, Самару, Саратов, Свердловский, Сургут, Сыктывкар, Тамбов, Тольятти, Томск, Химки, Чебоксары, Челябинск, Южно-Сахалинск, Якутск, Ярославль, а также за рубеж – в Алматы, Коблево, Николаев и Одессу. Притом во многих из этих городов такие курсы были проведены многократно – в некоторых случаях по 8 раз.

Результаты этой работы сказались скоро – абсолютное большинство моих выпускников начало работать по новой специальности в ДМШ, ДШИ, Домах детского творчества и других учреждениях дополнительного образования. И сегодня синтезатор присутствует в учебном процессе этих учреждений в сотнях Российских городов, учитывая то, что на занятия обычно съезжаются педагоги из нескольких – ближних и дальних относительно места их проведения населенных пунктов.

Сначала в Москве (в 2002 г.), а потом и других городах стали проводиться фестивали и конкурсы электронного музыкального творчества детей и юношества. Сегодня в России такие акции состоялись в Москве (10 конкурсов), Санкт-Петербурге (5 конкурсов), Мытищах (15 конкурсов) и Химках (5 конкурсов) Московской области, Ижевске (9 конкурсов), Красноярске (13 конкурсов), Тольятти (5 конкурсов), Воронеже (4 конкурса), Новочебоксарске (3 конкурса), Южно-Сахалинске (3 конкурса), Алатыре, Вологде, Екатеринбурге, Иваново, Йошкар-Оле, Казани, Калининграде, Миассе, Нижнем Новгороде, Новосибирске, Рязани, Североморске, Сыктывкаре, Туле, Челябинске и других городах России. Также состоялись Всероссийский конкурс «СИНТетта» (Москва – 2012 г.) и семь Международных конкурса «Музыка и электроника» (Москва – 2006, 2008, 2010, 2012, 2014, 2016, 2017 гг.).

Поскольку в работе жюри многих из них мне довелось участвовать, могу судить о том, что уровень преподавания постоянно растет. Если на первых таких конкурсах ученик обычно просто играет что-то на синтезаторе с автоаккомпанементом, то, скажем, на 13-м конкурсе в Красноярске или 15-м – в Мытищах уже трудно претендовать на призовое место без редактирования голосов и аккомпанирующих паттернов, своеобразной звукорежиссерской обработки, яркой исполнительской интерпретации музыкальных произведений и мн. др.

Со временем педагоги, прошедшие мои курсы и получившие опыт работы в новой сфере, попросили продолжить

обучение. Для них был разработан новый курс, проблематику которого составила работа со звуком – его синтез и обработка. В последние годы он становится все более востребованным, и его, наряду с курсом для начинающих, приходится проводить все чаще. Все больше коллег понимает, что предметом их занятий с учениками является электронная музыка, а качество ее продуктов во многом определяется оригинальностью звукового материала.

Но что такое электронная музыка? Что послужило причиной ее возникновения, и каково ее место в современной художественной культуре? Как на ее развитии сказалась компьютеризация инструментария? И как обращение к музыкальной деятельности на его основе влияет на развитие личности?

Подобные вопросы порождены педагогической практикой, но они выходят за ее рамки в иные сферы – музыковедения, культурологии, информатики, психоакустики и психологии. Многие из них требовали своей разработки, притом по самым очевидным, лежащим на поверхности аспектам. От ответов на них во многом зависело успешность развития нового направления образовательной деятельности, и их поиск я предпринял в своей докторской диссертации «Электронное музыкальное творчество в системе художественного образования» (2007 г.). Эти ответы, думаю, покажутся весьма неожиданными для многих воспитанных в академическом духе коллег.

Прежде всего, электронное музыкальное творчество, вопреки представлениям многих из них, играет значительную роль в современной музыкальной культуре. Его появление обусловлено исторически как результат усложнения музыкально-коммуникативной цепочки, что, в свою очередь, связано с совершенствованием инструментария. Вот они – все исторически сложившиеся и сосуществующие в рамках современной музыкальной культуры коммуникативные образования: однозвенное (автокоммуникация); двухзвенное (импровизатор, слушатель); трехзвенное (композитор, ис-

полнитель, слушатель); четырехзвенное (композитор, исполнитель, звукорежиссер /+ изготовитель виртуальных инструментов/, слушатель); пятизвенное (композитор, исполнитель, звукорежиссер /+ изготовитель виртуальных инструментов/, программист, слушатель).

Два последних коммуникативных образования, связанных со звукорежиссурой и программированием, качественно преобразовали музыкальное искусство, обогатив его художественный потенциал и сделав общедоступным как для восприятия, так и для творческой деятельности. Богатство звуковой палитры и общедоступность определяют беспрецедентно широкое распространение музыкального искусства на основе данных средств, в т.ч. электронного музыкального творчества. Поэтому приобщение к нему как профессионалов, так и любителей становится сегодня ведущей задачей музыкально-образовательной деятельности.

Сущностным свойством электронной музыки является стереофонический склад фактуры, в котором создаваемая электроакустическими средствами пространственно-колористическая среда развертывания голосов имеет субстанциональное значение в построении музыкального целого. В самом деле, никогда ранее – до появления «эры громкоговорителей» музыкант не мог управлять пространством звучания. По словам С.В. Рахманинова, «пианист – раб акустики», в то время как любой музыкант-электронщик является ее полновластным хозяином. Управление им позволяет создавать новые элементы фактуры, и эта ее «пространственная надстройка» принципиально отличает электронную музыку от традиционной.

Появление данного склада обусловлено исторически как результат усложнения фактурного пространства. Сначала оно включало единственную координату – горизонталь-время (в ритмической импровизации первобытной музыки); потом появилось двухмерное фактурное пространство – горизонталь-время, вертикаль – тоновая высотность (в монодии и полифонии); потом – трехмерное пространство – горизонталь-время, вертикаль – тоновая высотность, глубина-многослойность

(в гомофонно-гармоническом складе); и, наконец, четырехмерное пространство – горизонталь-время, вертикаль – тоновая высотность, глубина-многослойность, виртуальное электроакустическое пространство развертывания голосов (в стереофоническом складе).

Появление каждой новой координаты фактуры – огромное событие в контексте исторического развития музыкального искусства, и новый звуковой мир электроакустической стереофонии стал основой обогащения образного строя музыкального искусства и изменения его облика в целом. Поэтому именно средства звукорежиссуры и звукового синтеза открывают перед пользователем синтезатора или компьютера двери в мир электронной музыки, и внимание к ним столь значимо в процессе обучения.

Удивительный факт – но средства звукорежиссуры и звукового синтеза никогда ранее не рассматривались в качестве специфических музыкальных средств. Поэтому попутно пришлось определять их музыкальные (выразительные и коммуникативные) функции. А результат их применения удалось обобщить в новых понятиях: «пространственный фонизм» и «пространственная сонорность».

Более того, как свидетельствуют академические источники, «научно обоснованная типология тембра ещё не сложилась». Но как в таком случае приобщать педагогов и их учеников к работе с его богатейшей электронной палитрой?

Для этого также пришлось выполнить музыковедческую работу – произвести таксономию тембра. Это оказалось возможным на основе его анализа в трехмерном пространстве: по горизонтали-времени (атака – первоначальное неполное затухание – дление – окончательное затухание), вертикали-форманте (отражающейся в светлотности звучания) и глубине-текстуре (вызывающей множество ассоциаций с массой, материалом, формой, другими качествами звучащего тела и характером мышечных усилий музыканта); а также – на основе анализа «образных амплуа» звучания традиционных инструментов, ставших прототипами электронных голосов.

При обилии учебников по инструментовке и содержащихся в них множестве частных «рецептов» по выстраиванию аккордов, тембровых микстов, голосоведения, динамического баланса между отдельными инструментами и оркестровыми группами и пр. в них почему-то обходятся стороной известные в музыковедении фундаментальные закономерности построения оркестровой фактуры, такие как формообразующая функция тембра, тембро-фактурная функциональность и др.

Но как приобщать учителей и тем более их учеников, никогда не изучавших ранее инструментовку, к данной дисциплине без этих фундаментальных знаний? Также пришлось составить правила электронной инструментовки, вписывающую тембр в трехмерное пространство фактуры, включающее ее горизонтальную (время), вертикальную (регистр) и глубинную (многоплановость) координаты.

Электронное музыкальное творчество при обращении к цифровому инструментарию строится на основе интерактивности. Благодаря чему при любом уровне подготовки пользователя этого инструментария продукты его деятельности могут звучать достойно. – Ведь у него есть помощник – программист (создатель операционной среды, включающей в ряде случаев различные фактурные заготовки). И между их вкладами в музыкальное целое существует обратная зависимость. – Чем меньше вклад пользователя, тем больше вклад программиста. И наоборот. Правда, обилие фактурных шаблонов не прибавит этому целому оригинальности, и перспектива ее достижения появляется при возрастании мастерства музыканта-электронщика и его стремлении от этих шаблонов избавиться.

Таким образом, интерактивная природа цифрового инструментария делает его привлекательным для самых разных категорий пользователей. – Широкий круг начинающих любителей получает возможность создавать полноценное музыкальное звучание при минимальных специальных знаниях и опыте. Профессионалы же, благодаря освобождению от рутинных составляющих деятельности, обретают дополни-

тельные возможности в постановке и решении творческих задач особой сложности.

А, значит, и методика приобщения к данному виду музыкально-творческой деятельности может и должна охватывать абсолютно всех – и детей, и взрослых, и любителей, и профессионалов. И ее следует выстраивать так, чтобы обучение было интересным и для новичка, и имеющего некоторый опыт пользователя, и профессионала. Для каждого из этих подразделений учащихся следует подбирать свои программные инструменты и методические приемы, что сделает их обучение увлекательным и полезным.

И, наконец, нельзя было не сказать о самом главном – развитии музыкальности учащихся в качестве цели обучения. Прежде всего, нужно уточнить это понятие.

При его рассмотрении перспективной оказалась опора на асафьевскую теорию интонации*.

Музыкальное творчество понимается как проявление интонирования – деятельности по музыкально-звуковому опредмечиванию образа-мысли и распредмечиванию – постижению содержания музыкального звучания. А музыкальность, соответственно – как способность к интонационной деятельности, образующей ядро любой музыкальной деятельности и представляющей собой процесс интеграции элементов формы и содержания, «звука» и «смысла».

Логично выстраивается и иерархия музыкальных способностей. Центральная среди них – музыкальность состоит из двух компонент: творческой и перцептивной, а те, в свою очередь, опираются на множество частных способностей.

* Установившаяся в отечественной психологии трактовка музыкальности Б.М. Тепловым представляется небесспорной. Она сужает представление о музыкальном переживании до уровня чувств в формулировках: «ладовое чувство», «музыкально-ритмическое чувство» (а где музыкально-образные или музыкально-интеллектуальные переживания?), сводит арсенал средств, порождающих это переживание, к ладу и ритму (а, например, мелодика, гармония, фактура, тембр, композиционная форма и мн. др. разве тут ни причем?). И, главное – эта трактовка делает акцент на восприятии и, по сути, выносит за скобки музыкальности способность к продуктивной деятельности, выдвигая в качестве «центра» и «главного признака» данного понятия «способность эмоционально отзываться на музыку», «переживание музыки как выражения некоторого содержания».

А если учитывать, что эта главная способность развивается в процессе разнообразных видов музыкальной деятельности при условии их интенсивности, то становится понятным, насколько благотворно влияет на нее электронное музыкальное творчество. Оно углубляет представления учащихся о звуковом материале музыкальной деятельности и ее образном строе, расширяет ее фронт, облегчает ее операционную составляющую, а, следовательно, эффективно развивает музыкальность самых широких масс учащихся и обогащает их творческий потенциал, столь значимый сегодня для самореализации личности.

Эти и многие другие разработки мне удалось оформить в виде 325 опубликованных научных и методических работ, включая 9 монографий, более 50 учебных и методических пособий, множество научных статей и тезисов докладов на научных конференциях, в т.ч. 40 статей в журналах, рекомендованных ВАК РФ, ряд учебных программ, в т.ч. программы новых дисциплин «Клавишный синтезатор», «Ансамбль клавишных синтезаторов», «Студия компьютерной музыки». 15 лет (с 2004 г.) в качестве соучредителя (совместно с Е.В. Орловой) и главного редактора выпускаю популярно-образовательный журнал «Музыка и электроника», который стал трибуной пропаганды нового направления музыкально-педагогической деятельности. В 2012 году вышло и несколько номеров другого журнала – «СИНТега – территория синтезатора», который я также вел в качестве главного редактора.

Все это вкупе со множеством проведенных по всей стране мной, моими учениками и коллегами: О.А. Гущиной, И.Л. Клип, Т.А. Кузьмичевой, Е.Е. Лискиной, Н.В. Михуткиной курсов подготовки преподавателей послужило основой для повсеместного распространения электронного музыкального творчества в детских музыкальных школах, школах искусств, домах детского творчества и других учреждениях системы дополнительного музыкального образования.

Казалось бы, есть научные разработки, есть методические и учебные пособия для учителей, студентов и школьни-

ков, наконец, есть широкая образовательная практика, развернувшаяся по всей стране в последние 23 года с нуля и продолжающая активно развиваться. Эта практика интересна тысячам педагогов, востребована школьниками и, несомненно, приносит свои позитивные плоды (многие школьники, возможно, никогда не стали заниматься музыкой, если бы не появившийся доступ к электронному инструментарию). Какие еще нужны аргументы, чтобы подтвердить высокую значимость и перспективность нового направления педагогической деятельности и оказать ему серьезную государственную поддержку?

А поддержка очень нужна. Давно пора ввести в ССУЗах и ВУЗах России образовательный стандарт (направление) «Электронное музыкальное творчество» и готовить профессиональных музыкантов и педагогов – «электронщиков», тем самым предоставляя выпускникам ДМШ и ДШИ по клавишному синтезатору и студии компьютерной музыки возможность продолжить свое образование. Такие специалисты сегодня востребованы, и их нужно очень много – не десятки и сотни, а тысячи. Поэтому обойтись только созданием новых профилей в традиционных направлениях подготовки бакалавров и магистров никак не получится.

Музыкант-электронщик может развиваться как автор экспериментальной музыки, фестивали которой проводятся по всему миру. Но есть и другая, огромная ниша. Специальность «аранжировщик» (а 99 % аранжировок создается сегодня с помощью компьютера) является в настоящее время самой широко распространенной в музыкальной сфере профессией. Для ее обладателя открываются перспективы работы в различных прикладных и массовых жанрах – в музыке для радио, телевидения, театра, кино, компьютерных игр, в поп-, рок-музыке и фольклорных ансамблях, джазе, мюзикле, на эстрадных площадках, а в недалеком будущем, возможно – и на филармонической сцене (об этом скажу чуть позже). И хотя такая специальность прописана в «Едином квалификационном справочнике должностей руководителей, специалистов и служа-

щих», утвержденном Министерством здравоохранения и социального развития РФ, по ней пока не готовят профессионалов, и все вышеперечисленные ниши заняты самоучками. Стоит ли удивляться низкому уровню создаваемой в их рамках отечественной музыкальной продукции?

Педагогов же по синтезатору и компьютерной студии, подготовку которых также пора ставить на широкий поток, с распростертыми объятиями примут образовательные учреждения начального звена.

Но вместо того, чтобы надстраивать в «электронной сфере» верхние образовательные этажи в ССУЗах и ВУЗах, в 2012 г. обучение по ЭМИ в ДШИ было выведено за рамки предпрофессионального образования, что, конечно же, понизило его статус, ударив по нижнему, базовому этажу.

Несколько лет назад даже пришлось столкнуться с поразительной реакцией на очевидные успехи в преподавании Клавишного синтезатора и Студии компьютерной музыки. Министр одного из региональных Министерств культуры запретил обучение по этим дисциплинам в ДМШ и ДШИ подведомственной ему территории. И что же? После его снятия с должности выяснилось, что в 90% ДМШ и ДШИ этого региона обучение по данным дисциплинам осуществлялось как до запрета, так и после него, просто уйдя «в подполье». Мотивы решения министра непонятны, тем более что сам он был замечен в музыкальном магазине, покупающим цифровой инструмент для своей внучки...

Такое агрессивно пренебрежительное отношение к инновациям можно отнести к исключениям. В большинстве же случаев чиновники к ним равнодушны и не торопятся давать им зеленую улицу – даже те, которые отмечают, что связанное с ЭМИ направление педагогической деятельности «пробилось сквозь асфальт» и заслуживает того, чтобы его «поддержать и возглавить». И пусть бы возглавили – лишь бы не тормозили. Но, может быть, ими движет неведомая простым смертным секретная стратегия? Может быть, они ждут следующую технологическую революцию? –

В самом деле, что там размениваться на компьютерный инструментарий?

Но если серьезно, то подобное отношение к инновациям со стороны людей, от которых напрямую зависит их продвижение, наводят на печальные мысли. Становится понятно, почему столь востребованное профессиональное обучение в сфере электронной музыки появилось в считанных ВУЗах нашей страны совсем недавно, в то время как в западных университетах оно широко практикуется более полувека; почему нет государственных учреждений, аналогичных созданному по поручению Жоржа Помпиду французскому IRCAM – (Institut de Recherche et Coordination Acoustique / Musique) и американскому CCRMA – (Center for Computer Research in Music and Acoustic), которые занимаются исследованиями в сфере электроакустики и компьютерной музыки. А раз не проводятся подобные исследования, то в стране должным образом не развивается электронная музыка, а также не производится оригинальное профессиональное музыкально-цифровое оборудование и повсеместно присутствующие сегодня в быту синтезаторы. Россия в этом плане полностью зависит от импорта.

Слава богу, есть и руководящие работники, для которых интересы государства и общества – не пустой звук. Академики РАО В.П. Демин, Н.Д. Никандров и Л.В. Школяр поддерживают исследования, связанные с применением компьютерных технологий в музыкальном образовании. Директор Методического кабинета Комитета по культуре Правительства Москвы А.С. Цодокова в 2001 г. инициировала первое издание учебных программ по ЭМИ для московских музыкальных школ. Директор научно-методического центра Министерства культуры РФ И.Е. Домогацкая в 2002 г. – переиздание этих программ для музыкальных школ всей России. В республике Якутия в 2014 г. стартовал проект «Музыка для всех», в рамках которого благодаря усилиям руководителя отдела Министерства образования Н.В. Ситниковой нашлось место обучению школьников игре на электронных ин-

струментах. Полную поддержку новому связанному с цифровыми технологиями направлению исследований оказывает и директор Института художественного образования и культуры РАО, в котором я работаю, Е.М. Акишина.

Разумеется, без подобной научной и организационной поддержки не состоялось бы никакая связанная с обращением к компьютерным технологиям модернизация отечественного музыкального образования.

Внимание к цифровому инструментарию проявляют и коллеги-композиторы, которые по моему предложению создают новые произведения детского репертуара для синтезатора. Так, сегодня во многих городах России звучат написанные специально для этого инструмента пьесы О. Изотовой, И. Минаковой, Б. Печерского, Ю. Фебенчука. Играют и новые пьесы самодельных авторов – В. Бойко, В. Бочковой, Е. Кожуховской, Н. Семеновой и др., и даже – созданные детьми: Е. Закаурцевой, Е. Иванчиковой и др. Притом речь в данном случае идет отнюдь не о произведениях, относящихся к поп-музыке.

Думаю, у синтезатора есть и перспективы применения на филармонической сцене. Ведь совсем необязательно при игре на нем опираться на режимы, связанные с использованием автоматике (автоаккомпанемент, арпеджиатор, мультипанель), или предварительно записанную фонограмму (сонг). Эти режимы звучания, упрощая исполнительские проблемы, вместе с тем оставляют в тени «живое» интонирование. Поэтому они вносят во взаимодействие между артистом и публикой холодок отчуждения, препятствуют возникновению между ними столь важного в концертной практике «энергетического контакта».

«Козырями» же синтезатора, помимо огромных тембровых ресурсов, являются возможность создавать новые оригинальные голоса и виртуальные пространства их развертывания, а также достигать яркости интонирования при игре в реальном времени. Благодаря этим возможностям можно получать свежие художественные образы и сложные драма-

тургические построения, адекватные требованиям, которые предъявляются к исполнителю камерной музыки. А если точнее – исполнителю-аранжировщику произведений данного жанра – ведь пользователь синтезатора, как и органист, должен предварительно выполнить аранжировку этих произведений.

Важнейшим условием развития данного жанра является обогащение репертуара для синтезатора, и уже накопленный в этом плане опыт коллег-композиторов может послужить заделом в становлении перспективного направления творчества.

Есть и опыт применения синтезатора на филармонической сцене. В 2014–2016 гг. мне довелось провести авторские концерты детской музыки для синтезатора и фортепиано, в т.ч. в рамках работы филармонии, которые можно отнести к камерному жанру. Такого рода концерты проводились впервые, и они оказались успешными: слушатели – и дети, и взрослые – признали новый клавишный инструмент в качестве достойного «преемника» старого на концертной сцене.

Как видим, обращение к электронному инструментарию фатально не связано ни с поп-музыкой, ни с авангардом и не предполагает разрыв с классической традицией, в которой выделяются фигуры композитора и исполнителя и центральным элементом является зафиксированное в нотном тексте музыкальное произведение. Напротив, с помощью данного инструментария эту традицию можно и нужно развивать, обогащая электроакустическими и компьютерными средствами звучание музыкальных произведений и их образный строй, соответственно.

Такой подход к применению цифрового инструментария представляется выходом из тупика, в который зашла электроакустическая музыка, построенная на основе двухзвенной коммуникации без выделения в творческой деятельности фигур композитора и исполнителя. И какие смелые эксперименты со звуком ни совершались бы в ее рамках, эта архаичная коммуникативная структура не дает ей никаких шансов подняться с маргинальных позиций, которые она

занимает в современном музыкальном искусстве, к его академическим высотам.

Может быть, в дополнение к музыке популярной электронной и экспериментальной электроакустической стоит обозначить новую связанную с развитием классических традиций сферу деятельности специальным термином – «электронная музыка академического направления»?

Но вернемся к педагогике. Наибольшую поддержку моей научно-методической, музыкально-творческой и преподавательской деятельности, конечно же, оказывают учителя. Никогда ранее, работая в ДМШ, училище, консерватории и педагогическом университете, я не встречал таких заинтересованных, восприимчивых и благодарных учеников. Притом их у меня оказалось невероятно много. – Более 3000 человек, начиная с 1995 года, прошло «через мои руки» на примерно 120 проведенных мной курсах подготовки преподавателей по синтезатору и компьютерной студии в 46 городах России, Украины и Казахстана. И мне приятно осознавать, что абсолютное большинство педагогов, ведущих сегодня занятия по электронным инструментам и компьютерной студии, являются моими учениками или учениками моих учеников. Их энтузиазм, растущее год от года мастерство преподавания и расширяющееся число преподавателей, охватывающее все регионы России, вселяет уверенность в том, что процесс развития электронного музыкального творчества в системе художественного образования в нашей стране принял необратимый характер.

Конечно, не все получается так гладко, как бы хотелось. И первая проблема, с которой пришлось столкнуться, было достижение взаимопонимания с учителями. Проблематика электронной музыки, предполагающая обращение к элементам не только исполнительской деятельности, но также – композиторской, звукорежиссерской и тембротворческой, им абсолютно незнакома. И нужно было подать весь этот довольно сложный материал в доступной для них форме, не выходя за пределы «зоны ближайшего развития».

Именно поэтому пришлось разработать не один курс подготовки преподавателей по ЭМИ, а два – для начинающих и продвинутых, уже имеющих опыт преподавания данного инструментария. Притом они разнятся кардинально – начинающим мало что понятно на курсах второго уровня, где задача состоит в приобщении к тонкой работе с электронным звуком и виртуальным пространством его развертывания.

Вторая проблема – это инерционность мышления многих педагогов, которые пытаются перенести в новую сферу имеющийся у них опыт преподавания игры на традиционных инструментах. Результаты таких попыток связаны с редуцированием содержания обучения, и поэтому всегда имеют плачевные для развития учеников результаты. Уж, кажется, сколько раз на курсах, мастер-классах, в статьях и книгах давал обоснование подхода к построению этого содержания и характеристику всех входящих в него элементов, но все равно приходится сталкиваться с нелепыми случаями преподавания ЭМИ.

Например, педагог полностью берет на себя выполнение электронной аранжировки музыкальных произведений, оставляя ученику лишь их исполнение (а сможет ли этот ученик, не обретя соответствующие творческие навыки, проявить себя в будущем как любитель электронного музицирования?); или, напротив – он предлагает ребенку или подростку импровизировать на компьютере на предложенный сюжет, картину, видеоряд, обходя при этом стороной актуальные в музыкальном творчестве вопросы гармонизации мелодии, построения фактуры, инструментовки, композиционной формы и др. (без чего невозможно выйти за рамки примитивных сонорных построений); педагог не считает нужным обращаться к средствам синтеза и обработки звука (о каком приближении к профессиональному уровню в сфере электронной музыки тогда может идти речь?); не занимается с учеником редактированием аккомпанирующих паттернов (уж вовсе дремучий случай преподавания, хотя, увы, нередкий) и т.п.

Третья проблема – всевозможные причуды коллег. Скажем, электронный инструмент трактуется ими как предназначенный исключительно для озвучивания эстрадной музыки (с чего бы это? и правильно ли поддаваться давлению массовой культуры в образовательной деятельности?); или ученик выходит на сцену, разряженный как клоун – с ушками, шляпками, бросает в публику кокетливые взгляды, имитирует игру во время озвучивания вступительных и заключительных шаблонов (и тогда его выступление как бы скатывается с академической сцены на цирковую арену). Нередки и случаи «инструментального сектантства» – педагог рекомендует всем своим ученикам для занятий только какую-то конкретную модель синтезатора (а если эта модель неподъемна для родительского кошелька или не отвечает индивидуальности ученика?).

Четвертая проблема – излишняя деловая активность в новой образовательной сфере. В Интернете несть числа предлагающих обучить музицированию на синтезаторе или компьютере (но всегда ли у предприимчивых учителей есть хоть какое-то музыкальное и педагогическое образование?). Или проводятся коммерческие конкурсы по направлениям мультимедийной деятельности, в которых отсутствуют учебные программы, методики и квалифицированные кадры (в итоге получается что-то вроде организованного массовиком-затейником состязания между случайными посетителями клуба).

Все эти проблемы создают риски для развития нового направления музыкального образования, дискредитируют его, сводя до примитивно-самодеятельного художественный уровень его продукции. И эти риски, увы, зачастую не осознаются педагогами. Не раз приходилось убеждать их исправлять ошибки и недочеты, которые они допускают в своей работе. Для чего доступными мне оказались самые разные трибуны: курсы и мастер-классы по ЭМИ; конкурсы электронного музыкального творчества, на которых даются оценки работам учащихся и предоставляются консультации для педагогов; журналы «Музыка и электроника» и «СИНТега – территория синтезатора», статьи в специализированных изданиях, бро-

шюры и монографии, с помощью которых на протяжении многих лет пытаюсь помочь коллегам-педагогам успешно развивать новую для них деятельность.

Итоги этой работы обнадеживают. Качество преподавания электронных инструментов в нашей стране год от года становится лучше, хотя и не так быстро, как бы хотелось.

В последнее время появился новый контингент учителей, проявляющих интерес к цифровому инструментарию. Это учителя музыки общеобразовательных школ. Для их работы, разумеется, актуален иной по сравнению с педагогами ДМШ / ДШИ формат применения этого инструментария, поскольку в их задачу входит вовлечение в музыкальную деятельность не специально отобранных, а абсолютно всех детей и подростков.

Пением в хоре или игрой элементарных инструментах сегодня можно увлечь лишь их малую часть. Электронные инструменты, также как и традиционные механические, требуют по преимуществу индивидуальных занятий, и опять же с их помощью невозможно охватить музицированием всех школьников.

Имеет ли поставленная задача решение? Да, имеет, если предметом учебной деятельности становится не автономная, а интерактивная музыкальная деятельность.

Первая сегодня повсеместно практикуется в образовании. Она предполагает самостоятельное выступление учеников на концертной сцене и связанный с этим высокий уровень освоения ими техники инструментальной игры или хорового пения. При этом очевидно, что приблизиться к такому уровню в условиях общего образования очень трудно. И характерный для подобной деятельности слабый художественный результат зачастую обуславливает потерю интереса учащихся к занятиям.

Вторая – интерактивная музыкальная деятельность – представляет собой проживание школьниками музыки в процессе ее создания или восприятия на основе комплементарного взаимодействия с внешним источником звучания. Эта

деятельность нацелена не на потенциального слушателя, а, прежде всего, на самого школьника, который ее осуществляет. Следствием чего становится значительное облегчение ее операционной составляющей. Достичь же достойного художественного результата позволяет опора на внешний источник звучания, будь то фонограмма или «живая» игра взрослых соучастников общего ансамбля. В результате школьники без особого труда осваивают большое количество музыкальных произведений, в т.ч. развернутых. При этом их мотивация к музицированию значительно возрастает.

Инструментарий данной деятельности может быть самым простым и доступным. В основном, это ансамбль электронных и элементарных инструментов. Первые обладают универсальным художественным потенциалом, они способны наполнить фактуру и придать ей многокрасочность. А вторые – оживить общее звучание в опоре на мускульные усилия исполнителей, что порождает множество выразительных нюансов интонирования.

Занятия по интерактивному музицированию предполагают игру школьников не только в классе, но и на филармонической сцене с оркестром в рамках проекта «Музицирование для всех». Для чего делаются соответствующие переложения. И за последние три года в лучших залах Москвы, Перми и Якутска с успехом прошло 11 полномасштабных филармонических концертов, на которых широкие массы школьников (до 250 человек в каждом из них) в составе различных ансамблей выступили вместе с профессиональными оркестрами.

Значение подобных концертов заключается, прежде всего, в стимулировании детского музицирования. Они задают толчок появлению во всех общеобразовательных школах, представляющих юных «артистов», инструментальных ансамблей, в составе которых эти артисты с увлечением исполняют классическую, народную и современную музыку академических жанров.

Интересно, что первое произведение, которое можно отнести к жанру интерактивного музицирования, было написано мной в 1979 году по предложению Д.Б. Кабалевского.

Эта была обработка русской народной песни «Камаринская» для детского инструментального ансамбля и народного оркестра. Тогда особого значения этой своей работе я не придавал. Просто было любопытно решить столь необычную задачу. Но сейчас понимаю, какие широкие перспективы имеет подобный вид творчества детей и подростков, и поражаюсь масштабности педагогического дара Д.Б. Кабалевского, который, в том числе, впервые предложил развивать данную деятельность в рамках массового музыкального образования.

Любопытно, что Дмитрий Борисович, ознакомившись с этой моей партитурой, сделал по ней ряд замечаний, к которым я по молодости лет не прислушался. И ее исполнение в те далекие годы прошло незаметно. Вернувшись к этой партитуре спустя 30 с лишним лет, я вспомнил все его замечания и внес соответствующие поправки в партитуру. Она стала звучать лучше, и сегодня ее с успехом исполняет ряд оркестров. Но главное – эта партитура стала для меня образцом в создании многих других произведений подобного вида, с помощью которых становится возможным вывести обычных школьников на концертную филармоническую сцену.

Кстати, Дмитрия Борисовича считаю крестным отцом моей научно-методической деятельности – именно он обратил мое внимание на сферу массового музыкального образования, приглашал на работу в свою лабораторию в НИИ школ. Несколько встреч с этим замечательным человеком, его беседы со мной, в которых он рассказывал о важности общения композитора с детьми и принципах своей работы с ними, трудно переоценить в становлении моей педагогической деятельности. Он даже предложил съездить в пионерский лагерь «Океан» (в окрестностях Владивостока), где прошло мое «боевое крещение» в качестве выступающего с концертом-беседой перед детско-юношеской аудиторией. Спустя годы его напутствие, действительно, сыграло свою роль и позволило мне определиться в работе с учителями и школьниками...

Такой работы в моей жизни было немало. Есть результаты, которые проявляются порой самым неожиданным образом.

Так, на одном из конкурсов методических проектов учительница целыми страницами цитировала выдержки из моих книг по преподаванию электронных инструментов, забыв, правда, при этом дать ссылки на автора. Давно перестал удивляться пиратским заимствованиям из них в статьях, посвященных данной проблематике, которые сегодня постоянно мелькают в сборниках конференций, методических и учебных пособиях и даже – в диссертациях. А в одном пособии по обучению игре на синтезаторе нашел целые параграфы, переписанные из моих книг. И опять – ни слова об их истинном авторе. Если набрать в поисковике название: «Методика обучения игре на клавишном синтезаторе», то появляется около 100 ссылок, предоставляющих возможность скачать эту мою книгу в Интернете. Правда, опять же у автора разрешение никто не спрашивал.

Как тут реагировать? Конечно, огорчаюсь. Но с другой стороны – ведь это означает, что мои связанные с преподаванием электронных инструментов научно-методические разработки вошли в педагогический обиход. И многие учителя и методисты настолько глубоко их усвоили, что даже считают их своими собственными. Что это, если не «народное признание»?

Но главной для себя наградой считаю светлые одухотворенные лица детей и подростков, погруженных в электронное музыкальное творчество. Вглядываясь в эти лица, невольно начинаешь верить в то, что и у этих молодых людей, и у нашей страны, которую им предстоит развивать, достойное будущее.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

*Ж*елание делать что-то новое, выстраивать долгосрочные проекты с годами не угасает. В связи с этим одна коллега по работе как-то бросила неожиданную реплику: давно ли я последний раз заглядывал в свой паспорт?

Лет мне, действительно, много. – Подошел возраст подведения предварительных итогов. Что же, попробую это сделать.

За пятьдесят лет творческой деятельности создано немало. Удалось поработать в разных жанрах: симфоническом, камерном, хоровом. Написал большое количество произведений для народного оркестра, для детей. Озвучивал кинофильмы, театральные спектакли, компьютерные игры. Выступал в России и за рубежом с сольными концертами как пианист, исполнитель на клавишном синтезаторе. Записал фортепианную музыку – свою и других авторов в фонд радио и на диски. Опубликовал много научных и методических работ. В качестве главного редактора выпускал два популярно-образовательных журнала. Учил детей, студентов училища, консерватории, педагогического университета, аспирантов научного института, слушателей курсов переподготовки и повышения квалификации работников культуры и образования многих городов России и ближнего зарубежья.

Почти все мои сочинения были публично исполнены. Часть вошла в репертуар различных коллективов и солистов.

Больше всего играют мою музыку для синтезатора. Думаю, почти все учащиеся ДМШ и ДШИ этого класса (а это многие тысячи молодых людей, учитывая, что такие классы в последние 20 лет в нашей стране открываются повсеместно)

исполнили хотя бы одно мое сочинение или обработку для этого инструмента. Играют в школах и мою фортепианную музыку (особенно ансамбли). Звучит и музыка для детского хора. Немало произведений исполняется народными оркестрами. Притом среди этих оркестров – лучшие, которые неоднократно проводили мои авторские концерты. Некоторые фильмы с моей музыкой стали долгожителями экрана – до сих пор по телевидению передают детские сериалы, над которыми работал более 30 лет назад. А компьютерные игры, которые довелось озвучить, разошлись по всему миру.

Разработанная мной впервые в России методика электронного музыкального творчества как учебно-художественной деятельности внедрена в педагогическую практику примерно половины ДМШ, ДШИ и многих других учреждений дополнительного образования. Другая созданная в последние годы оригинальная методика интерактивной музыкальной деятельности, судя по множеству обусловленных обращением к ней совместных концертов профессиональных оркестров и детских ансамблей, также стремительно входит в учебную и филармоническую практику.

То есть, в целом, можно говорить о том, что продукты моего творчества востребованы. Хотя, увы – далеко не все и далеко не везде. Не могу похвастаться сочинением, которое, подобно прелюдии *cis-moll* девятнадцатилетнего С.В. Рахманинова, стало всемирно известным. Да и что-то подобное Шульверку К. Орфа пока не создал.

И, тем не менее, возникают правомерные вопросы. Каковы причины общественного интереса к продуктам моей деятельности? Что меня к этой деятельности мотивирует? Ответы на эти вопросы позволят дать самооценку пройденного пути и, возможно, помогут молодому читателю определиться с направлением творческих поисков.

Интерес к моей научной деятельности объясняется достаточно просто. Одна из линий моих исследований посвящена масштабной и абсолютно новой в отечественной педагогике проблеме – музыкально-творческому развитию детей

и юношества в процессе обучения на основе электронного инструментария. Притом в начале 90-х гг., когда я обратился к этой проблеме, никто из учителей, методистов и ученых в нашей стране не видел в синтезаторе и компьютере серьезный инструментальный учебной деятельности. Хорошо помню недоумение на лицах коллег, когда они узнавали о предмете моего исследования. Да и сегодня скепсис по отношению к этому инструментарию до конца не изжит.

Успешность же развития «электронного» направления музыкального обучения с нулевой отметки как вширь, с охватом значительного числа учреждений дополнительного образования по всей стране, так и вглубь, учитывая постоянный рост качества преподавания, свидетельствует о том, что найдены верные ответы на ключевые связанные с этим направлением вопросы (содержание обучения, принципы, методы и т.п.). То есть мой опыт подтверждает, что успех научного исследования обусловлен обретением нового, значимого, актуального знания там, где другие либо не видят предмета поисков, либо считают их слишком сложными (ничего не поделишь с тем, что «черные кошки» любят прятаться в «темных комнатах»).

Примерно то же могу сказать и о предложенной мной концепции интерактивной музыкальной деятельности. В условиях отсутствия эффективных методик приобщения к музицированию всех детей и подростков и запущенного состояния данной деятельности в отечественной школе эта недавно обнародованная научная разработка привлекла к себе большое внимание учителей и их питомцев. Надеюсь, что она, подобно концепции электронного музыкального творчества учащихся, станет широко востребованной в образовательной практике. Что и подтвердит корректность ее теоретического обоснования. – Испытание на прочность положений теории с помощью практики («критерия истины») в науке никто не отменял.

Несколько сложнее объяснить интерес к моим музыкальным сочинениям. В советское время, будучи начинающим композитором, как и многие мои коллеги-ровесники,

интересовался новациями формообразования. Казалось, тот или иной новый прием придаст звучанию твоего сочинения свежесть и обеспечит его успех. В главе о музыкальном творчестве охарактеризованы мои достижения в этой сфере («сонорная мелодия», «асинхронная полифония» и др.).

Увы, внимания к моей музыке эти приемы не прибавили, а сами они остались незамеченными. Уже в те далекие времена стремление композиторов к обновлению музыкального языка перестало увлекать слушателей, хотя оставалось модным у композиторской молодежи и продолжало поддерживаться рядом влиятельных коллег.

Новизна в формообразовании, конечно, может оказаться нелишней. Ее значение особенно ярко было осознано на заре авангардизма в начале XX века. Но гораздо более важными сегодня представляются другие, ценимые во все времена качества музыкальных произведений, такие как выразительность и общительность – направленность на исполнителя и слушателя.

Свежий художественный образ, волнующая современников тема творчества и суггестивность музыкального высказывания, удобство для исполнения при яркости звучания – вот главные козыри композитора. Именно в этом он, прежде всего, предстает как первооткрыватель. Какими же средствами достигнут результат – вопрос второстепенный. – Пригодиться могут и традиционные приемы, и самые необычные, «навороченные», в том числе – изобретенные автором.

Молодые авторы, погруженные в премудрости теории композиции, зачастую забывают простую истину. – *Композитор, как и всякий музыкант – это, прежде всего, артист.* И в его задачи входит не только придумать что-то новое, но и войти в контакт с публикой. Притом последнее является приоритетной задачей.

Путь к слушателю далеко не всегда связан со стремлением удивить его неординарностью технических приемов (хотя и это иногда работает). Гораздо большее значение имеют такие «вечные» свойства создаваемой музыки как,

скажем, изящество, изысканность, обаяние. В других случаях – ее ясность, простота, детская наивность. В третьих – ее броскость, афористичность и т.п. И все это, разумеется – при сохранении ее смысловой выразительности. То есть *интересны не приемы сами по себе, а образно-эмоциональный и коммуникативный результат их применения*. Данной цели, обеспечивающей взаимопонимание с публикой, поиск приемов и подчинен. Притом, никаких ограничений в способах ее достижения – ни «справа, ни «слева» – не существует.

Нередко внимание слушателя привлекает непривычный инструментарий. Таковым в его глазах в ряде случаев предстает оркестр русских народных инструментов, богатый своими яркими неповторимыми красками. Почему бы коллегам к нему не обращаться? Тем более что музыканты этих оркестров прекрасно профессионально подготовлены и, как правило, благожелательно относятся к новым сочинениям. Во всяком случае, мой композиторский опыт в этой сфере оказался весьма плодотворным (во многих городах исполняются и записаны на дисках 16 моих сюит, крупные композиции, небольшие циклы, пьесы и множество обработок).

То же внимание любителей музыки к непривычному, по-видимому, определило интерес к моим сочинениям, написанным для клавишного синтезатора – перспективного инструмента как в образовании, так и на филармонической сцене, благодаря его необычайно широкой художественной палитре, связанной с многотембровостью, звуковым синтезом, эффектами, интерактивными возможностями и мн. др. Все, что мной сочинено и обработано для электронного инструмента, звучит по всей стране. Притом создание этого репертуара напрямую связано с результатами моих научно-методических изысканий.

Поиски в коммуникативной сфере также обусловили яркий старт нового музыкально-педагогического жанра – интерактивного музицирования школьников. Сотни детей и подростков из Москвы, Перми и Якутска играют мои спе-

циально созданные для них инструментальные и вокальные произведения. А результаты своей работы с успехом показывают на филармонических концертах проекта «Музицирование для всех» вместе с профессиональными оркестрами.

Как видим, композиторский эксперимент вовсе не обязательно должен быть ориентирован на изобретение приемов формообразования. Коллеги зачастую не учитывают многовекторность композиторского творчества, связанную с его генетически исходными ступенями – автокоммуникацией и импровизацией. Первая обуславливает *эмоционально-образную основу* музыкального искусства, а вторая – его *коммуникативную природу* – направленность на исполнителя и слушателя. И оба эти качества вполне могут служить *предметами экспериментов*, обеспечивающих новизну и востребованность деятельности автора.

Хочется верить, что внимание к моей музыке определяется не только поисками подобного рода, но и ее художественными достоинствами. Во всяком случае, стремясь к образной оригинальности и придумывая что-то новое в сфере формообразования или коммуникации, я всегда стараюсь сохранить содержательность музыкального высказывания. В конечном итоге, интерес к творчеству композитора определяется мерой его таланта, а склонность к исследованиям – всего лишь один из его компонентов. Но судить о моем таланте, разумеется – не мне.

Сколько себя помню, пытаюсь что-то придумать, изобрести, сочинить. Каковы же мотивы этого моего стремления?

Может быть, заработок? Творчество помимо всего прочего – это еще объемная, напряженная работа, и она, конечно, предполагает достойную оплату. Увы, в последние десятилетия госзаказ для композиторов отсутствует. Стал ли я из-за этого меньше сочинять? – Пожалуй, нет. Более того, если представляется возможность выбора между написанием «прикладной» музыки (для кино, компьютерных игр и т.п.), где можно что-то заработать, и творчеством, отвечаю-

щим намеченным планам – пусть без оплаты – пожалуй, выберу второй вариант. Особенно в мои уже зрелые годы, когда любопытство к прикладным жанрам прошло.

Но, может быть, мотив творчества – слава? Действительно, моя музыкальная, научная и педагогическая деятельность сегодня достигла определенной известности. Но эта известность порой тяготит. – Во всяком случае, внимание к твоей персоне со стороны малознакомых людей лучше жизнь не делает.

И уж, конечно, мной не движет желание «осчастливить» человечество. Подобное стремление становится и вовсе абсурдным, если принять во внимание многомерность нашего мира и его непрерывное ветвление (Х. Эверетт). К какому же из бесконечного множества человечеств обращена деятельность индивида?

Выходит, что мотив творческой деятельности обусловлен, главным образом, внутренней причиной – потребностью в ней. Кому-то в наш прагматичный век это покажется абсурдным – как можно тратить столько времени и сил без надежды на материальную компенсацию? Но ничего странного в этом не вижу. Сошлюсь на Н.А. Бердяева, который справедливо писал об основополагающем значении творчества в жизни человека.

Реализация этой потребности порождает положительные эмоции, придает мироощущению гармоничность, а жизни – осмысленность. Притом творчество приносит пользу как тому, кто им занимается, так и обращающимся к его продуктам. – Высшие духовные проявления человека по своей природе альтруистичны.

Благодаря этим проявлениям чья-то жизнь становится богаче, интереснее, светлее. В самом деле, проживание новой музыки может принести слушателям радость. Музицирование на синтезаторе, в компьютерной студии, в различных интерактивных форматах предоставляет возможность самому широкому кругу молодых людей полноценно развиваться в художественно-эстетическом и нравственном плане.

И это, безусловно, тоже является серьезным стимулом для музыкальной и педагогической деятельности.

Помимо творчества в моей жизни еще есть любимая семья (жена, с которой прожил более 40 лет, и взрослый сын), работа (сделал неплохую научную карьеру и, кажется, заслужил уважение коллег), приятное общение в узком кругу родственников и друзей. Довелось много по свету поездить и многое повидать. Однако все это воспринимается как внешние факторы, обрамляющие и дополняющие творческую деятельность, которая была и остается для меня сущностью жизни, ее подлинным содержанием.



**МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ,
АРАНЖИРОВКИ И РАБОТЫ
В ПРИКЛАДНЫХ ЖАНРАХ
(1968–2018 гг.)**

1968 г.

**Марш, Сказка, Маленькое скерцо, Былина, Скерцо, Этюд,
Три прелюдии** для фортепиано.
Три квинтета для деревянных духовых инструментов.
Скерцо для двух фаготов.

1969 г.

Сонатина для фортепиано (Op. 1).
Два романса на стихи С. Есенина.
Два хора на стихи С. Есенина.

1970 г.

Сонатина для струнного квартета.
Симфониетта для струнного оркестра.
«Космический марш» на стихи В. Котова, **«Правота жизни»**
на стихи А. Кешокова – две песни.

1971 г.

Семь русских песен для гобоя и фортепиано.
Соната для скрипки и фортепиано.
Десять прелюдий для фортепиано. Из них – **Семь прелюдий**
для фортепиано (Op. 2).
«Сентябрь», «Тропинка», «На даче» – три детских хора с
сопровождением на стихи Т. Белозерова.

1972 г.

«Мужик и царь», «Баба-яга» – две русские народные сказки
для тенора и инструментального квинтета.
«Всегда в строю», «Идут за нами миллионы» – две песни:
на стихи С. Михалкова.
Вариации для трубы, двух тромбонов и тубы.

Сонатина для флейты и фортепиано (Op. 3).

Соната для альта соло (Op. 4).

1973 г.

Струнный квартет № 1 «Донские песни» (Op. 5).

Изоп для смешанного хора на стихи А. Вознесенского.

Фуга для тромбона соло.

«**Симфонietta на русские темы**» для оркестра русских народных инструментов в четырех частях: «Веснянка», «Наигрыши», «Плач», «Хоровод» (op. 6).

1974 г.

Партита для духового оркестра.

1975 г.

Музыка к документальному кинофильму «**Школа**» (совместно с Е. Подгайцем).

Музыка к спектаклю «**Мизантроп**» по Э. Лабишу (совместно с А. Кобляковым). – Постановка студентов ГИТИСа.

Увертюра «**Время вперед**» для инструментального ансамбля.

1976 г.

Концерт для фортепиано с оркестром (Op. 7).

1977 г.

«**Шесть стихотворений Евгения Баратынского**» для баса и фортепиано (Op. 8).

«**Драматическая поэма**» для симфонического оркестра (Op. 9).

1979 г.

Прелюдия и фуга для фортепиано.

«**Вариации на Камаринскую**» для оркестра русских народных инструментов и детского инструментального ансамбля (ad lib.).

Музыка к художественному кинофильму «**Лабиринт**» (режиссер Е. Марковский). – Создан студентами ВГИКа. – Мастерская Герасимова.

Оркестровка семи песен для детей: «Октябрьская походная» Р. Бойко, «Нас много на шаре земном» А. Александрова, Карманьола, Сайра, «Вихри враждебные», «По долинам и по взгорьям»,

«Солдатушки» (для фонохрестоматии программы для общеобразовательной школы Д.Б. Кабалевского).

Симфония № 1 для симфонического оркестра (Ор. 10).

1980 г.

«**Восхождение**» – увертюра для симфонического оркестра (Ор. 11).

«**Романс и юмореска**» для оркестра русских народных инструментов (Ор. 12).

Оркестровка трех песен для детей: «Интернационал», «Рабочая марсельеза», «Песня единого фронта» (для фонохрестоматии программы для общеобразовательной школы Д.Б. Кабалевского).

«**Хоккеисты**», «**Петушок**» на стихи Е. Авдиенко, «**Фиалки**» на стихи С. Красикова – три песни для детей.

«**Пинг-понг**», «**На лодке (баркарола)**» – две фортепианные пьесы для детей.

Музыка к художественному фильму «**Праздник фонарей**». – Киностудия «Беларусьфильм» (реж. Е. Марковский).

1981 г.

«**Зовы дальних миров**» – симфонический цикл для симфонического оркестра в четырех частях: «Движение», «Монолог», «Зовы дальних миров», «Эхо» (Ор. 13).

Оркестровка шести песен для детей: «Звездапад» А. Пахмутовой, «Счастье» Д. Кабалевского, «Гимн демократической молодежи» А. Новикова, «Бухенвальдский набад» В. Мурадели, «Дороги» А. Новикова, «День победы» Д. Тухманова (для фонохрестоматии программы для общеобразовательной школы Д.Б. Кабалевского).

Музыка к водевилям «**Вицмундир**» П. Каратыгина, «**Беда от нежного сердца**» В. Соллогуба. – Московский областной театр юного зрителя (реж. В. Малец).

Полифоническая сюита для фагота соло: Ария, Инвенция, Дуэт, Фуга, Токката (Ор. 14).

1982 г.

«**От весны до весны**», кантата на стихи русских поэтов для детского (женского) хора и оркестра русских народных инструментов на стихи русских поэтов: «На лугу», «Летний дождь», «Летний вечер», «Нивы сжаты, рощи голы», «Где сладкий шепот моих лесов?», «Пройдет зима холодная» (Ор. 15).

«Гранитный камешек в пыли» на стихи А. Стовбы, «Осень», «Счастлив я» на стихи И. Бунина, «Тажная песня», «Моя любовь из родника» на стихи Л. Хрилева – пять песен.

Музыка к художественному телевизионному музыкальному двухсерийному кинофильму «Как я был вундеркиндом». – Киностудия «Беларусьфильм» (режиссер Е. Марковский). В т.ч. три песни на стихи М. Танича: «Надо знать», «Улица детства», «Дорога».

Музыка к короткометражному кинофильму «Сила привычки» (режиссер А. Яновский).

1983 г.

Марш, «На лодке», Скерцо, «Цветы распускаются», «Осенний ветер», «Воспоминание», «Пинг-понг» – восемь пьес для фортепиано (Ор. 16).

Концерт для скрипки с оркестром (Ор. 17).

«Наигрыш», Движение» – две пьесы для фортепиано (Ор. 16).

«Удар! еще удар!» – пьеса для фортепиано.

1984 г.

«Железная дорога», «Далекие горы» – две пьесы для фортепиано (Ор. 16).

«Рожок и эхо», «Движение» – две пьесы для двух валторн.

«Гарантелла, Юмореска» – две пьесы для валторны и фортепиано.

Симфония № 2 по мотивам повести В. Астафьева «Пастух и пастушка» в пяти частях: «Пастух и пастушка», «Бой», «Свидание», «Прощание», «Успение» (Ор. 18).

1985 г.

«Грустная песня», «Морской пейзаж», «Колыбельная мишке», «Часы с секундной стрелкой», «Новогодняя колядка», «Веснянка», «Труби, горнист!», «Вальс Мальвины», «Осень за окном», «Верхом на ослике», «Танец Цокотухи», «На посиделках», «Ночные шорохи», «Наша школа» – четырнадцать пьес для фортепиано (Ор. 16).

Элегия для эстрадно-симфонического оркестра.

«Песня моряка», «Танцуй, моя кукла» – две песни на норвежские народные тексты (перевод Ю. Вронского).

Увертюра для инструментального ансамбля.

Прелюдия для симфонического оркестра.

«**Торжественная увертюра**» для симфонического оркестра (Ор. 20).

«**Праздничная увертюра**» для симфонического оркестра (Ор. 21).

Музыка к художественному телевизионному двухсерийному кинофильму «**Летние впечатления о планете Z**» – Киностудия «Беларусьфильм» (режиссер Е. Марковский).

1986 г.

Вариации для фортепиано (Ор. 22).

1987 г.

«**Мелодия**» для инструментального ансамбля.

«**Запевайте звонче, горны!**» – песня на стихи В. Малкова.

«**Чик и Рик**» на стихи Е. Авдиенко, «**Марш**» на стихи Г. Сап-гира – две песни.

Музыка к спектаклю «**Пролог**» (в соавторстве с Т. Кирияком). – Молдавский академический музыкально-драматический театр им. А.С. Пушкина (реж. И. Бордияну).

Юмореска для эстрадно-симфонического оркестра.

«**Безграничная любовь**», «**Если Родине нужно**» – хоровые песни на стихи В. Татарина.

«**Звенит на заставе гитара**» – песня на стихи П. Соболева.

Струнный квартет № 2 памяти Д.Б. Кабалевского (Ор. 24).

1988 г.

«**Утренних зорь часовой**» – песня на стихи В. Степанова.

«**Грузовик**», «**Зайка**» – две песенки на стихи А. Барто.

«**Пароход**», «**Еж**» – две загадки на стихи К. Чуковского.

«**Песенка надежды**» на стихи К. Кулиева, «**Смех**» на стихи С. Капутикян, «**А что мы значим друг для друга**», «**Тополинка-пушинка**» на стихи В. Татарина – песни.

Инструментовка номеров из оперетты И. Дунаевского «Сын клоуна»: Галоп, «Дрессировщик и лев», «Спортивный танец», «Цирковой номер» для кинофильма «Под куполом цирка». – Киностудия «Экран» (режиссер В.Г. Семаков).

Симфониетта для симфонического оркестра (из старых тетрадей) (Ор. 19).

1989 г.

Музыка к мультфильму **«Наваждение»**. – Киностудия «Экран» (режиссер О. Розовская).

Концерт для оркестра (черновик).

«Карусель» на стихи О. Сердобольского, **«Как на горке, на горе»**, на стихи. А. Прокофьева, **«Пошел кот в огород»**, **«Зайка, белый хвост»** на народные стихи – песни для детей.

1990 г.

Симфония № 3 «Русь – 988-й» (Op. 25).

«Пейзажи», сюита для детского хора a cappella на стихи И. Бунина в шести частях: **«Первый соловей»**, **«Две радуги»**, **«Родник»**, **«Лес»**, **«Зазимок»**, **«Божий мир»** (Op. 26).

«Пять брянских песен» для гобоя, кларнета и фагота (Op. 27).

Музыка к музыкальному художественному телевизионному кинофильму **«Анютины глазки и барские ласки»**. – Киностудия «Союзтелефильм» (режиссер Е.Б. Ануфриев, стихи Е.Б. Ануфриева, С. Осиашвили, Б. Салибова – всего 11 вокальных номеров).

1991 г.

Музыка к мультфильму **«Синица, роща и огонь»**. – Киностудия «Союзтелефильм» (режиссер Г.И. Беда).

«Русская рапсодия» для симфонического оркестра (Op. 28).

Adagio для струнных (Op. 29).

«Раным-рано поутру», **«Наши уточки с утра»**, **«Сидит белка на тележке»**, **«Кисонька-мурысенька»**, **«Как на тоненький ледок»**, **«Курочка-рябучечка»** на русские народные стихи; **«Санитарозвальни»**, **«Красавица»**, **«Разноцветные флажки»**, **«Огонек»**, **«Карнавал»** на стихи В. Степанова; **«Все на лад пойдет»**, **«Колокольчик»**, **«Макаки»**, **«Старый крот»** на стихи В. Татарина; **«Разговор с сорокой»** на стихи И. Пивоварова – песенки для детей (Op. 57).

Музыка к мультфильму **«В стране бобберов»**. – Киностудия «Кристансфильмз» (режиссер А.П. Зябликова).

«Старинные мелодии» – сюита для оркестра русских народных инструментов в трех частях: **«Шествие»**, Вальс, **«Праздничное действо»** (op. 30).

«Три фигурки из конструктора», сюита для скрипки и фортепиано: **«Волшебный замок»**, **«Карусель»**, **«Робот»** (Op. 23, №№ 1–3).

Хорал для органа (Op. 31).

1992 г.

«**Евангельские строки**» – три женских хора на тексты из Евангелия от Матфея: «Просите, и дано будет вам», «Входите тесными вратами», «Не собирайте себе сокровищ на земле» (Ор. 32).

«**Сказка**» для оркестра русских народных инструментов (Ор. 33).

Музыка к мультфильму «**Скажи, Юпитер!...**». – Киностудия «Экран» (режиссер Г.И. Беда).

«**Русская увертюра**» для трубы и оркестра русских народных инструментов (Ор. 21-bis).

«**Пейзаж с пингвинами, чайками и айсбергом в тумане**» для гобоя соло (Ор. 34).

«**У развалин древнего храма**» для гитары и струнного квартета (Ор. 35).

1993 г.

«**Грустное настроение**», «**Движение**» – две пьесы для двух скрипок: (Ор. 23, №№ 4–5).

Музыка к мультфильму «**Укрощение строптивой**». – Киностудия «Кристмасфильмз» (режиссер А.П. Зябликова).

1994 г.

Музыка к мультфильму «**Юлий Цезарь**». – Киностудия «Кристмасфильмз» (режиссер Ю. Кулаков).

Аранжировка для струнного оркестра песни М. Джексона «Heal the World».

Музыка к пакету из четырех компьютерных игр «**Muddle Pack**»: «Kalakh», «Muddle», «Spring Weekend», «Finty Flash». Производство Mir-Dialog.

Аранжировка пьесы «Медитация» Баха-Гуно для детского (женского) хора, фортепиано, органа (синтезатора) и струнного оркестра.

Соната для фортепиано (Ор. 36).

1995 г.

«**С мечтой о РИО**», «**Укротитель на арене**» – две пьесы для синтезатора.

«**Укротитель на арене**» – галоп для струнного оркестра и фортепиано.

Музыка к компьютерной игре «**Sea Legends**» («**Морские легенды**»). – Совместное производство Ocean Software and Mir-Dialog.

Полонез для струнного оркестра и фортепиано.

Музыка к компьютерной игре «**Hermetica**». – Производство Mir-Dialog.

Музыка к мультфильму «**Иосиф**». – Киностудия «Кристмас-фильмз» (режиссер А.П. Зябликова).

«**Четыре фотографии из старого семейного альбома**» – сюита для струнного оркестра и фортепиано в четырех частях: Полонез, Романс, Вальс-греза, Галоп (Op. 37).

1996 г.

Музыка к мультфильму «**Creation and the Flood**» («**Сотворение мира и всемирный потоп**»). – Киностудия «Кристмас-фильмз» (режиссер Ю. Кулаков).

«**Четыре фотографии из старого семейного альбома**» – сюита для оркестра русских народных инструментов в четырех частях: Полонез, Романс, Вальс-греза, Галоп (Op. 37-bis).

Музыка к мультфильму «**Даниил**». – Киностудия «Кристмас-фильмз» (режиссер Л. Кошкина).

Романс и полька-пиццикато для фортепиано в четыре руки.

Романс и полька-пиццикато для квартета гитар.

Полька-пиццикато для струнного оркестра и фортепиано.

1997 г.

«**Две восточные зарисовки**» для фортепиано в четыре руки: «Плач, Танец» (Op. 38).

Вальс, «Рождественская песня», «Торжественный танец» для фортепиано в четыре руки.

1998 г.

Музыка к компьютерной игре «**Аллоды. Печать тайны**». – Производство Nival Entertainment. (Директор С. Орловский).

Музыка к компьютерной игре «**Аллоды. Повелитель душ**». – Производство Nival Entertainment. (Директор С. Орловский).

«**Пять песен без слов**» для фортепиано (Op. 39).

1999 г.

«**Две восточные зарисовки**» для оркестра русских народных инструментов: «Плач», «Танец» (Op. 38-bis).

«**Пять лубочных картинок**» для фортепиано: «Сани-розвальни», Раным-рано по утру», «Наши уточки с утра», «Сидит белка на тележке», «Как на тоненький ледок» (Op. 49).

«**Приятная мелодия**», «**Полька-пиццикато**», «**Играем джаз**» – пьесы для синтезатора.

«**Простая музыка**» – сюита для фортепиано в четыре руки в четырех частях: Вальс, Полька-пиццикато, Рождественская песня, Вариации (Op. 40).

«**Простая музыка**» – сюита для оркестра русских народных инструментов в четырех частях: Вальс, Полька-пиццикато, Рождественская песня, Вариации (Op. 40-bis).

Переложение для ансамбля синтезаторов увертюры И. Дунаевского к кинофильму «Дети капитана Гранта».

«**Осень**» – песенка для детей на стихи М. Крюкова.

«**Пять лубочных картинок**» для квартета синтезаторов: «Сани-розвальни», Раным-рано по утру», «Наши уточки с утра», «Сидит белка на тележке», «Как на тоненький ледок» (Op. 49-bis).

2000 г.

Шесть фрагментов к компьютерной игре «**Allods-3**».

2001 г.

«**Сказочные образы**» – сюита в шести частях для оркестра русских народных инструментов: «Песня странствующего рыцаря», «В степи», «Заколдованный лес», «Марш чародея», «Поединок», «Домой в тридевятое царство» (op. 42).

Галоп для фортепиано в четыре руки.

2003 г.

«**На Гавайях**» – пьеса для синтезатора.

2004 г.

«**Меланхолический фокстрот**», **Танго**, «**Щаево царство**», «**Скоморох**», «**Часы с кукушкой**» – пьесы для синтезатора.

«**Среди долины ровныя**» – вариации на русскую народную песню для синтезатора.

«**Пастораль**» для квинтета синтезаторов.

2007 г.

«Два вальса в старинном стиле» для оркестра русских народных инструментов: Вальс ми-минор, Вальс фа-минор (ор. 43).

2008 г.

«Ку-ку», «Вариации на тему Шаинского» – для синтезатора.

2009 г.

«Гимн Института художественного образования» на стихи Е.П. Кабковой, Е.П. Олесиной, Л.П. Печко, О.И. Радоиской, О.В. Стукаловой, Ф.И. Масандиловой.

2010 г.

«Бабушкин граммофон», «Ежик в тумане», «Отважный ковбой в тире», «Марсианин на дискотеке», «Рыцарь и прекрасная дама», «Сирены». Танец лягушат» – пьесы для синтезатора.

2011 г.

«Шаман», «Автобан» – пьесы для синтезатора.

2012 г.

«Причуды»: *Andante. Vivace* – две пьесы для ОРНИ (ор. 44).

Вальс «На волжских волнах», Галоп «Суэта суэт» – две пьесы для оркестра русских народных инструментов (Ор. 45).

Музыка к мультфильму «Мальчик-чапайчик». – Киностудия «Кристмасфильмз» (режиссер А. Туркус).

2013 г.

«Анекдот», «Боян-сказитель» – две пьесы для фортепиано (Ор. 16).

«Праздничный марш», «Перпетуум мобиле» для оркестра русских народных инструментов.

«Скоморох». «Ку-ку», «Грустный дождик», «Часы с кукушкой», «Ежик в тумане», «Танец лягушат», Полька, Галоп, «Вариации на тему Шаинского», Марш, «Приятная мелодия», «Меланхолический фокстрот», «Рыцарь и прекрасная дама», «Марсианин на дискотеке», «Кашеево царство», «Русалка», Тарантелла, «Автобан», «На Гавайях», «С мечтой о РИО»,

«Играем джаз», «Сирены», «Шаман», «Старинный романс», «Саксофон при свечах», Танго, «Бабушкин граммофон», «Отважный ковбой в тире» – произведения для клавишного синтезатора (Op. 47).

Обработки народных песен для клавишного синтезатора: «Ивушка» (р.н.п.), «Солдатушки» (р.н.п.), «Во саду ли в огороде» (р.н.п.), «Пойду ль я, выйду ль я» (р.н.п.), «Ехал казак за Дунай» (у.н.п.), «Ой, полна моя коробушка» (р.н.п.) «Светит месяц» (р.н.п.), «Тонкая рябина» (р.н.п.), «Калинка» (р.н.п.), «Степь да степь кругом» – вариации на русскую народную песню, «Среди долины ровныя» – вариации на русскую народную песню, «Из-под дуба, из-под вяза» – вариации на русскую народную песню (Op. 48).

Пять лубочных картинок – сюита для оркестра русских народных инструментов и детского вокально-инструментального ансамбля (ad lib.) на народные тексты: «Сани-розвальни», «Ранымрано по утра», «Наши уточки с утра», «Как на тоненький ледок», «Сидит белка на тележке» (Op. 49-bis 1).

«Андрей-воробей», «Скок-скок, молодой дроздок», «Рондо на русские темы» – три пьесы для ансамбля синтезаторов (Op. 50).

«Пастораль», «Перпетуум мобиле» – две пьесы для ансамбля синтезаторов (Op. 51).

Кадриль, «Старинный романс», Тарантелла – три пьесы для оркестра русских народных инструментов и детского инструментального ансамбля (ad lib.) (Op. 52).

«Наша школа», «Грустная песня», «Ганец Цокотухи», «Колыбельная мишке», «Верхом на ослике», «На посиделках», «Груби, горнист», «Воспоминание», «Часы с секундной стрелкой», «Осень за окном», «Наигрыш», «Анекдот», «Боян-сказитель», «Сказка» – 14 пьес для фортепиано (Op. 41).

Музыка к мультфильму **«Во саду ли в огороде»**. – Киностудия «Кристмасфильмз» (режиссер А. Туркус).

2014 г.

Музыка к мультфильму **«Три фараона»**. – Киностудия «Кристмасфильмз» (режиссер А. Туркус).

«Сюита на якутские темы» в 6-ти частях для оркестра русских народных инструментов и детского инструментального ан-

самбля (ad lib.): «Призыв весны», «Белогрудый снегирь», «Олененок», «Озерко», «Песня кумыса», «Якутский танец» (ор. 53).

Дополнительные варианты изложения **«Сюита на якутские темы»**: для четырех синтезаторов; для четырех синтезаторов и детского инструментального ансамбля.

«Круизные зарисовки» – сюита в восьми частях для оркестра русских народных инструментов и детского инструментального ансамбля (ad lib.): «Морские просторы», «Санкт-Петербург. Вид на Адмиралтейство», «Любек. Кирха Святой Марии», «Эдинбург. Фольклорный праздник», «Севилья. Коррида», «Тунис. Восточный базар», «Марсель. Уличные музыканты», «Морские просторы» (Ор. 54).

Дополнительные варианты изложения сюиты **«Круизные зарисовки»**: для фортепиано; для трех синтезаторов; для трех синтезаторов и детского инструментального ансамбля.

2015 г.

«Народные мелодии – детям» – сюита в семи частях для оркестра русских народных инструментов и детского инструментального ансамбля (ad lib.): «Веселые гуси» (р.н.п.), «Слышишь песню у ворот» (фр.н.п.), «Скок, скок, молодой дроздок» (р.н.п.), «Аннушка» (ч.н.п.), «Ночь» (арм.н.п.), «Собачий вальс», «Рондо на русские темы» (Ор. 55).

Переложение пяти детских пьес для оркестра русских народных инструментов и детского инструментального ансамбля (ad lib.): Г. Дмитриев Вальс, В. Ребиков «Медведь», Д. Кабалевский «Ёжик», А. Роули «Волынщик», А. Книппер «Полюшко-поле» (Ор. 55, add. 1).

«Четыре классических произведения – детям» для оркестра русских народных инструментов и детского инструментального ансамбля (ad lib.): А. Бородин Половецкая пляска из оперы «Князь Игорь», Л. Делиб Пищикато из балета «Сильвия», И. Штраус Вальс «На прекрасном голубом Дунае», Г. Свиридов Марш из к/ф «Метель» (Ор. 55, add. 2).

2016 г.

Восемь русских песен – сюита для оркестра русских народных инструментов и детского инструментального ансамбля (ad lib.): «Солдатушки», «Степь да степь кругом», «Из-под дуба, из-под вяза», «Среди долины ровныя», «Пойду ль я, выйду ль я», «Тонкая рябина», «Светит месяц», «Калинка» (Ор. 48-bis).

«**Три якутских танца**» – сюита для оркестра русских народных инструментов и детского инструментального ансамбля (ad lib.): Хоровод, «Танец пастушки», «На летнем празднике» (Op. 56).

«**Шесть классических произведений – детям**» – переложение для оркестра русских народных инструментов и детского инструментального ансамбля (ad lib.): Л. Бетховен Марш «Афинские развалины», П. Чайковский Скерцо из 4-й симфонии, А. Лядов «Музыкальная табакерка», Д. Шостакович «Вальс-шутка», И. Дунаевский Кольбельная из к/ф «Цирк», И. Штраус «Радецки-марш» (Op. 55, add. 3).

Пять песен для детского хора на стихи М. Крестова: «На розовом слоне», Лесной танец, «Лучики», «Шарики», «На кухне» (Op. 58).

Из них три песни: «**На розовом слоне**», «**Лучики**», «**На кухне**» аранжированы для детского хора и оркестра русских народных инструментов.

«**От заката до рассвета**» – три песни на стихи С. Есенина для детского хора и оркестра русских народных инструментов: «Усталый день склонился к ночи», «Ночь», «Восход солнца» (Op. 59).

«**Музыкальная капель**», «**Скоро каникулы**» – пьесы для синтезатора.

«**Надо знать**», «**Улица детства**» – две песни на стихи М. Танича для детского хора и оркестра русских народных инструментов (op. 64).

«**Три фигурки из конструктора**»: «Волшебный замок», «Карусель», «Робот» – сюита для скрипки, оркестра русских народных инструментов и детского инструментального ансамбля (ad lib.): (Op. 23-bis, №№ 1–3).

Романс, Галоп, Вальс, Галоп «Суета сует», «Перпетуум мобиле» – переложения для оркестра русских народных инструментов и детского инструментального ансамбля (ad lib.).

«**Гимн учителей искусства**» на стихи Т. Копцевой для хора и фортепиано.

2017 г.

«**Музыкальные картинки**»: «Праздничный марш», «Музыкальная капель», «Учительский вальс», «Перпетуум мобиле» – сюита в четырех частях для оркестра русских народных инструментов и детского инструментального ансамбля (ad lib.) (Op. 46).

Дополнительный вариант изложения – для фортепиано.

«**Горжественные фанфары**», «**Хабанера**», **Интермеццо** – пьесы для фортепиано.

Варианты изложения – для синтезатора; для детского инструментального ансамбля.

«**Сюита в светлых тонах**» в четырех частях: «Торжественные фанфары», «Хабанера», Интермеццо, Вальс «На первом балу» для оркестра русских народных инструментов и детского инструментального ансамбля (ad lib.) (Op. 60).

Десять пьес-импровизаций для детского вокально-инструментального ансамбля с сопровождением: «Летний вечер» (стихи А. Фета), «После дождя» (стихи Г. Лебедевой), «Пастухи на привале», «Сеанс космической связи», «Тигр на улице» (стихи Д. Хармса), «Лунная дорожка», «Остров дикарей», «Старинные часы из Америки», «Дразнилки и отечалки», «Песенка о капитане» (обработка песни И. Дунаевского на стихи В. Лебедева-Кумача) (Op. 61).

«**Лики моря**» – сюита для оркестра русских народных инструментов в восьми частях: «Звезды над морем», «Штиль», «Туман в лагуне», «Волнение», «Скалистый берег», «Шторм», «Лунная дорожка», «Утренний бриз» (Op. 62).

Вариант изложения – для фортепиано.

«**Тропинка**», «**На даче**» – две песни на стихи Т. Белозерова для детского хора и оркестра русских народных инструментов (Op. 63).

«**Шесть песен на народные тексты**»: «Пошел кот в огород», «Кисонька-мурысенка», «Курочка-рябушечка», «Зайка, белый хвост», «Песня моряка», «Танцуй, моя кукла» – сюита для детского хора и оркестра русских народных инструментов (Op. 57-bis).

2018 г.

«**Легкая музыка**» – сюита для оркестра русских народных инструментов и детского инструментального ансамбля (ad lib.) в четырех частях: «Рондо Мюнхаузена», «Пастораль», Элегия, «Удар! Еще удар! – Гол!» (Op. 65).

Дополнительные варианты изложения – для фортепиано; для детского инструментального ансамбля.

«**Доброе утро**», «**Приятная мелодия**» – две пьесы для фортепиано.

«**Радость и печаль**» – вальс для оркестра русских народных инструментов и детского инструментального ансамбля (ad lib.) (Op. 66).

Дополнительные варианты изложения – для фортепиано; для детского инструментального ансамбля.

ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

для симфонического оркестра: 3 симфонии, Симфониетта, «Зовы дальних миров», «Драматическая поэма», «Русская рапсодия», концерты для фортепиано с оркестром, для скрипки с оркестром, 3 увертюры и др.;

для оркестра русских народных инструментов: «Симфониетта на русские темы», «Сказка», «Русская увертюра», 16 сюит и др.;

для духового оркестра: «Партита» и др.;

для камерных составов: Соната, Сонатина, Вариации, «Пять песен без слов», 7 прелюдий, 25 пьес для фортепиано; сюиты и пьесы для фортепиано в 4 руки; Сюита и «Адажио» для струнного оркестра, 2 струнных квартета, «У развалин древнего храма» для гитары и струнного квартета, «Пять брянских песен» для духового трио, Соната для альт-соло, «Полифоническая сюита» для фагота-соло, Хорал для органа и др.;

для женского и детского хоров: «Евангельские строки», кантата «От весны до весны», сюиты: «Пейзажи», «От заката до рассвета» и др.;

для голоса: вокальный цикл «Шесть стихотворений Евгения Баратынского»;

музыка для детей: сборники пьес для фортепиано, фортепианного ансамбля, клавишного синтезатора, ансамбля клавишных синтезаторов, скрипки, валторны, трубы, аккордеона, детских инструментальных ансамблей, сборники детских песен.

в синтетических жанрах: музыка к кинофильмам (17), спектаклям (5), компьютерным играм (4 CD);

Перечисленные произведения были публично исполнены в Москве и других городах России, а также – в Латвии, Молдавии, Германии, Венгрии, Нидерландах, Дании, Великобритании, Финляндии, Португалии и других странах.

56 из них общим объемом около 200 п.л. изданы в Москве, Берлине и Праге.

Симфониетта на русские темы для ОРНИ и симфония № 1 удостоены первых премий на Всесоюзных конкурсах (1978 и 1980), струнный квартет №1 – диплома на международном фестивале (1985, Москва).

ФОНДОВЫЕ ЗАПИСИ РАДИО

Н. Мясковский «Причуды», С. Прокофьев 4 пьесы (соч. 4), «Мимолетности», Е. Голубев «Поэма», «Соната-баллада», Соната № 6, Транскрипции из балета «Одиссей», И. Красильников Сонатина, Семь прелюдий, Восемь пьес, Вариации.

ДИСКОГРАФИЯ

Виниловый диск. И. Красильников Струнный квартет №1 «Донские песни» / «Мелодия», Москва, 1982;

CD «Drei Generation russischer Klaviermusik: Prokoviev, Golubew, Krassilnikow», Igor Krassilnikow (Piano) / Kreuzberg records Berlin 1998;

CD Академический оркестр русских народных инструментов Всероссийской государственной телерадиокомпания п/у Николая Некрасова исполняет сочинения Игоря Красильникова: «Старинные мелодии» (сюита в трех частях), «Две восточные зарисовки», «Четыре фотографии из старого семейного альбома» (сюита в четырех частях), «Сказочные образы» (сюита в шести частях), «Романс и юмореска», «Простая музыка» (сюита в четырех частях) / Агентство «Звук». – Москва, 2003.

DVD Мастер-класс И.М. Красильникова / Москва, 2010. – ООО «Искусство и образование».

CD Сочинения Игоря Красильникова: «Русская увертюра», «Симфониетта на русские темы», «Вариации на Камаринскую», «Причуды», «Сказка», «Два вальса в старинном стиле», кантата «От весны до весны», вальс «На волжских волнах», галоп «Суета сует». Исполняет Академический оркестр русских народных инструментов Всероссийской государственной телерадиокомпания п/у Николая Некрасова и Андрея Шлячкова, детский хор «Весна» п/у Александра Пономарева / Москва, 2012 г.

CD Николай Некрасов дирижирует. Музыка: Валерий Кикта, Игорь Красильников, Владимир Беляев. В т.ч. – И. Красильников Два вальса в старинном стиле; сюита «Простая музыка» / Москва, 2013 г.

CD И. Красильников «Вальс в старинном стиле» / «Оркестр и его солисты». Русский академический оркестр Новосибирской филармонии п/у Владимира Гусева / Новосибирск, 2014 г.

CD Игорь Красильников «Музыка для детей» в исполнении учащихся музыкальных школ Красноярска: «Пять лубочных картинок»; «Три фигурки из конструктора»; «Рождественская песня» и «Полька-пиццикато» для фортепиано в четыре руки; «Русалка», «Шаман», «Сирены», «Марсианин на дискотеке», «Удар! Еще удар!», Вариации на тему РНП «Среди долины ровныя» для клавишного синтезатора, «Надо знать», песня на стихи М. Танича; «Труби горнист!», «Грустная песня», «Воспоминание», «Часы с секундной стрелкой», «Колыбельная мишке», «На посиделках», «Наигрыш», «Танец Цокотухи», «Осень за окном», «Верхом на ослике»; «Летний дождь», «Нива сжаты, рощи голы» из кантаты «От весны до весны»; «Вариации на Камаринскую» для инструментального ансамбля / Красноярск, 2015.

**ОПУБЛИКОВАННЫЕ НАУЧНЫЕ,
МЕТОДИЧЕСКИЕ И УЧЕБНЫЕ РАБОТЫ**

№ п/п	Наименование работы	Вид работы	Выходные данные	Объем работы	Соавторы
1	2	3	4	5	6
1	Музыка и время: говорят делегаты и гости 7-го съезда Союза композиторов СССР	печ.	Советская музыка, 1986, №9	0,1	-
2	Эти встречи обнадёживают	печ.	Советская музыка, 1988, №1	0,2	-
3	«Инструментоведение». Программа для композиторских и оперно-симфонических отделений музыкальных вузов	печ.	Министерство культуры СССР Всесоюзный методический кабинет по учебным заведениям искусств и культуры, Москва, 1988	1	Сальников Г.И., Корндорф Н.С.
4	Белое пятно в музыкальной педагогике	печ.	Искусство в школе, 1993, №3	0,2	-
5	О чем может рассказать музыкальный тембр?	печ.	Искусство в школе, 1993, №6	0,5	-
6	Синтезатор на уроке?	печ.	Искусство в школе, 1995, №2	0,4	-
7	«Клавишные синтезаторы (киборды)» программа для специальности «Музыка» со специализацией «Преподаватель игры на клавишных синтезаторах (кибордах)»	печ.	изд-во МГОПУ, 1996	1,25	-

1	2	3	4	5	6
8	Проблемы построения методики обучения игре на синтезаторе	печ.	Искусство в школе, 1996, №2, 3	1	-
9	Развитие массового любительского музицирования на клавишных синтезаторах – актуальная задача отечественной музыкальной педагогики	печ.	Педагогика искусства в творческом поиске, Москва-Самара, 1996	0,2	-
10	Фольклорные традиции в музицировании на клавишных синтезаторах	печ.	Национально-региональный компонент в содержании художественно-эстетического образования, Москва-Йошкар-Ола, 1997	0,1	-
11	Музыкально-творческое развитие младших школьников в процессе обучения игре на клавишных синтезаторах (кибордах). Автореф. дис. ... канд. пед. наук	печ.	Исследовательский центр эстетического образования, Москва, 1997	1,2	-
12	Развитие эмоциональной культуры учащихся в процессе обучения игре на цифровых музыкальных инструментах	печ.	Эмоциональная культура музыканта: прошлое, настоящее, будущее, Тамбов, 1999	0,2	-
13	Синтезатор	печ.	Современный словарь-справочник по искусству, изд-во АСТ, Москва 1999	0,05	-
14	Терменвокс	печ.	Современный словарь-справочник по искусству, изд-во АСТ, Москва, 1999	0,05	-

1	2	3	4	5	6
15	С новыми музыкальными инструментами – к новой музыкальной культуре общества XXI века	печ.	Традиции и новаторство в музыкально-эстетическом воспитании, изд-во «Флинта», Москва, 1999	0,2	-
16	Педагогическая интерпретация теории музыки в процессе обучения игре на синтезаторе	печ.	Музыкально-эстетическое образование в социокультурном развитии личности, УрГПУ, Екатеринбург, 1999	0,1	-
17	Музыкальная культура и образование: актуальные проблемы взаимодействия	печ.	Искусство и образование, 1999, №4	1,7	-
18	Интонационная концепция музыкальности и модель дополнительного музыкального образования	печ.	Искусство в школе, 2000, №1, 2, 4	1,9	-
19	Первопроходцы электронной музыкальной педагогики	печ.	Искусство в школе, 2000, №4	0,1	-
20	Образное моделирование – как метод изучения теории музыки на занятиях по синтезатору в основных классах и классах коррекции	печ.	Социальная педагогика: теория и практика. - М.: изд-во МГСУ «Союз», 2000.	0,2	-
21	Музыка третьего тысячелетия	печ.	Музыка и время, 2000, №6	0,5	Крюков М.А.
22	Музыкальное искусство и педагогика завтра	печ.	Музыка в школе, 2000, №3	0,5	Крюков М.А.
23	Современные тенденции и противоречия	печ.	Музыка в школе, 2000, №1	1,5	-

1	2	3	4	5	6
	развития музыкальной культуры и образования				
24	Цели и задачи программ «Электронные музыкальные инструменты (клавишный синтезатор, ансамбль клавишных синтезаторов, студия компьютерной музыки)»	печ.	Педагогический процесс как культурная деятельность: Материалы и тезисы докладов 3-й Международной научно-практической конференции, Самара, 2000	0,2	-
25	Развитие способности учащихся к электронному музицированию	печ.	Музыкально-эстетическое образование в социокультурном развитии личности, Екатеринбург, 2001	0,2	-
26	Художественно-творческая деятельность учащихся на уроках по МХК	печ.	Синтез в русской и мировой художественной культуре, Москва, 2001	0,15	-
27	Музыкальное творчество как предмет педагогики	печ.	Музыка в школе, 2001, №1,2	1,3	-
28	Вариативно-модульная система дополнительного полихудожественного образования (проект)	печ.	Педагогика искусства и интеграция, Институт художественного образования РАО, Москва, 2001	0,2	-
29	Электронные музыкальные инструменты (клавишный синтезатор, ансамбль клавишных синтезаторов, студия компьютерной музыки). Программы	печ.	МетодИздат, Москва, 2001	8	Соавторы репертуарных списков

1	2	3	4	5	6
	для детских музыкальных школ (музыкальных отделений школ искусств)				Апухтин А.Ю., Крюков М.А.
30	Какие прикладные программы нужны для занятий в студии компьютерной музыки?	печ.	Искусство в школе, 2001, №2	0,2	-
31	О пакете программ «Электронные музыкальные инструменты (клавишный синтезатор, ансамбль клавишных синтезаторов, студия компьютерной музыки)»	печ.	Искусство в школе, 2001, №4	0,3	-
32	Педагогика электронного музыкального творчества – новое направление развития массового музыкального образования	печ.	Эстетическое воспитание: опыт, проблемы, перспективы, Москва, 2001	0,8	-
33	Как преподают синтезатор за рубежом?	печ.	Музыкант, 2001, №5	0,5	-
34	Как подобрать оборудование для занятий по классу электронных музыкальных инструментов	печ.	Искусство в школе, 2001, №4	0,15	-
35	Творческое задание на уроках искусства	печ.	Искусство в школе 2001, № 3	0,4	-
36	Вступительная статья к Хрестоматии педагогического репертуара ДМШ (музыкальных отделений ДШИ) для электронных музы-	печ.	Мелограф, Москва, 2001	0,1	-

1	2	3	4	5	6
	кальных инструментов Тетради 1, 2				
37	Вступительная статья к Хрестоматии педагогического репертуара ДМШ (музыкальных отделений ДШИ) для электронных музыкальных инструментов. Тетрадь 3	печ.	Мелограф, Москва, 2001	0,05	-
38	Ключ к слышанию тембра	печ.	Музыкант, 2001, №4	0,5	-
39	Роль специализации «Электронные музыкальные инструменты» в профессиональной подготовке учителя музыки	печ.	Музыка в школе, 2001, № 6	0,15	-
40	Цифровые технологии в музыке: педагогические и творческие перспективы	печ.	Педагогика, 2001, № 10	0,5	-
41	«Алгебра» и «гармония» на уроках музыкального творчества	печ.	Музыка в школе, 2002, № 1	0,5	-
42	Педагогическая интерпретация теории музыки и творческое развитие учащихся в современной отечественной системе учреждений дополнительного музыкального образования	печ.	Гуманитарно-художественное образование: проблемы и подходы, Арзамас, 2002	0,2	-
43	Курсы подготовки преподавателей ЭМИ	печ.	Музыкант, 2002, №1	0,05	-
44	Теория музыки на уроках по электрон-	печ..	Музыкант, 2002, №5	0,2	-

1	2	3	4	5	6
	ным цифровым инструментам				
45	Из задачника по аранжировке для синтезатора	печ.	Музыка в школе, 2002, №2	0,2	-
46	Из задачника по аранжировке для синтезатора	печ.	Музыка в школе, 2002, №4	0,2	-
47	Из задачника по электронной аранжировке музыкальных произведений (продолжение)	печ.	Музыка в школе, 2002, №6	0,2	-
48	Игра на синтезаторах на уроке музыки в школе	печ.	Начальная школа: проблемы и перспективы, Марий Эл учитель, Йошкар-Ола, 2002	0,2	-
49	Теоретические основы обучения музицированию на клавишных синтезаторах	печ.	Эстетическое воспитание: опыт, проблемы, перспективы, Москва, 2002	0,8	-
50	Культуросообразная модель образования в период перехода к информационному обществу	печ.	Педагогический процесс как культурная деятельность: Сборник материалов и тезисов докладов IV международной научно-практической конференции, Самара, 2002	0,2	-
51	Содержание обучения музицированию на синтезаторе	печ.	Музыкант, 2002, №2	0,8	-
52	Электронные музыкальные инструменты: клавишные синтезаторы, студия компью-	печ.	Искусство в школе, 2002, №4	0,3	-

1	2	3	4	5	6
	терной музыки. Программа для педагогических колледжей				
53	Обучение аранжировке музыки для синтезатора	печ.	Музыка в школе, 2002, №2	0,5	-
54	Музыкальное образование XXI века: каким ему быть?	печ.	Музыкальная академия, 2002, №2	0,4	-
55	Синтезатор и компьютер в музыкальном образовании (проблемы педагогики электронного музыкального творчества)	печ.	Библиотечка ж. Искусство в школе, Москва, 2002	7	-
56	Электронные музыкальные инструменты: программа для педагогических колледжей	печ.	Инновационные технологии образовательной области «Искусство», Москва, 2002	0,2	-
57	Применение образных моделей музыкально-теоретических понятий в классе электронных цифровых инструментов	печ.	Музыкант, 2002, № 8–9	0,3	-
58	Примерные программы по учебным дисциплинам «Клавишный синтезатор», «Ансамбль клавишных синтезаторов», «Студия компьютерной музыки» для детских музыкальных школ, музыкальных отделений школ искусств	печ.	Министерство культуры Российской Федерации, Научно-методический центр по художественному образованию, Москва, 2002	3,5	-

1	2	3	4	5	6
59	Примерные репертуарные списки к примерным программам по учебным дисциплинам «Клавишный синтезатор», «Ансамбль клавишных синтезаторов», «Студия компьютерной музыки» для детских музыкальных школ, музыкальных отделений школ искусств	печ.	Министерство культуры Российской Федерации, Научно-методический центр по художественному образованию, Москва, 2002	2,75	Крюков М.А., Апухтин А.Ю.
60	Становление педагогики электронного музыкального творчества в России	печ.	Культура. Искусство. Образование. 2002, №3	0,2	-
61	Культуросообразная модель образования	печ.	Искусство и образование, 2002, №4, 2003, №1	1,2	-
62	Электронное музицирование – новый вид досуговой деятельности	печ.	Культура Социум. Творчество. Омск, 2003	0,2	-
63	Особенности электронного музицирования как учебной деятельности в школе	печ.	Искусство в школе, 2003, №2	0,2	-
64	Обучение электронному музицированию на уроках в общеобразовательной школе (принципы и методы)	печ.	Искусство в школе, 2003, №3	0,45	-
65	Основные этапы освоения музицирования на клавишных синтезаторах	печ.	Искусство в школе, 2003, №4	0,4	-

1	2	3	4	5	6
66	Содержание и методы обучения музицированию на компьютере на уроке в общеобразовательной школе	печ.	Музыка в школе, 2003, №1	0,5	-
67	Работа со школьниками на основе программ-автоаранжировщиков	печ.	Музыка в школе, 2003, №2	0,4	-
68	Из задачника по электронной аранжировке музыкальных произведений (продолжение)	печ.	Музыка в школе, 2003, №2	0,2	-
69	Из задачника по электронной аранжировке музыкальных произведений (продолжение)	печ.	Музыка в школе, 2003, №3	0,2	-
70	Приобщение учащихся общеобразовательной школы к композиторской деятельности на основе электронного клавишного инструмента по методике Николаса Хайнеса (Великобритания)	печ..	О традиционных и нетрадиционных подходах к проведению занятий музыкально-эстетического цикла в вузе и школе, Стерлитамак, 2003	0,1	-
71	Аранжировка народной музыки для электронных инструментов	печ.	Музыка и время, 2003, №7	0,2	-
72	«Музыкальные конструкторы» на школьном уроке	печ.	Искусство в условиях модернизации школьного образования и воспитания, ИХО РАО, Москва, 2003.	0,2	-
73	Методика музыкально-творческого развития школьников, обу-	печ.	Музыкант, 2003, № 6-7	0,7	-

1	2	3	4	5	6
	чающихся игре на синтезаторе				
74	Компьютер – помощник в музыкальном творчестве школьников	печ.	Современное эстетическое образование и воспитание: проблемы, опыт, перспективы: Сборник научных статей, АГПИ, Арзамас, 2004	0,4	-
75	Колонка редактора	печ.	Музыка и электроника, 2004, №1	0,05	
76	Из задачника по электронной аранжировке музыкальных произведений	печ.	Музыка и электроника, 2004, №1	0,2	-
77	Народные песни и танцы в переложении для синтезатора и музыкального компьютера. Учебное пособие для учащихся детских музыкальных школ и детских школ искусств	печ.	Приложение к ж. Музыка и электроника, Москва, 2004	3,6	Кузьмичева Т.А.
78	Обучение музицированию на синтезаторе по методике Николаса Хайнеса (Великобритания)	печ.	Музыка в школе, 2004, №3	0,2	-
79	Произведения для клавишного синтезатора. Волшебные клавиши. Учебное пособие для учащихся младших и средних классов детских музыкальных школ и детских школ искусств	печ.	Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, Москва, 2004	8	Кузьмичева Т.А.

1	2	3	4	5	6
80	MIDI-секвенсеры на занятиях по хоровой аранжировке	печ.	Модернизация профессиональной подготовки педагога-музыканта: Межвузовский сборник научных трудов. М.: МПГУ, 2004	0,4	-
81	Работа на основе MIDI-секвенсеров	печ.	Музыка и электроника, 2004, №2, 3	0,6	-
82	Электронные инструменты в музыкальном образовании	печ.	Информационные технологии в художественном образовании. Проблемы. Практика. Перспективы. (http://art-education.ioso.ru) Москва, 2004	0,3	-
83	Скажите музыкальной электронике: «Да!»	печ.	Музыка и электроника, 2004, №2	0,1	-
84	Электронное музыкальное творчество в общеобразовательной школе (младшие классы)	печ.	Изд-во Ижица, Москва, 2004	12	Глаголева Н.А.
85	Детская электронная музыка – новая сфера творчества	печ.	Музыка и электроника, 2004, №3	0,1	-
86	Опыт творческой деятельности – как элемент содержания образования в современной российской школе	печ.	Материалы международной конференции Д.Б. Кабалевский – композитор, ученый, педагог, Москва, 2004	0,3	-
87	Зеркало электроакустической революции	печ.	Музыка и электроника, 2004, №4	0,1	-
88	Работа в аудиоредакторах	печ.	Музыка и электроника, 2004, №4	0,5	-

1	2	3	4	5	6
89	Клавишный синтезатор	печ.	Программы дополнительного художественного образования детей, Москва, изд-во Просвещение, 2005	1,4	-
90	Ансамбль клавишных синтезаторов	печ.	Программы дополнительного художественного образования детей, Москва, изд-во Просвещение, 2005	0,8	-
91	Студия компьютерной музыки	печ.	Программы дополнительного художественного образования детей, Москва, изд-во Просвещение, 2005	1,9	-
92	Программы. Клавишный синтезатор. Ансамбль клавишных синтезаторов. Студия компьютерной музыки для детских музыкальных школ, музыкальных отделений школ искусств и других учреждений дополнительного образования	печ.	Методическое приложение к ж. Музыка и электроника, Москва, 2005	3,1	-
93	Музыкальная электроника стучится в школу	печ.	Музыка в школе, 2005, №1	0,1	Кушаев Н.А.
94	Творческие задания для работы в «музыкальных конструкторах»	печ.	Музыка в школе, 2005, №1	0,3	Глаголева Н.А.
95	Музыкальная педагогика в век компьютера	печ.	Информационные технологии как необходимый ат-	0,3	-

1	2	3	4	5	6
			рибут современного общества: Материалы второй научно-практической конференции, Тольятти, 2005		
96	Концепция музыкального обучения на основе цифрового инструментария	печ.	Искусство в школе, 2005, №2	0,4	-
97	Игра в ансамбле синтезаторов	печ.	Искусство в школе, 2005, №2	0,2	-
98	Учусь аранжировке. Пьесы для синтезатора. Средние классы	печ.	Классика-XXI, Москва, 2005	8,5	Лискина Е.Е.
99	Школа игры на синтезаторе: учебно-методическое пособие для преподавателей и учащихся детских музыкальных школ и детских школ искусств	печ.	Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, Москва, 2005	25,5	Алемская А.А., Клип И.Л.
100	Что такое клавишный синтезатор?	печ.	Музыка и электроника, 2005, №2	0,4	-
101	«Не монстр, не оборотень» и... не радиоприемник	печ.	Музыка и электроника, 2005, №2	0,1	-
102	Структура деятельности исполнителя на синтезаторе	печ.	Искусство и образование, 2005, №3	0,4	-
103	Работа в программах – нотных редакторах	печ.	Музыка и электроника, 2005, №3	0,2	-
104	Ансамблевое музицирование учащихся на клавишных синтезаторах	печ.	Педагогический процесс как культурная деятельность: Сборник материалов и тезисов докладов V ме-	0,1	-

1	2	3	4	5	6
			ждународной научно-практической конференции, Самара, 2005		
105	Историческая ретроспектива музыкального творчества на основе электроники и электроакустики	печ.	Искусство и образование, 2005, №5	0,8	-
106	Работа над музыкальным произведением в классе синтезатора	печ.	Музыка и педагогика: Материалы III Международной научно-практической конференции. Выпуск 3. Казань: ТГГПУ, 2005	0,15	-
107	Применение паттерна в работе над фактурой аранжировки для синтезатора	печ.	Музыка в школе, 2005, №6	0,3	-
108	Построение фактуры аранжировки для синтезатора	печ.	Музыка и электроника, 2005, №4	0,4	-
109	Гармонизация мелодии на занятиях по классу синтезатора	печ.	Искусство в школе, 2006, №1	0,3	-
110	Произведения для ансамбля синтезаторов: учебное пособие для учащихся младших и средних классов детских музыкальных школ и детских школ искусств	печ.	Приложение к ж. Музыка и электроника, Москва, 2006	7	Кузьмичева Т.А.
111	Наш общий мастер-класс	печ.	Музыка в школе, 2006, №1	0,1	Кушаев Н.А.
112	Электронное инструментоведение	печ.	Музыка в школе, 2006, №1	0,6	-

1	2	3	4	5	6
113	Создание аранжировок музыкальных произведений и исполнительская практика на клавишном синтезаторе (клавишный синтезатор): примерная программа для учреждений среднего профессионального образования	печ.	Принт-С, Тольятти, 2006	0,8	Маркушина О.А.
114	Основы теории и методика обучения игре на клавишном синтезаторе: примерная программа учебной дисциплины для учреждений среднего профессионального образования	печ.	Принт-С, Тольятти, 2006	0,5	Маркушина О.А., Силантьева Е.В.
115	Основы теории и практика компьютерной аранжировки музыкальных произведений: примерная программа учебной дисциплины для учреждений среднего профессионального образования	печ.	Принт-С, Тольятти, 2006	0,3	Завырылина С.Н.
116	Работа на основе программ – виртуальных синтезаторов	печ.	Теория и практика применения информационных технологий в искусстве, культуре и музыкальном образовании. Материалы Международной интернет-конференции. Екатеринбург	0,3	-

1	2	3	4	5	6
			бург: Рос. гос. проф.-пед. ун-т, 2006		
117	«Пятерка» - учителю!	печ.	Музыка и электроника, 2006, №2	0,1	-
118	Электронная инструментовка музыкальных произведений	печ.	Музыка и электроника, 2006, №2	0,2	-
119	Развитие техники игры на клавишном синтезаторе	печ.	Искусство и образование, 2006, №4	0,5	-
120	Музыкальное обучение на основе цифрового инструментария	печ.	Педагогика, 2006, №6	0,8	-
121	Исполнительские составляющие аранжировки для электронных музыкальных инструментов	печ.	Искусство в школе, 2006, №5	0,4	-
122	Учусь аранжировке. Пьесы для синтезатора. Младшие классы.	печ.	Классика-XXI, Москва, 2006	8,5	Клип И.Л.
123	Приобщение к электронному музыкальному творчеству в системе художественного образования	печ.	Междисциплинарный интегрированный подход к обучению и воспитанию (опыт региональных исследований). Сб. науч. статей, Москва, ИХО РАО, 2006	0,4	-
124	Цифровые инструменты в музыкальном быту	печ.	Развитие детской одаренности в современном пространстве России: Материалы Всероссийской научно-практической	0,1	-

1	2	3	4	5	6
			конференции, Арзамас, АГПИ, 2006		
125	Подготовка преподавателей по классу электронных музыкальных инструментов	эл.	Педагогика искусства, 2006, №1 (http://www.art-education.ru/AE-magazine)	0,4	-
126	Построение композиционной формы на занятиях по классу клавишного синтезатора	печ.	Современное музыкальное и художественное образование (опыт, проблемы, перспективы): Материалы международной научно-практической конференции-съезда, Москва, МГПУ, 2006	0,1	-
127	Как инструментовать музыку для синтезатора	печ.	Наследие О.А. Апраксиной и музыкальное образование в XXI веке: Материалы международной научно-практической конференции с международным участием, Москва, МПГУ, 2006	0,3	-
128	Звуковая режиссура музыкальной аранжировки для электронных инструментов	печ.	Музыка в школе, 2006, №6	0,3	-
129	Виды электронного музыкального творчества		Искусство и образование, 2006, №6; Музыка и электроника, 2008, №1; Музыкаведение, 2012, №11	0,8	-

1	2	3	4	5	6
130	Компьютер как музыкальный инструмент: работа в программах – MIDI-секвенсерах	печ.	Актуальные проблемы художественного образования (по материалам диссертационных исследований), Москва, 2006	0,6	--
131	Рабочая программа дисциплины «Электромзыкальные инструменты»	печ.	Екатеринбург, РГППУ, 2006	0,7	-
132	Задания и методические указания для выполнения контрольной работы по дисциплине «Электромзыкальные инструменты»	печ.	Екатеринбург, РГППУ, 2006	2,4	-
133	Электронное музыкальное творчество в системе художественного образования	печ.	Дубна, Феникс+, 2006, 2007 LAP LAMBERT Academic Publishing. – Saarbrucken, Germany. – 2012. – 447 s.	23	-
134	Человек-оркестр (музицирование на клавишном синтезаторе)	печ.	Программы дополнительного художественного образования детей в каникулярное время, Москва, изд-во Просвещение, 2007	0,4	-
135	Уроки конкурса	печ.	Музыка и электроника, 2007, №1	0,1	-
136	Работа над звуковым синтезом	печ.	Музыка и электроника, 2007, №1	0,2	-
137	Формирование и развитие электронного музыкального творчества в детских музы-	печ.	Компьютер в детском музыкальном творчестве: Сборник методических	0,9	-

1	2	3	4	5	6
	кальных школах и школах искусств		работ, 2007, http://www.comuz.ru Новые технологии в музыкальном образовании (компьютер, синтезатор, интернет). Материалы Всероссийской научно-практической конференции. – М., 2008 Детские школы искусств и благосостояние нации: инновации, проблемы, решения. Сборник трудов Восьмой общероссийской конференции, 6–8 июня 2008 г. – Москва, Национальная ассоциация учреждений и учебных заведений искусств. – 88 с., с. 50–60.		
138	Электронное музыкальное творчество в системе художественного образования. Автореф. дис. ... докт. пед. наук	печ.	Институт художественного образования Российской Академии образования, Москва, 2007	2,6	-
139	Методика обучения игре на клавишном синтезаторе	печ.	Библиотечка ж. Искусство в школе, Москва, 2007. 2-е изд., испр. и доп. – Экон-Информ, Москва, 2009.	10	-

1	2	3	4	5	6
			3-е изд., испр. и доп. – Экон-Информ, Москва, 2011.		
140	Электромusикальные инструменты	печ.	ООО МЦ «Искусство и образование», Москва, 2007; ГОУ ВПО «Российский государственный профессионально-педагогический университет», Екатеринбург, 2007; 2008	2,8	-
141	Приобщение младших школьников к электронному музыкальному творчеству в условиях групповых занятий	печ.	Инновации в современном музыкально-художественном образовании: Материалы международной научно-практической конференции, Екатеринбург, РГППУ, 2007	0,2	-
142	Окно в Европу	печ.	Музыка и электроника, 2007, №2	0,1	-
143	Давайте говорить друг другу...	печ.	Музыка и электроника, 2007, №3	0,1	-
144	Художественные возможности звукорежиссерских средств	печ.	Музыка и электроника, 2007, №3	0,5	-
145	Методика. Нотная папка для синтезатора №1. Начальный этап обучения.	печ.	Жуковский, Дека-ВС, 2007	3,1 Доля авторского участия 2,1	Автор приложенный Клип И.Л.

1	2	3	4	5	6
146	Методы приобщения учащихся к электронному музыкальному творчеству	печ.	Педагогика искусства как новое направление гуманитарного знания. Часть I. Москва, ИХО РАО, 2007	0,4	-
147	Обращение к электроакустическому звуковому материалу в процессе профессиональной подготовки исполнителя, композитора и учителя музыки	печ.	Полихудожественное образование и здоровьесберегающие технологии в художественном воспитании. Сб. науч. статей. Москва, ИХО РАО, 2007	0,2	-
148	Музыкальная электроакустика: три пространства звучания	печ.	Музыка для синтезатора, 2007, №5	0,3	-
149	Музыкальная электроакустика: особенности виртуального пространства звучания	печ.	Музыка для синтезатора, 2007, №6	0,3	-
150	Подходы к творческому развитию школьников на основе инструментального музицирования	печ.	Информационные технологии в художественном образовании: Материалы международной научно-практической конференции, Екатеринбург, РГППУ, 2007	0,2	-
151	Подходы к обучению игре на синтезаторе в Российской научно-методической и учебной литературе	печ.	Музыка в школе, 2007, №6	0,4	-
152	Электроакустический звуковой материал в деятельности исполнителя и композитора	печ.	Теория и практика применения информационных технологий в искус-	0,2	-

1	2	3	4	5	6
			стве, культуре и музыкальном образовании: Материалы Второй международной Интернет-конференции, Екатеринбург, РГППУ, 2007		
153	Не в свои сани не садись!	печ.	Музыка и электроника, 2007, №4	0,1	-
154	Стерефонический склад фактуры как сущностное свойство электронной музыки	печ	Музыка и электроника, 2007, №4 Музыковедение, 2011, №7	0,3	-
155	Критерии развития творческой деятельности учащихся в классе электронных музыкальных инструментов	печ.	Современные проблемы педагогики искусства: Материалы научно-практической конференции, посвященной памяти педагога и ученого Л.В. Горюновой, М.: МГПУ, 2007	0,2	-
156	Приобщение к электронному музыкальному творчеству учащихся ДМШ и ДШИ	печ.	Культура. Искусство. Образование. 2007, №2, с. 85-88.	0,3	-
157	Музыкальная электроакустика: пространственный фонизм и пространственная сонорность	печ.	Электронная музыка, 2008, №1	0,1	-
158	«Авторское право» ученика	печ.	Музыка и электроника, 2008, №1	0,1	-
159	Музицирование учащихся на электронных инструментах	печ.	Искусство в школе, 2008, №3	0,4	-

1	2	3	4	5	6
160	Electronic musical creative activity in art education	печ.	Abstracts. 28 th ISME World Conference "Music at all ages". 20–25 July 2008. Bologna – Italy.	0,15	-
161	Количество – в качество	печ.	Музыка и электроника, 2008, №2	0,05	-
162	Музыкальные функции звукорежиссерских средств	печ.	Музыка и электроника, 2008, №2	0,4	-
163	Камо грядеши...	печ.	Музыка и электроника, 2008, №3	0,05	-
164	Музыкальные функции средств звукового синтеза	печ.	Музыка и электроника, 2008, №3	0,3	-
165	Виртуальное электроакустическое пространство в деятельности музыканта	печ.	Музыкальная академия, 2008, №3 (с. 188–193)	0,7	-
166	Подходы к творческому развитию школьников (на примере обращения к вокальной импровизации)	печ.	Инновации в современном музыкально-художественном образовании: Материалы Второй международной научно-практической конференции 28–30 октября 2008. Екатеринбург: Рос. гос. проф.-пед. ун-т. – 305 с., с. 131–134.	0,4	-
167	Сто первый цветок	печ.	Музыка и электроника, 2008, №4	0,05	-
168	Специфика электронного музыкального творчества как учебной деятельности	печ.	Музыка и электроника, 2008, №4	0,2	-

1	2	3	4	5	6
169	Методика музыкального обучения на основе цифрового инструментария (с поурочной разработкой)	эл.	Москва, Институт новых технологий, 2008 http://files.school-collection.edu.ru/dlrstore/118f595c-b440-438e-bb79-44b04ce73d70/Teacher-book.pdf	15	-
170	Электронное музыкальное творчество. Учебник. 5 класс	эл.	Москва, Институт новых технологий, 2008 http://files.school-collection.edu.ru/dlrstore/6335baee-b0c5-40d8-b44d-284692eb9c83/uchebnik_5klass.pdf	0,9	Семенова Д.А.
171	Электронное музыкальное творчество. Рабочая тетрадь. 5 класс	эл.	Москва, Институт новых технологий, 2008 http://files.school-collection.edu.ru/dlrstore/556d9696-5107-46ff-a74d-27cd4dfc432f/tetr_5klass.pdf	0,5	Семенова Д.А.
172	Электронное музыкальное творчество. Учебник. 6 класс	эл.	Москва, Институт новых технологий, 2008 http://files.school-collection.edu.ru/dlrstore/057f2de2-0eb5-4c25-b2a6-7e3a85d2952c/uchebnik_6klass.pdf	1,1	Семенова Д.А.
173	Электронное музыкальное творчество. Рабочая тетрадь. 6 класс	эл.	Москва, Институт новых технологий, 2008	0,6	Семенова Д.А.

1	2	3	4	5	6
			http://files.school-collection.edu.ru/dlrstore/e1454035-8868-4b99-839b-a39aba08a53a/tetr_6klass.pdf		
174	Электронное музыкальное творчество. Учебник. 7 класс	эл.	Москва, Институт новых технологий, 2008 http://files.school-collection.edu.ru/dlrstore/d6c850e1-de2f-43a7-910d-dd22e1e3add0/uchebnik_7klass.pdf	1,2	Семенова Д.А.
175	Электронное музыкальное творчество. Рабочая тетрадь. 7 класс	эл.	Москва, Институт новых технологий, 2008 http://files.school-collection.edu.ru/dlrstore/a901d9cf-988b-4e5c-9262-265d4c415004/tetr_7klass.pdf	0,5	Семенова Д.А.
176	Электронное музыкальное творчество. Учебник. 8 (8–9) класс	эл.	Москва, Институт новых технологий, 2008 http://files.school-collection.edu.ru/dlrstore/608efc09-a843-4dd5-8b65-fc1c459a1cb/uchebnik_8klass.pdf	1,4	Семенова Д.А.
177	Электронное музыкальное творчество. Рабочая тетрадь. 8 (8–9) класс	эл.	Москва, Институт новых технологий, 2008 http://files.school-collection.edu.ru/	0,6	Семенова Д.А.

1	2	3	4	5	6
			dlrstore/39d4de56-05e7-4d11-97eb-6d63e3d50a31/tetr_8klass.pdf		
178	Работа в классе клавишного синтезатора над фактурой и тембром музыкального произведения	печ.	Педагогические технологии в дополнительном художественном образовании детей: метод. пособие / под ред. Е.П. Кабковой. – М.: Просвещение, 2009. – 173 с., с. 43–61.	1,5	-
179	Нам пять лет!	печ.	Музыка и электроника, 2009, №1	0,1	-
180	О новом педагогическом направлении. Размышления методолога.	печ.	Музыка и электроника, 2009, №1	0,5	-
181	Электронное музыкальное творчество как новый вид учебно-художественной деятельности.	печ.	Музыка в школе, 2009, №3	0,6	-
182	Освоение школьниками классического наследия в процессе электронного музицирования.	печ.	Творческое чтение в системе литературного образования (художественно-эстетическое образование в профильной школе на принципах педагогики искусства): Сборник научных трудов / Сост. Иванова Э.И. и др. – М.: ИХО РАО, 2009. – 139 с., с. 65–76.	0,4	-

1	2	3	4	5	6
183	Головокружение от... мультитапов	печ.	Музыка и электроника, 2009, №2	0,1	-
184	Из компьютерного класса – в зал филармонии	печ.	Музыка и электроника, 2009, №2	0,4	-
185	Что в консерватории не так?	печ.	Музыка и электроника, 2009, №3	0,1	-
186	Органное голоса синтезатора	печ.	Музыка и электроника, 2009, №3	0,2	-
187	Музыкально-компьютерные технологии как средство духовно-нравственного воспитания	печ., эл.	12-я ежегодная международная конференция «EVA 2009 Москва» http://conf.cpic.ru/eva2009/rus/reports/content_1870.html ; Искусство в школе, 2010, №1	0,2	-
188	Музыкальный мэйн-стрим	печ.	Музыка и электроника, 2009, №4	0,1	-
189	Как вести курсы подготовки преподавателей по ЭМИ?	печ.	Музыка и электроника, 2009, №4	0,4	-
190	Электронное музыкальное творчество как вид учебно-художественной деятельности	печ.	Гедевановские чтения. Сб. науч. тр. / Ред.-сост. И.М. Ромашук. – М., 2009. – 280 с., с. 122–131	0,4	-
191	Музыка Антона Веберна на школьном уроке	печ.	Искусство (художественно-эстетическое образование в профильной школе): Учебный комплект для профильной школы / Под. ред. Е.П. Олесиной. – М.: ИХО РАО, 2009. – 165 с., с. 102–108.	0,2	-

1	2	3	4	5	6
192	Хроники музыкальной электроники	печ.	Экон-Информ, Москва, 2010.	8	-
193	«Правильная» и «неправильная» электронная музыка	печ.	Музыка и электроника, 2010, №1	0,1	-
194	Клавишный синтезатор: путеводитель в лабиринте художественных возможностей (на примере инструментов CASIO)	печ.	Музыка и электроника, 2010, №1, 2, 3	1,4	-
195	Ретроспектива развития музыкального образования в России на основе компьютерных технологий	печ.	Международный интерактивный сетевой семинар «Социокультурная доминанта современного образования». http://www.art-education.ru/project/seminar-2010/seminar.htm#Красильников	0,2	-
196	Как выбрать лучших?	печ.	Музыка и электроника, 2010, №2	0,1	-
197	Музыкальные инструменты CASIO: Путеводитель в лабиринте художественных возможностей	печ.	Москва, Компания КАСИО Европа ГмБХ, 2010	1,4	-
198	Folk, Classic, and Modern Music as a Repertoire in Electronic Keyboard Class	печ.	Abstracts. 29 th World Conference of the International Society for Music Education "Harmony and the World Future". 1-6 August, 2010. Beijing - China. . - 324 p., p. 83.	0,1	-

1	2	3	4	5	6
199	Наш год и век	печ.	Музыка и электроника, 2010, №3	0,1	-
200	Виват «Волшебные клавиши»!	печ.	Музыка и электроника, 2010, №3	0,1	-
201	Музыкально-компьютерные технологии и качество творческой деятельности школьников	печ.	Музыка в школе, 2010, №4	0,5	-
202	Развитие музыкального образования в современном мире	печ.	Педагогика, 2010, №10, с. 88–94	1	-
203	Примерные образовательные программы дополнительного образования детей Клавишный синтезатор, Ансамбль клавишных синтезаторов, Студия компьютерной музыки	печ.	Департамент культуры города Москвы. Методический кабинет по учебным заведениям искусств и культуры. – Москва, 2010.	8	Соавторы репертуарных списков: Апухтин А.Ю., Булавина О.Н., Гущина О.А., Клип И.Л., Крюков М.А., Михуткина Н.В.
204	Свой звуковой мир	печ.	Музыка и электроника, 2010, №4	0,1	-
205	«И какое в свете чудо?» – Компьютерные технологии в музыкальном образовании	печ.	Музыка и электроника, 2010, №4, 2011, №1	1,1	-

1	2	3	4	5	6
	(по материалам 29-й конференции ISME)				
206	Фундамент нашего образовательного движения	печ.	Музыка и электроника, 2011, №1	0,1	-
207	Музыкально-компьютерные технологии в учебно-творческой деятельности школьников	печ.	Искусство в школе, 2011, №1	0,5	-
208	Новое или хорошо забытое старое?	печ.	Музыка и электроника, 2011, №2	0,1	-
209	Преодоление неверных педагогических установок на занятиях в студии компьютерной музыки	печ.	Музыка и электроника, 2011, №2	0,2	-
210	Обращение к компьютерным технологиям – тенденция развития музыкального образования в современном мире. По материалам 29-й конференции ISME	печ.	Музыка в школе, 2011, №2	0,5	-
211	Музыкальные функции средств звуковой режиссуры и звукового синтеза	печ.	Музыкальная Академия, 2011, №2	0,65	-
212	Роль технического мастерства в развитии продуктивного музыкального творчества учащихся	печ.	Интерпретация мирового классического наследия в основном и дополнительном образовании: Сборник научных трудов / Сост. Д.В. Поль, Э.И. Иванова,	0,25	-

1	2	3	4	5	6
			И.Л. Масандилова. – М.: ИХО РАО, 2011. – 208 с., с. 5–10.		
213	Сущность и исторический генезис электронной аранжировки музыки	печ.	Музыка и электроника, 2011, №3	0,1	-
214	Методические рекомендации и творческий практикум по работе в «музыкальных конструкторах»	печ.	Музыка и электроника, 2011, №3	0,4	-
215	Музыкальное творчество учащихся на основе компьютерных технологий. По материалам 29-й конференции ISME	печ.	Музыка в школе, 2011, №4	0,45	-
216	Обучение с помощью компьютера или обучение на компьютере как на музыкальном инструменте? Взгляд композитора на педагогическую проблему (по материалам 29-й конференции ISME)	эл.	Педагогика искусства, 2011, №3 http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/pomer-3-2011/krasilnikov-10-09-2011.pdf	0,6	-
217	Педагогические принципы и установки приобщения учащихся к электронному музыкальному творчеству	печ.	Художественное образование в пространстве современной культуры. Сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции, октябрь 2011 г. –	0,3	-

1	2	3	4	5	6
			Москва – Бойнице: Институт художественного образования РАО, 2011. – 311 с., с. 172–177.		
218	Музыкальное искусство и образование в XXI веке	печ.	Современное музыкальное образование – 2010: Материалы международной научно-практической конференции. – СПб: ООО «Издательство “ЛЕМА”», 2011. – 252 с., с. 19–21.	0,2	-
219	Студия компьютерной музыки: методика обучения. – Учебно-методическое пособие для музыкально-педагогических факультетов педагогических ВУЗов. – 2-е изд., испр. и доп.	печ.	Экон-информ, Москва, 2011. – 192 с. Экон-информ, Москва, 2017. – 265 с.	12 16,75	-
220	Педагогика цифровых искусств – новое направление развития теории и практики художественного образования	печ., эл.	Проблемы современного образования, 2013, №6, с. 11–123. – http://www.pmedu.ru/ Музыка и электроника, 2013, №№ 1, 2	1,3	-
221	Полный вперед! Полный назад!	печ.	Музыка и электроника, 2011, №4	0,1	-
222	«Студия компьютерной музыки: методика обучения» – книга для учителя	печ.	Музыка и электроника, 2011, №4	0,2	-

1	2	3	4	5	6
223	Электронное музыкальное творчество на уроках в средних классах общеобразовательной школы	печ.	Современное музыкальное образование – 2011: Материалы международной научно-практической конференции. – СПб: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2011. – 307 с., с. 24–26.	0,2	-
224	Электронные музыкальные инструменты. Программа учебного дистанционного курса повышения квалификации преподавателей	печ.	Экон-информ, Москва, 2012. – 38 с.	2	-
225	«Электронные музыкальные инструменты» – предпрофессиональная программа для ДШИ	печ.	Музыка и электроника, 2012, №1	0,1	-
226	Электронное музыкальное творчество в образовании детей и юношества – перспективы развития		Музыка и электроника, 2012, №1. Искусство в школе, 2012, №2. Музыка в школе, 2012, №2.	0,2	-
227	Секреты создания киномузыки	печ.	Экранные искусства и театр в гуманитарном образовании. Проблемы и перспективы. Сборник статей по материалам Международной конференции 10–11 апреля 2012 г. – М.: ИХО РАО.	0,2	-

1	2	3	4	5	6
228	Знакомьтесь - СИНТerra	печ.	СИНТerra, 2012, № 1.	0,1	-
229	10 лет нашему образовательному движению	печ.	СИНТerra, 2012, № 1.	0,3	-
230	Принципы построения трехуровневой системы обучения по электронным инструментам в детской школе искусств, музыкальном колледже и музыкальном ВУЗе	печ.	Компьютерные технологии в развитии музыкальной одаренности детей и юношества: Сборник статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции 18 апреля 2012 г., г. Москва / Ред-сост. Красильников И.М. – М.: Экон-информ, 2012. – 122 с., с. 53–57; Музыка и электроника, 2012, №2.	0,3	-
231	Компьютерные технологии в развитии музыкальной одаренности детей и юношества: Сборник статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции 18 апреля 2012 г., г. Москва	печ.	Ред-сост. Красильников И.М. – М.: Экон-информ, 2012. – 122 с.	8	-
232	Зарубежные ученые об информационно-компьютерных технологиях как средстве формирования музыкальных компетенций	эл.	Педагогика искусства, 2012, №2, http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/pomer-2-2012/krasilnikov_12_june.pdf	0,4	-

1	2	3	4	5	6
233	Электронное музыкальное творчество или исполнительство на ЭМИ?	печ.	Музыка и электроника, 2012, №2.	0,1	-
234	Цифровые искусства в теории и практике художественного образования	печ.	Педагогика, 2012, №5.	1,2	-
235	Подготовка учителя к музыкальному обучению школьников на основе информационно-коммуникационных технологий	печ.	Поліхудожнє виховання учнів загальноосвітньої школи у процесі впровадження інтегрованих курсів: матеріали Міжнародної Школи методичного досвіду / Л.М. Масол, Л.В. Школяр, А.М. Старева, Т.В. Кібалова; за заг. ред. А.М. Старевої. – Миколаїв: ОІППО, 2012. – 178 с.	0,4	-
236	Педагогіка електронної музичної творчості в Росії	печ.	Мистецтво Освіта, 2012, №2, с. 20–21	0,3	-
237	Советую послушать	печ.	Музыка и электроника, 2012, №3	0,1	-
238	Подготовка учителя к музыкальному обучению школьников на основе компьютерных технологий	печ.	Музыка и электроника, 2012, №3; СИНТERRA территория синтезатора, 2013, №2	0,3	-
239	Электронные музыкальные инструменты: клавишный синтезатор и компьютерная сту-	печ.	Москва, 2012	1,2	Рутгерс Д.П.

1	2	3	4	5	6
	дия. Примерная программа для подготовки музыкантов всех специальностей в учреждениях среднего профессионального образования УГС 070000 – Культура и искусство (предмет по выбору)				
240	Примерная программа дисциплины Электронные музыкальные инструменты. Направление подготовки 073000 «Музыказнание и музыкально-прикладное искусство». Профиль музыкальная педагогика. Квалификация (степень) «бакалавр».	печ.	Москва, 2012	0,6	Ульянич В.С.
241	Педагогическая интерпретация произведений, построенных на основе литературно-музыкального синтеза (на примере кантаты «От весны до весны» автора статьи на стихи русских поэтов)	печ.	Творческое чтение в системе литературного образования: Сборник научных трудов. – М.: ФГНУ ИХО РАО, 2012. – 175 с.	0,2	-
242	Компьютерные технологии на занятиях по программе Д.Б. Кабалевского	печ.	Научные школы педагогики искусства в современном образовании. Сборник научных статей (по Материалам I Между-	0,2	-

1	2	3	4	5	6
			народного научно-практического форума, 6–9 ноября 2012 г.). – М.: Издательство: «ИХО РАО», 2012. – 308 с.		
243	Размышления о музыкальной «нетленке»	печ.	Музыка и электроника, 2012, №4	0,1	-
244	Как нам развивать детские школы искусств?	печ.	Музыка и электроника, 2012, №4	0,2	-
245	Электронное музыкальное творчество как вид учебно-художественной деятельности	печ.	Педагогика, 2013, №1	1.1	-
246	Два слова о результатах моей научной работы	печ.	Музыка и электроника, 2013, №1	0,1	-
247	Хорошо синтезированный клавиш	печ.	Музыка и электроника, 2013, №2	0,1	-
248	Аранжировка и авторская обработка музыкальных произведений в классе клавишного синтезатора	эл.	Casioteka. Синтезатор: педагогика и творчество. http://casioteka.ru/archives/927	0,3	-
249	Приборы, предопределившие электронное музыкальное творчество	печ.	СИНТERRA территория синтезатора, 2013, №2	0,1	-
250	Дорога в клуб?	печ.	Музыка и электроника, 2013, №3	0,1	-
251	Хоровое пение и другие виды музыкально-исполнительской деятельности на уроке музыки	печ.	Музыка и электроника, 2013, №3; Искусство в школе, 2013, № 4; Музыка в школе, 2013, №4	0,1	-

1	2	3	4	5	6
252	Виды творческой деятельности в классе электронных музыкальных инструментов	эл.	Педагогика искусства, 2013, №2. – http://www.art-education.ru/AE-magazine Музыка и электроника, 2013, №3	0,5	-
253	Аранжировка и исполнение музыкальных произведений – важнейшие компоненты содержания обучения в классе ЭМИ	печ.	Инновационные формы преподавания в ДМШ и ДШИ. – М.: Международный центр «Искусство и образование», 2013.	0,2	-
254	Атланты держат небо... (к юбилею журнала)	печ.	Музыка и электроника, 2013, №4	0,1	-
255	Музыка для всех (по материалам выступления в Постоянном представительстве Республики Саха (Якутия) в Москве на Круглом столе, посвященном продвижению проекта «Музыка для всех» в общеобразовательных школах и учреждениях дополнительного образования детей).	печ.	Музыка и электроника, 2013, №4. Учитель музыки, 2014, № 3.	0,15	-
256	Что готовит «кухня»?	печ.	Музыка и электроника, 2013, №4	0,05	-
257	Какие компьютерные программы нужны для приобщения детей и подростков к музыкальному творчеству?	печ., эл.	Музыка и электроника, 2013, №4; Педагогика искусства, 2014, № 1 http://www.art-education.ru/AE-magazine/new-magazine.htm	0,5	-

1	2	3	4	5	6
258	Электронные музыкальные инструменты (Клавишный синтезатор, Студия компьютерной музыки, Ансамбль клавишных синтезаторов). Дополнительная общеразвивающая программа в области музыкального искусства для учащихся 1–3 классов ДШИ	эл.	Официальный сайт Министерства культуры Российской Федерации. http://mkrf.ru/mini-sterstvo/departament/detail.php?ID=507969&SECTION_ID=19546 (2013 г.)	1,9	-
259	Мир детства в электронных звуках (о новом диске «Синтезатор Красноярья»)	печ.	Музыка и электроника, 2014, №1	0,1	-
260	«Высший пилотаж» в работе педагога по синтезатору	печ.	Музыка и электроника, 2014, №1	0,3	-
261	Музыка для всех. Ансамбль электронных и элементарных инструментов. Учебно-методическое пособие для работы с младшими школьниками. Часть 1.	печ.	Экон-информ, Москва - Якутск, 2014. – 80 с.; Москва, 2014	10	-
262	Computer Aided Learning or Learning Computer as a Musical Instrument? – Composers' View on the Pedagogical Problem	печ.	Культурные основы системы образования в европейских государствах / Научная редакция Сильвестер Бэмбас, Анджей Голэмбовски. – Минск, 2014.	0,6	-

1	2	3	4	5	6
263	Электронные музыкальные инструменты в Российском музыкальном образовании	печ.	История современности: музыкальное образование на постсоветском пространстве (опыт, проблемы, перспективы): материалы международного симпозиума четвертой сессии научного совета по проблемам истории музыкального образования / ред.-сост. В.М. Адищев. – Курск; Пермь, 2014. – 292 с., с. 84–87. Наукові записки. – Випуск 133. – Серія: Педагогічні науки. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2014. – 352 с., с. 13–16.	0,2	-
264	Strumenti musicali elettronici in Russo educazione musicale	эл.	Italian Science Review. 2014; 4 (13). PP. 286–287. http://www.iasjournal.org/archive/2014/april/Krasilnikov.pdf	0,2	-
265	Ученик для инструмента или инструмент для ученика?	печ.	Музыка и электроника, 2014, №2	0,1	-
266	Так как могу – хочу (об учебно-методическом пособии «Музыка для всех»)	печ.	Музыка и электроника, 2014, №2 Учитель музыки 2014, № 4	0,2	-

1	2	3	4	5	6
267	Музыкальное образование: учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений	печ.	М.: ООО «Русское слово – учебник», 2014. – 528 с.: илл.	33	Школяр Л.В., Алексеева Л.Л., Бодина Е.А., Живов В.Л., Красильникова М.С., Критская Е.Д., Уколова Л.И., Усачева В.О., Школяр В.А.
268	Электронные музыкальные инструменты (клавишный синтезатор). Учебно-методический комплекс. Методическое пособие по ведению занятий со школьниками 1–4 классов	печ.	М.: Экон-информ, 2014. – 145 с.	9,25	-
269	Электронные музыкальные инструменты (клавишный синтезатор). Учебно-методический комплекс. Учебное пособие для учащихся 1–4 классов	печ.	М.: Экон-информ, 2014. – 174 с.	22	-

1	2	3	4	5	6
270	Музыка для всех. Ансамбль электронных и элементарных инструментов. Учебно-методическое пособие для работы с младшими школьниками. Часть 2	печ.	Москва, 2014	8,5	-
271	Синтезатор на филармонической сцене	печ.	Музыка и электроника, 2014, №3	0,1	-
272	Какие клавишные синтезаторы нужны для приобщения детей и подростков к музыкальному творчеству	эл., печ.	Педагогика искусства, 2014, № 4 http://www.art-education.ru/AE-magazine Музыка и электроника, 2014, №3	0,3	-
273	Компьютер вместо синтезатора?	печ.	Музыка и электроника, 2014, №4	0,1	-
274	Инструментальное музицирование школьников – вчера, сегодня, завтра	печ.	Музыка и электроника, 2014, №4	0,2	-
275	Как развивать детское инструментальное музицирование?	печ	Современное музыкальное образование. – 2014: Материалы XIII международной научно-практической конференции / Под общ. Ред. И.Б. Горбуновой. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2014. – 565 с. с. 42-44. ж. Музыка для всех, 2015, № 5, с. 40-41.	0,2	-
276	Остановит ли нас «Упрямая овечка»?	печ.	Музыка и электроника, 2015, №1	0,1	-

1	2	3	4	5	6
277	Игра на клавишном синтезаторе в старшем дошкольном возрасте	эл.	Педагогика искусства, 2015, № 1 http://www.art-education.ru/AE-magazine	1,1	Боякова Е.В.
278	Педагогика электронного музыкального творчества в России – быть или не быть?	печ.	Учитель музыки, 2015, № 1, с. 82–84	0,2	-
279	О пользе педагогической науки	печ.	Музыка и электроника, 2015, №2	0,1	-
280	Не останавливаться на достигнутом	печ.	Музыка и электроника, 2015, №2	0,2	-
281	Концепция электронного музыкального творчества как вида учебно-художественной деятельности	эл.	Педагогика искусства, 2015, № 2 http://www.art-education.ru/AE-magazine	1,1	-
282	Почему у синтезатора есть будущее	печ.	Музыка и электроника, 2015, №3, с.1	0,1	-
283	Интерактивная музыкальная деятельность как основа развития музыкальности школьников: монография	печ.	М.: «Экон-Информ», 2015. – 179 с.	12	-
284	«Интерактивная музыкальная деятельность как основа развития музыкальности школьников»	печ.	Музыка и электроника, 2015, №4, с. 1	0,1	-
285	Состояние и перспективы развития электронного музыкального творчества в отечественном образовании. Доклад.	эл. изд.	Московская региональная научно-практическая конференция «Совершенствование музыкально-образовательного процесса в МШИ и ДМШ на	0,2	-

1	2	3	4	5	6
			основе цифровых технологий», 27-29 марта 2015 года. Секция Композиция (ДМШ им. С.М. Майкапара). -- http://balakirev.arts.mos.ru/education_activities/Method-centre/sbornik-dokladov-i-vystupleniy-moskovskoy-regionalnoy-nauchno-prakticheskoy-konferentsii-sovershenst.php		
286	Интерактивная музыкальная деятельность школьников	печ.	Педагогика, 2016, № 1, с. 64-74	1	-
287	Каким быть профессиональному образованию на основе электронного инструментария?	печ.	Музыка и электроника, 2016, №1, с. 1	0,1	-
288	Концепция интерактивной музыкальной деятельности школьников (части 1, 2)	эл.	Музыка в школе, 2016, № 2, с. 57-67. Педагогика искусства, 2016, № 1, 2. -- http://www.art-education.ru/electronic-journal/konceptsiya-interaktivnoy-muzykalnoy-deyatelnosti-shkolnikov-chast-1	1,6	-

1	2	3	4	5	6
			<p>http://www.art-education.ru/electronic-journal/koncepciya-interaktivnoy-muzykalnoy-deyatelnosti-shkolnikov-chast-2 Актуальные проблемы преподавания искусства в образовательных организациях Российской Федерации / Сборник статей. – М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2016. – 252 с., с. 36–55.</p>		
289	<p>Примерные дополнительные общеобразовательные программы по учебным предметам Клавишный синтезатор, Студия компьютерной музыки (3 года обучения)</p>	эл.	<p>Официальный сайт Учебно-методического центра развития образования в сфере культуры и искусства Департамента культуры города Москвы: http://metodcabinet.ru/upload/text/klavsinteztrilet.doc 2016 г.</p>	2,7	<p>Соавторы репертуарных списков: Апухтин А.Ю., Булавина О.Н., Гущина О.А., Клип И.Л., Красильников И.М.,</p>

1	2	3	4	5	6
					Крюков М.А., Михут- кина Н.В.
290	Примерные дополни- тельные общеобразова- вательные общеразвива- ющие программы по учебным предметам Клавишный синтезатор, Студия компьютерной музыки (5 лет обучения)	эл.	Официальный сайт Учебно- методического центра развития образования в сфере культуры и искусства Департа- мента культуры города Москвы: http://metodcabinet.ru/upload/text/klavsintezpiatlet.doc 2016 г.	3,4	Соавто- ры ре- перту- арных спи- сков: Апух- тин А.Ю., Булави- на О.Н., Гущина О.А., Клип И.Л., Кра- силь- ников И.М., Крюков М.А., Михут- кина Н.В.
291	Примерные дополни- тельные общеобразова- вательные общеразвива- ющие программы по учебным предметам Клавишный синтезатор, Студия компьютерной музыки (7 лет обучения)	эл.	Официальный сайт Учебно- методического центра развития образования в сфере культуры и искусства Департа- мента культуры города Москвы:	3,8	Соавто- ры ре- перту- арных спи- сков: Апух- тин А.Ю.,

1	2	3	4	5	6
			http://metodcabinet.ru/upload/text/klavsintezsemet%20o(1).doc 2016 г.		Булавина О.Н., Гущина О.А., Клип И.Л., Красильников И.М., Крюков М.А., Михуткина Н.В.
292	Зачем школьникам и профессиональным оркестрам музицировать вместе?	печ.	Музыка и электроника, 2016, №2, с. 1	0,1	-
293	Передовые позиции	печ.	Учитель музыки, 2016, №2, с. 58–59	0,15	-
294	Предмет «Музыка»: необходимость перемен	печ.	Актуальные проблемы преподавания искусства в общеобразовательных организациях Российской Федерации / Сборник статей. – М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2016. – 252 с., с. 29–35.	0,2	Красильникова М.С., Яшмолкина О.Н.
295	Тенденции обновления содержания и технологии предмета «Музыка»	печ.	Вестник образования, 2016. – № 11, с. 71–75.	0,3	Красильникова М.С., Яшмолкина О.Н.

1	2	3	4	5	6
296	Следуя замечательным традициям	печ.	Музыка и электроника, 2016, № 3, с. 1.	0,1	-
297	Приобщение школьников к музицированию как педагогическая проблема	печ.	Музыка и электроника, 2016, № 3, с. 2-4. Учитель музыки, 2016, № 3, с. 9-13.	0,5	-
298	Обнадеживающая картина (по итогам VIII Московского смотра-фестиваля детского электронного музыкального творчества)	печ.	Музыка и электроника, 2016, № 3, с. 8.	0,2	-
299	Сочинение в классе ЭМИ – почему бы не попробовать?	печ.	Музыка и электроника. – 2016, № 4, с. 1.	0,1	-
300	Педагогика электронного музыкального творчества: лирические заметки о превращении Золушки в принцессу	печ.	Музыка и электроника. – 2016, № 4, с. 3-5; 2017, № 1, с. 2-3; № 2, с. 4-5.	1,2	-
301	Нравственное воспитание молодежи – чему нас учит история? (по прочтению монографии В.П. Демина «Становление и развитие художественного образования в эпоху царствования дома Романовых (1613-1917)»)	печ.	Художественное образование в дореволюционной России: Сборник научных трудов / Сост. В.П. Демин, Е.М. Акишина, Д.В. Польш. – М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2016. – 256 с., с. 247-253.	0,2	-
302	Приобщение школьников к художественной мультимедийной деятельности в классе электронных музыкальных инструментов	печ.	Учитель музыки. – 2016, № 4, с. 36-40; Музыка и электроника. – 2017, № 4, с. 4-5.	0,5	-

1	2	3	4	5	6
303	Технология интерактивного музицирования как основа вовлечения школьников в концертную деятельность	печ.	Технологии и инновации в практике работы общеобразовательной школы: Сборник научных трудов / Сост. Е.М. Акишина, Д.В. Польш, Е.В. Романова. – М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2016. – 307 с., с. 133–141.	0,4	-
304	Современное учебное занятие по искусству: учебно-методическое пособие для учителей	печ.	М.: МИОО, 2016. – 184 с.	4 / 17	М.Н. Фомина, А.Б. Никитина, Н.И. Шарко, Т.А. Климова, Е.А. Кочерова, М.С. Красильникова, Н.В. Горбачева, И.М. Меркулов, М.Ю. Быков, А.А.

1	2	3	4	5	6
					Трошин, Е.И. Косинец, Ю.Н. Рыбакова, А.Н. Андреев
305	Интерактивное музицирование. Ансамбль электронных и элементарных инструментов. Учебно-методическое пособие для работы с младшими школьниками. Часть 1.	печ.	М.: Изд-во «Экон-Информ», 2017. – 79 с.	10	-
306	Студия компьютерной музыки: методика обучения. – Учебно-методическое пособие для музыкально-педагогических факультетов педагогических ВУЗов. – 2-е изд., испр. и доп.	печ.	Экон-информ, Москва, 2017. – 265 с.	16,75	-
307	Двадцать лет педагогике электронного музыкального творчества в России – становление и развитие	эл.	Педагогика искусства: сетевой электронный научный журнал. – 2017. – №1. – URL: http://www.art-education.ru/electronic-journal/dvadcatlet-pedagogike-elektronnogo-	1,2	-

1	2	3	4	5	6
			muzykalnogo-tvorchestva-v-rossii-stanovlenie		
308	Интерактивное музицирование. Ансамбль электронных и элементарных инструментов. Учебно-методическое пособие для работы с младшими школьниками. Часть 2.	печ.	М.: Изд-во «Экон-Информ», 2017. – 86 с.	11	-
309	Примерная дополнительная общеразвивающая общеобразовательная программа по учебному предмету Интерактивное музицирование (Ансамбль электронных и элементарных инструментов) (4 года обучения).	печ.	М.: Изд-во «Экон-Информ», 2017. – 36 с.	2,25	-
310	Счастье жить в эпоху великих перемен	печ.	Музыка и электроника, 2017, № 1, с. 1	0,1	-
311	Interpretation of religious plots in the 20th century Russian music and visual arts	эл.	European Journal of Science and Theology, June 2017, Vol.13, No.3, 195–203. ISSN 1841-0464	0,5	Ekaterina M. Aki-shina, Elena S. Medkova
312	Импровизация как вид интерактивного музицирования школьников	эл.	Педагогика искусства: сетевой электронный научный журнал. – 2017. – №3. – http://www.art-education.ru/electronic-journal/improvizaciya-kak-	0,8	-

1	2	3	4	5	6
			<p>vid-interaktivnogo-muzicirovaniya-shkolnikov</p> <p>Сборник материалов Международной научно-методической конференции. Москва, 17–18 сентября 2017 г., Международная выставка NAMM MusikMesse Russia / редакторы-составители: Красильников И.М., Орлова Е.В. – М.: Искусство и образование, 2018. – 132 с.</p>		
313	<p>Электронное музыкальное творчество учащихся. База данных.</p>	эл.	<p>Федеральная служба по интеллектуальной собственности. Свидетельство о государственной регистрации базы данных № 2017620968. Дата государственной регистрации в Реестре баз данных 24.08.2017.</p>	11	-
314	<p>Концептуальные основы модернизации предметной области «Искусство» в современном информационном пространстве. Монография</p>	печ.	<p>М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2016. – 232 с. – Тираж 1000 экз.</p>	14,5	<p>Е.М. Акишина, И.Э. Кашекова, Е.С. Медкова, Е.П. Олеси-</p>

1	2	3	4	5	6
					на, Л.Г. Савенкова / Под науч. ред. Е.М. Акишиной, Е.П. Олесиной
315	Виды интерактивного музицирования школьников	печ.	Художественно-эстетическое развитие в контексте национальных и региональных моделей образования: Юсовские чтения. Сборник научных статей по материалам XVII Международной конференции «Национальные и региональные модели художественно-эстетического развития: Юсовские чтения» 31.10. – 03.11.2016 г.) / Научный редактор Е.П. Олесина, ред.-сост. О.И. Радомкая / под общей ред. Л.Г. Савенковой. – М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2017. – 481 с., с. 116–124.	0,5	-

1	2	3	4	5	6
316	Педагогика искусства и современное художественное образование. Монография	печ.	М.: ТЦ Сфера, 2017. – 306 с.	19,125 / доля автор- ского уча- стия – 1 п.л.	Е.М. Акишина, Л.Л. Алексеева, Е.А. Бодина, Е.В. Боякова, В. Бугович, В.М. Букаатов, А. Дуккон, Е.Ф. Командышко, И.М. Красильников, Д. Кшицова, М.М. Морарь, В.Н. Нилов, Л.П. Печко, Е.Н. Поллодова, Л.Г. Савенкова, О.В. Стукалова, Е.М. Торшилова, Н.Н. Фомина, Г.М. Цыпин
317	Путь к музицированию для всех	печ.	Музыка и электроника, 2017, № 2, с. 1	0,1	-
318	Как приобщить к музыкальной импровизации всех детей?	печ.	Музыка и электроника, 2017, № 3, с. 1	0,1	-
319	С полной творческой отдачей	печ.	Музыка и электроника, 2017, № 3, с. 16	0,1	-
320	Гадкий утенок или молодой лебедь?	печ.	Музыка и электроника, 2017, № 4, с. 1	0,1	-

1	2	3	4	5	6
321	Ансамбль электронных и элементарных инструментов как основа приобщения школьников к музицированию.	печ.	В сб-ке научных трудов: Успехи современной науки и образования. – Том 2, № 3. – 2017. – 85 с., с. 51–55.	0,4	Маковский Э.С.
322	Музыкальное образование в XXI веке. Преподавание в области электронного музыкального творчества.	печ.	Сборник материалов Международной научно-методической конференции. Москва, 17–18 сентября 2017 г., Международная выставка NAMM MusikMesse Russia / редакторы-составители: Красильников И.М., Орлова Е.В. – М.: Искусство и образование, 2018. – 132 с.	7,5	Орлова Е.В.
323	Увидимся на курсах	печ.	Музыка и электроника, 2018, № 1, с. 1	0,1	-
324	Потребность школьников в музицировании и ее реализация в современной отечественной образовательной практике	печ.	Музыкально-творческое развитие личности в системе общего образования. Организация и содержание образовательного процесса на уроке музыки и внеурочной деятельности в условиях реализации ФГОС. Сборник статей / Под общей редакцией О.В. Стукаловой; редактор-состави-	0,2	-

1	2	3	4	5	6
			<p>тель М.И. Хлад. – М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2018. – 216 с., с. 30–37. Музыка и электроника, 2018, № 1, с. 6–7.</p>		
325	<p>Исполнительство как вид интерактивного музицирования школьников</p>	эл.	<p>Педагогика искусства: сетевой электронный научный журнал. – 2018. – № 2. – http://www.art-education.ru/electronic-journal/ispolnitelstvo-kak-vid-interaktivnogo-muzicirovaniya-shkolnikov</p>	0,8	-

ОСНОВНЫЕ НАУЧНЫЕ, МЕТОДИЧЕСКИЕ И УЧЕБНЫЕ РАБОТЫ

Монографии, брошюры, базы данных:

Синтезатор и компьютер в музыкальном образовании (проблемы педагогики электронного музыкального творчества). – 2002;

Электронное музыкальное творчество в системе художественного образования. – 2007, 2012;

Методика обучения игре на клавишном синтезаторе. – 2007, 2009, 2011;

Электромusикальные инструменты. – 2007, 2008;

Студия компьютерной музыки: методика обучения. – 2011, 2017;

Музыкальные инструменты CASIO: Путеводитель в лабиринте художественных возможностей. – М: Компания КАСИО Европа ГмБХ. – 2010;

Хроники музыкальной электроники. – 2010;

Интерактивная музыкальная деятельность как основа развития музыкальности школьников. – 2015;

Концептуальные основы модернизации предметной области «Искусство» в современном информационном пространстве. Монография. – 2016 (в соавторстве);

Педагогика искусства и современное художественное образование. Монография. – 2017 (в соавторстве);

Электронное музыкальное творчество учащихся. База данных. Федеральная служба по интеллектуальной собственности. Свидетельство о государственной регистрации базы данных № 2017620968. Дата государственной регистрации в Реестре баз данных 24.08.2017.

Учебные и методические пособия:

Электронное музыкальное творчество в общеобразовательной школе (младшие классы): Учебно-методическое пособие. – 2004 (соавтор – Глаголева Н.А.);

Школа игры на синтезаторе: Учебно-методическое пособие. – 2005 (соавторы – Алемская А.А., Клип И.Л.);

Учусь аранжировке: Пьесы для синтезатора: Учебные пособия для учащихся младших, средних и старших классов. – 2005 (соавторы – Клип И.Л., Лискина Е.Е., Чудина В.П.);

Произведения для ансамбля синтезаторов. Учебное пособие для учащихся младших и средних классов. – 2006 (соавтор – Кузьмичева Т.А.);

Задания и методические указания для выполнения контрольной работы по дисциплине «Электромзыкальные инструменты». – 2006;

Учебно-методический комплекс «Электронное музыкальное творчество» для учащихся 5–9-х классов общеобразовательной школы (учебники, рабочие тетради, методическое пособие, цифровые образовательные ресурсы. – 2008 (соавтор – Семёнова Д.А.);

Электронные музыкальные инструменты (клавишный синтезатор). Учебно-методический комплекс: Методическое пособие по ведению занятий со школьниками 1–4 классов, Учебное пособие для учащихся 1–4 классов. – 2014;

Музыкальное образование: учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений. – 2014 (в соавторстве);

Современное учебное занятие по искусству: учебно-методическое пособие для учителей. – 2016 (в соавторстве);

Интерактивное музицирование. Ансамбль электронных и элементарных инструментов. Учебно-методическое пособие для работы с младшими школьниками. Части 1, 2. – 2017.

Учебные программы:

«Клавишные синтезаторы (киборды)» программа для специальности «Музыка» со специализацией «Преподаватель игры на клавишных синтезаторах (кибордах)». – 1996;

Примерные программы по учебным дисциплинам «Клавишный синтезатор», «Ансамбль клавишных синтезаторов», «Студия компьютерной музыки» для ДМШ, ДШИ и других учреждений дополнительного музыкального образования. – 2001, 2002, 2005, 2010, 2013, 2016;

Рабочая программа дисциплины «Электромзыкальные инструменты». – 2006;

Человек-оркестр (музицирование на клавишном синтезаторе). – 2007;

Электронные музыкальные инструменты. Программа учебного дистанционного курса повышения квалификации преподавателей. – 2012;

Примерная дополнительная общеразвивающая общеобразовательная программа по учебному предмету «Интерактивное музицирование (Ансамбль электронных и элементарных инструментов)» (4 года обучения). – 2017.

Статьи в журналах и сборниках:

Музыкальная культура и образование: актуальные проблемы взаимодействия. – 1999;

Интонационная концепция музыкальности и модель дополнительного музыкального образования. – 2000;

Педагогика электронного музыкального творчества – новое направление развития массового музыкального образования. – 2001;

Историческая ретроспектива музыкального творчества на основе электроники и электроакустики. – 2005;

Музыкальное обучение на основе цифрового инструментария. – 2006;

Виды электронного музыкального творчества. – 2006, 2008, 2012;

Формирование и развитие электронного музыкального творчества в детских музыкальных школах и школах искусств. – 2007, 2008;

Виртуальное электроакустическое пространство в деятельности музыканта. – 2008;

Развитие музыкального образования в современном мире. – 2010;

Педагогика цифровых искусств – новое направление развития теории и практики художественного образования. – 2011, 2013;

Музыкальные функции средств звуковой режиссуры и звукового синтеза. – 2011;

Виды творческой деятельности в классе электронных музыкальных инструментов. – 2013;

Какие клавишные синтезаторы нужны для приобщения детей и подростков к музыкальному творчеству? – 2014;

Какие компьютерные программы нужны для приобщения детей и подростков к музыкальному творчеству? – 2014;

Концепция электронного музыкального творчества как вида учебно-художественной деятельности. – 2015;

Концепция интерактивной музыкальной деятельности школьников (части 1, 2). – 2016;

Двадцать лет педагогике электронного музыкального творчества в России – становление и развитие. – 2017.

СОДЕРЖАНИЕ

Вступление	3
Дошкольное детство	5
Школа	8
Музыкальное училище	15
Консерватория	18
Музыкальное творчество	29
Педагогическое творчество	55
Заключение	83
Приложение 1. Музыкальные произведения, аран- жировки и работы в прикладных жанрах (1968–2018 гг.)	91
Приложение 2. Основные сочинения, фондовые записи радио, дискография	105
Приложение 3. Опубликованные научные, мето- дические и учебные работы	108
Приложение 4. Основные научные, методические и учебные работы	165

Литературно-художественное издание

И. Красильников

СОДЕРЖАНИЕ МОЕЙ ЖИЗНИ
автобиографическое эссе

Подписано в печать 17.05.2018 г. Формат 60x90 1/16.

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 10,75. Заказ 2963. Тираж 200 экз.

Отпечатано ООО «Издательство «Экон-Информ»
129329, Москва, ул. Кольская, д. 7, стр. 2. Тел. (499) 180-9407
www.ekon-inform.ru; e-mail: eer@yandex.ru

