

На правах рукописи

Суханова

Суханова Татьяна Борисовна

**Константин Георгиевич Мострас:
творческое и педагогическое наследие**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения



804614852

25 НОЯ 2010

Нижний Новгород – 2010

Работа выполнена на кафедре истории и теории исполнительского искусства
Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор

Рабей Владимир Осипович

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения, профессор Нижегородской государственной
консерватории (академии) имени М.И. Глинки

Соколов Олег Владимирович

кандидат искусствоведения, доцент Московского государственного института
музыки имени А.Г. Шнитке

Есаков Вячеслав Вячеславович

Ведущая организация:

Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н.А. Римского-Корсакова

Защита состоится «12» декабря 2010 года в 11 часов на заседании диссертационного совета по присуждению ученых степеней К. 210.030.01 при Нижегородской государственной консерватории (академии) имени М.И. Глинки по адресу: 603600 г. Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40

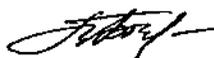
С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки

Автореферат разослан «01» ноября 2010 года

Ученый секретарь

диссертационного совета

кандидат искусствоведения, профессор



Бочкова Т.Р.

1. Общая характеристика работы

Творческое и педагогическое наследие Константина Георгиевича Мостраса – профессора Московской консерватории, Заслуженного деятеля искусств РСФСР, доктора искусствоведения, – в совокупности может быть рассмотрено как обобщение опыта отечественной скрипичной школы первой половины XX века. Процесс ее становления в послереволюционные годы, признание в качестве одной из ведущих мировых школ проходил непосредственно при участии Мостраса. Свой вклад он внес, прежде всего, как педагог и методист, при этом обогатил концертную и учебную литературу композиторским творчеством, работками и редакциями.

Специфика деятельности Мостраса, не связанная с публичностью, в некоторой степени объясняет отсутствие до настоящего времени обобщающего труда о выдающемся педагоге. Дефицит современных переизданий его методических работ и педагогических пособий делает их достоянием узкого профессионального круга. Материал, связанный с темой диссертации, – статья О. Агаркова и К. Родионова «Константин Георгиевич Мострас», статья К. Родионова «О комментариях К.Г. Мостраса к сонатам и партитам для скрипки соло И.С. Баха», краткий очерк С. Микляевского, рецензии на книгу Мостраса «Ритмическая дисциплина скрипача» В. Рабяя, Г. Хавеманна, Х. Селлинга, – характеризует существенные стороны педагогического и методического мышления музыканта, но, в целом, не соразмерен глубине содержания его наследия. Отметим ограниченность информации о композиторской и редакторской деятельности за исключением статьи К. Родионова.

Обращение к методическим положениям Мостраса в трудах отечественных музыковедов Е. Назайкинского, Ю. Рагса, а также методистов В. Григорьева, О. Шутьякова, Г. Фельдгуна, М. Берляничика и других свидетельствует о перспективности высказанных взглядов, обозначенных проблем. Популярность подготовленных Мострасом учебно-педагогических обработок, редакций концертного репертуара характеризует высокий уровень его педагогической и исполнительской культуры. Тем не менее, творческим работам или теоретическим положениям можно дать объективную оценку, когда наследие изучено в целом, вписано в музыкально-художественный контекст эпохи. В связи с этим актуальность избранной темы видится в необходимости комплексного изучения наследия К.Г. Мостраса, которое позволит расширить знания о масштабах

его деятельности, ее значении для развития современной скрипичной педагогики и исполнительства.

Научная новизна диссертации заключается в создании исследования, наиболее полно охватывающего вклад Мостраса в скрипичную теорию, в педагогический, концертный репертуар для скрипки и других инструментов. Принципиально новым является рассмотрение взглядов педагога в их развитии. В диссертации впервые поднимаются проблемы взаимосвязи методической концепции Мостраса с музыкально-теоретическими и музыкально-психологическими темами, преемственности педагогических традиций Мостраса в деятельности его воспитанников и последователей. В исследовании предприняты попытки обобщения особенностей творческого метода в композиции и редактировании, принципов работы над учебно-педагогическими пособиями.

Цель исследования – дать оценку творческому и педагогическому наследию К.Г. Мостраса в свете современных требований – определила следующие задачи:

1) обозначить основные этапы творческой биографии; определить влияния, способствовавшие формированию музыкально-эстетических, педагогических взглядов Мостраса;

2) обобщить принципы и достижения Мостраса в области музыкальной педагогики, определить приоритетные задачи обучения и критерии выбора учебно-педагогического материала;

3) рассмотреть этапы формирования методических взглядов Мостраса, направление и основные проблемы его работ;

4) обобщить вклад Мостраса в педагогический репертуар для скрипки, дуговых и ансамблей; распределить его по уровню сложности; обозначить новаторские подходы к его разработке;

5) изучить особенности творческого метода на материале оригинальных сочинений и транскрипций; установить принципы и приемы редактирования.

Объектом исследования является творческая деятельность К.Г. Мостраса в ее различных аспектах. **Предмет исследования** – научно-методические и музыкально-творческие работы Мостраса – определил материал исследования, который представлен печатными и архивными источниками. Первую группу материалов составили опубликованные книги, очерки, статьи К.Г. Мостраса. В диссертации впервые представлены архивные материалы – рукописи методиче-

ских трудов, конспекты и стенограммы лекций по методике скрипичной игры и преподавания, статьи и письма Мостраса из фондов НМБ им. С.И. Танеева, РГБ им. В.И. Ленина, РГАЛИ, ГЦММК им. М.И. Глинки, архива Московской консерватории. В работе отражены опубликованные в периодической печати тех лет воспоминания учеников Мостраса – О. Агаркова, К. Родionoва, Б. Кузнецова, П. Смилги; коллег – Б. Сибора, Л. Гинзбурга, Я. Рабиновича; рецензии на книгу Мостраса – В. Рабея, Х. Селинга, Г. Хавеманна; отзывы на оригинальные сочинения – Э. Журдан-Моранж, Д. Ойстраха. Важные сведения были получены из личных бесед автора диссертации с бывшими воспитанницами Мостраса – М. Яшвили, Г. Пахолковой. Другую группу материалов составили издания оригинальных произведений, транскрипций, педагогических обработок и редакций К.Г. Мостраса. Для сравнительного анализа к основным материалам были приобщены издания скрипичных, фортепианных, вокальных и оркестровых произведений Г. Эрнста, С. Скотта, М. Равеля, К. Дебюсси, А. Хачатуряна, С. Прокофьева, Д. Шостаковича; а также издания произведений скрипичной литературы в редакциях К. Флеша, Э. Соре, Л. Ауэра, Г. Марто и других.

Методологическую основу диссертации составил *системный анализ*, который позволил обнаружить взаимосвязь педагогической концепции Мостраса с различными научными взглядами и положениями музыкально-педагогических направлений. Для изучения биографического аспекта темы применялся *исторический метод* с привлечением материалов музыкально-исторических исследований – Л. Раабена, И. Ямпольского, В. Григорьева, А. Алексева, Е. Сафоновой, С. Понятовского; а также биографических очерков – Ж. Сигети, А. Шебалиной, Б. Лятошинского, М. Гарлицкого. Широко использован *метод аналогии* положений Мостраса с проблемами, разработанными в трудах: 1) отечественных музыковедов – Б. Яворского, С. Майкапара, Б. Асафьева, Л. Мазеля, В. Цуккермана, Ю. Рагса, В. Холоповой, Е. Назайкинского, В. Медушевского, Н. Переверзева; 2) акустиков – Н. Гарбузова, А. Рабиновича; 3) музыкальных психологов – Б. Теплова, Э. Бейна, Л. Зенной; 4) зарубежных педагогов – Ф. Штейнгаузена, К. Флеша, И. Войку, В. Бардаса, И. Галамяна, Е. Камилларова; 5) отечественных педагогов и методистов – Л. Ауэра, А. Яньшинова, И. Лесмана, А. Ямпольского, Б. Струве, И. Благовещенского, Ю. Янкелевича, О. Агаркова, Л. Гинзбурга, А. Щапова, А. Николаева, Г. Когана, В. Григорьева, О. Шульпякова, М. Берляничка, М. Либермана, А. Готсдинера, А. Юрье-

ва, А. Ширинского, Г. Фельдгуна, С. Шальмана и других. Для изучения творческого наследия Мостраса применялся *метод сравнительного анализа* различных редакций, а также обработанного музыкального материала с текстом оригинала. В исследовании вопросов адаптации нотного текста были дополнительно привлечены материалы работ К. Родионова, В. Рабея, В. Руденко, Л. Гуревич, В. Третьяченко.

Научно-практическая значимость исследования связана с расширением научно-музыкальной литературы о выдающемся представителе отечественной скрипичной школы. Материалы настоящего исследования могут быть использованы: 1) в учебном процессе – в курсах по методике преподавания игры на смычковых инструментах и по истории исполнительства; 2) в педагогической практике музыкальных школ, училищ, вузов. Отдельные положения диссертации могут оказать помощь исполнителям в изучении принципов редактирования нотного текста, в расширении концертного репертуара.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на кафедре истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (протокол № 2 от 18 октября 2007 года), где она была рекомендована к защите на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Отдельные положения диссертации были представлены на международных научных конференциях в Нижнем Новгороде «Актуальные проблемы высшего музыкального образования» в 2005, 2006 и 2009 годах; на конференции к 140-летию Московской консерватории «Творчество, концепции, школы. Деятельность профессоров Московской консерватории: от истоков до наших дней» (Москва, 2005). По материалам диссертации в 2006 году были сделаны доклады на заседании струнного отдела МССМШ (колледжа) имени Гнесиных, на курсах повышения квалификации педагогов ДМШ Московской области (Химки). Положения диссертации отражены в научных публикациях.

Цель и задачи исследования определили **структуру диссертации**, состоящую из Введения, пяти глав, Заключения, списка литературы на русском и иностранных языках, Приложений I и II. В Приложении I приведены нотные примеры. Приложение II содержит перечень опубликованных теоретических и музыкально-творческих работ Мостраса (оригинальных сочинений, транскрипций, педагогических обработок, инструктивных пособий, редакций).

II. Содержание работы

Во Введении дается обоснование актуальности темы, очерчиваются цель и задачи исследования. Предпринимается обзор литературы по теме диссертации, который выявляет ограниченность информации о творческом наследии Мостраса, а также отсутствие обобщающего исследования, которое отражает значение его деятельности для развития отечественного скрипичного искусства.

В первой главе «Биографический очерк» рассматриваются этапы творческой биографии Мостраса (1886-1965), основные направления его деятельности, традиции, выдающиеся фигуры отечественной и зарубежных скрипичных школ, повлиявшие на его формирование как исполнителя, педагога, методиста.

Важной предпосылкой выбора профессии послужила окружающая Мостраса творческая среда. Он родился в семье дирижера оперы и драматической актрисы. Продолжением семейной традиции стало его раннее обучение на скрипке в Новочеркасске. С поступлением на юридический факультет университета в 1905 году Мострас переехал в Москву. Оставив обучение через год, он активно включился в ансамблевую и оркестровую деятельность. Круг его творческих контактов пополнился выдающимися музыкантами начала прошлого века – С. Танеевым, Б. Сибором, А. Брандуковым, Л. Цейлиным и другими. Значительным событием было участие Мостраса в ансамблях, связанных с деятельностью «Кружка любителей русской музыки», в премьерных исполнениях камерно-ансамблевых произведений С. Танеева.

В 1910 году Мострас поступил в Музыкально-драматическое училище при Филармоническом обществе в класс Б. Сибора. За период обучения он воспринял многие принципы своего наставника, впитал художественные традиции петербургской школы Л. Ауэра, являвшегося учителем Сибора, а также московской скрипичной школы. Наиболее заметное воздействие на формирование взглядов Мостраса оказали принципы педагогики Л. Ауэра, в числе которых следует отметить особое внимание к культуре звука, к содержательной стороне исполнения.

Мострас приступил к педагогической работе в Музыкально-драматическом училище в 1913 году, после окончания специального класса скрипки (полный курс училища с отличием он завершил в 1914 году). В тот период обучение в его классе прошел И. Галамян – впоследствии выдающийся деятель американской скрипичной педагогики.

С 1918 года важный этап исполнительской биографии К. Мостраса был связан с оркестром Большого театра и с Государственным квартетом имени В.И. Ленина (1918-1919 годы). С 1922 года, после объединения оркестровых классов Музыкально-драматического училища и Московской консерватории, Мострас пополнил число педагогов консерватории.

На формирование мировоззрения уже зрелого музыканта в большой степени повлияло участие в Персимфансе с 1922 по 1933 годы. В коллективе Мострас проявил себя в качестве артиста, члена Правления и Художественного совета. В специфических условиях деятельности оркестра без дирижера особые функции были возложены на Художественный совет. На заседаниях совета рассматривались репертуарные, исполнительские и методологические проблемы, которые применялись не только в репетиционной работе, но и в практике инструментальных классов Московской консерватории, так как многие артисты являлись ее преподавателями. Художественные принципы Персимфанса, а также ансамблевый опыт в Государственном квартете, в оркестре Большого театра предопределили многие педагогические и репертуарные взгляды Мостраса, способствовали значительным методическим обобщениям, стимулировали композиторское творчество.

Прекращение существования Персимфанса подвело черту в исполнительской карьере Мостраса, тем не менее, это позволило ему расширить деятельность в сфере музыкальной педагогики. Преподавание в консерватории он совмещал с работой в Центральной музыкальной школе (с 1930х годов), с лекционными занятиями в Институте повышения квалификации музыкальных педагогов (с 1936 по 1938 годы). За весь период преподавания им было воспитано свыше двухсот специалистов, среди них известные исполнители (М. Козолупова, М. Яшвили, Г. Кемлин, А. Абраменков), педагоги ведущих музыкальных вузов страны (М. Тэриан, Б. Кузнецов, А. Григорян, Я. Таргонский), методисты (О. Агарков, К. Родионов, С. Микитянский).

К.Г. Мострас проявил себя выдающимся деятелем в научно-методической области. Со второй половины 1920х годов он непрерывно работал над подготовкой к изданию учебно-инструктивных пособий для разных этапов обучения и редакций скрипичной литературы. Многие из произведений педагогического и концертного репертуара 1930х-1950х годов явились результатом его творческого сотрудничества с профессорами Московской консерватории – В. Шеба-

линым, Д. Ойстрахом, В. Нечаевым, И. Ямпольским, Б. Лятошинским; композиторами – Г. Лобачевым, Ю. Яцевичем.

Следует особо подчеркнуть роль Мостраса в создании курса методики скрипичного исполнительства и обучения, являвшегося новой дисциплиной на струнных кафедрах Московской консерватории. Его лекции, которые читались им с 1939 по 1952 годы, посещали не только студенты, но и аспиранты консерватории, преподаватели московских музыкальных школ и училища. Они способствовали повышению качества педагогической подготовки, приобщению к научной деятельности. Об этом свидетельствуют диссертации и научно-методические работы бывших учеников Мостраса – Я. Таргонского, О. Агаркова, К. Родионова, А. Григоряна и других. Это позволяет говорить о роли К.Г. Мостраса как одного из основателей отечественной методической школы скрипичной игры.

Знания Мостраса способствовали расширению его деятельности как незаурядного специалиста в других музыкальных сферах. С 1937 года он принимал активное участие в работе Художественного совета Московской консерватории, до 1941 года занимал должность председателя Экспертной комиссии при Высшей Аттестационной комиссии и являлся членом Наградной комиссии. Еще до первых публикаций научная деятельность Мостраса была оценена присуждением в 1940 году ученой степени доктора искусствоведения (без защиты диссертации).

С 1930х годов он периодически являлся членом жюри всесоюзных и международных конкурсов. Послевоенные годы были отмечены деятельностью Мостраса в Методическом кабинете при Управлении по делам искусств, а также участием в составе комиссии по пересмотру репертуара исполнительских факультетов консерваторий под председательством Д.Д. Шостаковича. С 1936 года он возглавлял кафедру скрипки, а с 1944 по 1950 год руководил объединенной кафедрой скрипки и альты.

Последнее двадцатилетие биографии было связано с обобщением и документацией накопленного педагогического опыта. Расширению научных интересов Мостраса способствовало влияние концепций Н. Гарбузова, Б. Асафьева. Это демонстрируют методические очерки Мостраса «Интонация на скрипке», «Ритмическая дисциплина скрипача», «Динамика в скрипичном искусстве», изданные в 1947, 1951 и 1956 годах. Важное место в наследии занимает очерк

«Система домашних занятий скрипача» (1956), а также исследование в жанре методических комментариев «24 каприса для скрипки соло Н. Паганини» (1959). Вопросы техники левой руки скрипача были рассмотрены Мострасом в семи статьях сборника «Очерки по методике обучения игре на скрипке» (1960). Многие из перечисленных работ были переведены на иностранные языки и изданы за рубежом. В рукописи остались значительные труды: «Развитие техники правой руки скрипача», «Методические и текстологические комментарии к сонатам и партитам для скрипки соло И.С. Баха», а также комментарии к Концерту И. Брамса для скрипки с оркестром. Отметим научную и практическую ценность комментариев к сонатам и партитам И.С. Баха и каприсам Н. Паганини, которые, помимо педагогической концепции, отразили интерпретаторские стороны мышления Мостраса.

Значительное место в биографии последнего периода занимала творческая деятельность, связанная с композицией и редактированием произведений скрипичного репертуара. Творчество Мостраса получило особенное признание во время проведения I Международного конкурса имени П.И. Чайковского в 1958 году, на котором он был заявлен не только как член жюри, но и как автор «Речитатива и токкаты» – одного из обязательных произведений конкурсной программы. Высокую оценку каприсам и этюдам Мостраса для скрипки давали Н. Мясковский, Д. Ойстрах, Э. Журдан-Моранж, Й. Сигети, Ф. Кине.

Вторая глава «Педагогические принципы К.Г. Мостраса» включает два раздела. Первый раздел «*Организация, задачи учебного процесса*» посвящен особенностям педагогического стиля Мостраса, вопросам организации занятий и рассмотрению задач обучения.

Педагогический стиль во многом определялся личностными качествами Мостраса: в их числе необходимо отметить этическую корректность, дисциплинированность, высокую степень требовательности. В развитии профессиональных навыков педагог придерживался принципа *последовательного и систематического* обучения. Это обусловило применение метода репертуарного «скачка» только в условиях классной работы, а также явилось причиной неоднозначного отношения к исполнительским конкурсам. Отрицательную сторону подготовки к конкурсным выступлениям Мострас видел в нарушении последовательности учебной работы. Он указывал на негативное следствие завышения репертуара – это небрежное отношение учащегося к качеству звучания, прояв-

ляющееся в дальнейшем обучении. Не допуская снижения профессиональных требований, в этих случаях он рекомендовал педагогам повторное, более детальное изучение произведения. Практикуемый Мострасом принцип *ограничения* (или «гомеопатической дозировки») *времени* на выполнение определенного задания способствовал полноте охвата материала, развитию внимания и творческой увлеченности. Педагог требовал подготовки рабочего состояния, предполагающей сосредоточенность на исполнительских задачах до наступления времени занятий.

На уроках Мостраса метод показа на скрипке был важной частью педагогического процесса, но особенно в последний период он часто обращался к показу на фортепиано, которым хорошо владел и мог всегда проаккомпанировать исполнению. В построении занятий Мострас, как правило, придерживался системы, которая заключалась в прослушивании полностью всего заданного материала с последующим углублением в детали. Она позволяла учащимся сосредоточиться на целостном исполнении произведения, приблизиться к поведению и ощущениям на эстраде, а педагогу – увидеть проявления творческой индивидуальности учащегося, проверить его психологическую устойчивость, качество и степень освоения материала.

Главную цель обучения Мострас видел в развитии музыкального мышления, художественного вкуса, а также личностных качеств. В центре его внимания находились задачи воспитания творческой самостоятельности и формирования навыка методического анализа, связанного с умением определять задачу и подбирать способы ее реализации. Мострас нередко применял метод, предусматривающий самостоятельный выбор и разучивание произведения с последующим обсуждением способов работы над ним в присутствии других студентов. Важным пунктом его концепции воспитания видится приобщение учащихся к специфике педагогической деятельности. На старших курсах консерватории Мострас предлагал студентам заниматься со студентами младших курсов. На лекциях по методике он выделял время для знакомства с педагогической литературой, для показательных уроков с начинающимися учащимися.

Мострас ориентировал воспитанников на традиции русского скрипичного искусства, которые характеризовались певучестью, полнотой тона, вокальной манерой интонирования. Важными критериями в исполнении он считал наличие художественной меры, выразительной фразировки, широкого спектра ди-

намических градаций, озвученной фактуры. Для педагогики Мостраса было характерно обращение к музыкально-теоретическому анализу формы и ее жанрово-стилистических особенностей. Привлечение анализа, позволяющего проследить логику развития музыкальной мысли и раскрыть ее в исполнительской интерпретации, указывает на *комплексный* подход к обучению, на тесную взаимосвязь педагогической системы с теоретическими дисциплинами.

О внимательном отношении Мостраса к проблеме психологического состояния исполнителя на эстраде свидетельствуют методы моделирования эстрадных условий в классе, работа над уточнением деталей для предупреждения «заигрываний» в предшествующий выступлению период, рекомендации о необходимости накопления и поддержания готовности репертуара.

Во втором разделе *«Вопросы учебно-педагогического репертуара»* рассмотрены критерии Мостраса в выборе инструктивного и художественного материала обучения.

Педагог стремился к широкому стилистическому и жанровому разнообразию учебного репертуара. Выделим склонность к произведениям классического стиля и камерным жанрам старинной музыки, наиболее способствующим развитию звукового мастерства и артикуляции. Мострас проводил большую работу по изучению сольных и ансамблевых произведений скрипичной полифонии. Существенное внимание уделялось вариационным циклам, фантазиям и малым музыкальным формам. Среди инструктивных сочинений Мострас предпочитал капризы и категорию художественных этюдов.

В репертуаре учащихся заметно выделялась линия произведений современной музыки, которую регулярно пополняли вновь написанные скрипичные пьесы и концерты. К.Г. Мострас одним из первых отечественных педагогов высказался о необходимости развития учебного репертуара для младшего и среднего звена, подготавливающего к новому языку и специфическим двигательным трудностям, связанным с ним. Проблема, обозначенная в статье Мостраса «Создать педагогический репертуар» (1957), впоследствии стала темой музыкально-педагогических исследований 1970х годов (К. Родионова, Г. Фельдгуна и других).

Отличительной чертой педагогики Мостраса являлось внимание к развитию специфических ансамблево-оркестровых навыков. Он считал необходимым вводить чтение нот с листа в режим ежедневных занятий, включал в индивиду-

альные планы младших учащихся ансамблевые произведения для разных составов, на уроках со студентами специально отводил время для изучения оркестровых партий соло. Учитывая особенности оркестровой работы, педагог положительно оценивал занятия сида.

Третья глава «Методические взгляды К.Г. Мостраса» состоит из пяти разделов, из них четыре соответствуют основным тематическим направлениям методических трудов педагога. В первом разделе «*Этапы формирования методических взглядов*» рассмотрены основные источники, в разные периоды оказавшие влияние на взгляды Мостраса по вопросам воспитания исполнителя.

В построении методики Мострас опирался на лучшие традиции музыкально-педагогического опыта прошлого и на новые тенденции в отечественной и зарубежной педагогике. Его критическое отношение к педагогическим установкам, претендующим на «истину в последней инстанции», поиск глубинных причин наблюдаемых фактов обусловили значительную эволюцию методических взглядов. На начальных этапах педагогической деятельности Мострас обращался к эмпирическим методам, открывавшим в инструментальной методике новые пути фактически до середины прошлого века. Необходимо отметить влияние на формирование его методических взглядов опыта русской (Л. Ауэр, И. Лесман) и австро-немецкой (Л. Моцарт, Й. Иоахим, К. Флеш) скрипичных школ. Особенность методики Мостраса состояла в том, что она постепенно обогащалась современными ему достижениями в области анатомии, физиологии, музыкальной психологии, акустики, музыкальной теории. Его труды являются переходным звеном между эмпирическими «школами» и методическими исследованиями нового поколения, опирающимися на положения музыкальной теории и других развивающихся наук.

В ранний период Мострас испытал значительное влияние «анатомо-физиологического» учения (Ф. Штейнгаузен, И. Войку, В. Трепделенбург). В лекциях и рукописях Мостраса 1930х-1940х годов нашли отражение взгляды Ф. Штейнгаузена об активной роли сознания в исполнительском процессе, И. Войку о подчинении игрового акта естественным законам физиологии человека и другие. Период увлечения «анатомо-физиологической» теорией способствовал усилению внимания Мостраса к проблемам исполнительского движения и мышечных ощущений. Это демонстрирует его положение о влиянии мышечного тонуса на характер дыхания в процессе игры, которое, по мнению Е. Назай-

кинского, имело большое значение для теории и эстетики исполнительства. Обращаясь к осознанной работе над ощущениями, педагог рассматривал проблемы большинства учащихся-инструменталистов, не только одаренных.

Появление в работах Мостраса конца 1940х-начала 1950х годов вопросов формирования слуховых представлений, указаний на психологические методы развития мастерства во многом было обусловлено влиянием положений «психотехнической школы». Из многочисленных трудов представителей данного направления (Г. Когана, И. Гофмана, К.А. Мартинсена) основным ориентиром для Мостраса стала работа В. Бардаса «Психология техники игры на фортепиано». Рассматриваемые Мострасом проблемы влияния словесного выражения на стереотип действия, зрительного восприятия на формирование слуховых представлений, а также предлагаемые методы занятий без инструмента демонстрировали новый подход к овладению игровыми навыками с приоритетом психической деятельности перед физической. Проблеме зависимости игрового движения от внутренних представлений инструменталиста был посвящен доклад Мостраса, сделанный на струнной кафедре Московской консерватории в середине 1950х годов. Основным предметом доклада явилось применение на практике метода «замещающего представления», который заключается в изменении представления о «проблемном» техническом приеме при помощи сознательно подобранного контрастного представления.

Особенностью методического мышления Мостраса было умение согласовать порой противоположные методы, что способствовало глубокому проникновению в сущность исследуемых явлений. Согласование наиболее важных сторон каждой из приведенных концепций позволило ему предвосхитить многие положения современной методики скрипичной игры. При ведущем значении развития слуховых представлений особое внимание им было уделено двигательному фактору, культуре мышечных ощущений.

Вторая половина 1940х годов отмечена обращением Мостраса к положениям отечественной музыкальной теории, психологии и музыкальной акустики. Мострас первым из методистов откликнулся на открытия Н. Гарбузова, представив в очерке «Интонация на скрипке» результаты его исследований – о возможности модификации величины интервалов при исполнении на нетемперированных инструментах, об индивидуальности интонационной манеры исполнения и другие. В дальнейшем, за теоретическую основу его рекомендаций бы-

ли приняты положения Б. Теллова, Б. Асафьева: они подкрепляли или опровергали методы предшествующей педагогической практики. В частности, результаты исследований Б. Теллова о моторной и эмоциональной природе восприятия музыки позволили Мострасу внести существенные коррективы в методику начального обучения и приемных испытаний учащихся в детские музыкальные школы.

Во втором разделе *«Средства музыкальной выразительности»* отражены взгляды Мостраса, касающиеся педагогических и исполнительских проблем звуковысотной интонации, метроритма, громкостной динамики и тембра.

В очерке *«Интонация на скрипке»* отражено как новое понимание сущности звуковысотного интонирования («зонная» концепция слуха Н. Гарбузова), так и методические взгляды, основанные на «точечных» представлениях об интонации. Внимание автора было сосредоточено преимущественно на закономерностях инструментально-двигательного характера, в чем видятся отголоски прежней методологии. Но в то же время им были сделаны значительные шаги к преодолению традиционных подходов в работе над звуковысотной интонацией. Мострас определил ее зависимость от тембровых, громкостно-динамических, метроритмических характеристик звучания. Значительную перспективу имело обращение методиста к вопросу инертности слуха. Критикуя распространенную практику исправления интонации «извне», он подчеркивал необходимость активизации музыкально-слуховых представлений, особенно ладовых, для развития навыков самостоятельной коррекции интонации.

Вопросы ритмического воспитания, обобщенные в книге Мостраса *«Ритмическая дисциплина скрипача»*, охватили сферы музыкально-художественного мышления, слуховой и двигательной культуры скрипача. В исполнительском и педагогическом аспектах методистом были рассмотрены разнообразные метрические явления – типы тактовых структур, гемiola, синкопа, действие внутридольного метра; ритмические явления – сложносоставные группировки, разнообразные ритмические рисунки. Культуре акцентировки было уделено наиболее значительное внимание. Мострас раскрыл многообразие средств и функций акцента – метрической, громкостно-динамической, тембровой, артикуляционной, технической, а также привел примеры их взаимодействия. Автор выявил многие ритмические ошибки, ставшие привычными для слуха в исполнительской и педагогической практике. Новый взгляд на исполнительские проблемы

ритма заключался в обращении Мостраса к метроритмическим средствам музыкального языка первой половины XX века (к полиметрии, ассиметричным ритмическим фигурам, свободной метрике, нетактовым формам ритма).

В контексте исполнительских задач автор затронул область музыкально-теоретических и психологических проблем метрического восприятия: формообразующих функций метра, связности и расчлененности музыкальной речи. Мострас обращал внимание педагогов на необходимость формирования представлений об условно-разделительном значении тактовой черты и о конструктивных элементах музыкальной формы. Нередко начинающие неверно понимают принцип членения музыки, поэтому правильный метод Мострас видел в работе над фразировкой, что способствует временному измерению музыки не тактами, а выразительными единицами. Он подчеркивал педагогическую ответственность за формирование правильного представления о функции паузы, которая не должна быть пассивной единицей в восприятии. Моменты перерывов в звучании Мострас рекомендовал использовать как возможность стимуляции эмоционального состояния, координации игровых движений со слухом.

Большую ценность представляют рекомендации исполнителям, касающиеся определения границ темповых зон и агогических отклонений. Взгляды Мостраса относительно выбора темпа исполнения основывались на учете всех выразительных компонентов музыкального произведения, это в некоторой степени ограничивало распространение представлений о преобладающей роли субъективного фактора или об абсолютизации темповых указаний нотного текста. Значительную ценность имеют рекомендации о необходимости формирования с раннего возраста различных видов ритмических проявлений, которые были обозначены Мострасом в понятиях «ритм инициативный» и «ритм подчиненный». Являясь следствием взаимодействия голосов в ансамбле, они характеризуют способность исполнителя или активно управлять ритмом произведения, или подчиняться ритмическим требованиям ведущего голоса.

Привлекая результаты исследований динамического слуха, полученные Н. Гарбузовым, в очерке *«Динамика в скрипичном искусстве»* К.Г. Мострас обосновал относительность восприятия громкостно-динамической стороны музыки. В связи с этим он критиковал однозначную, буквальную трактовку динамических указаний нотного текста. Позиция педагога была направлена на необходимость сотворческого взаимодействия между композитором и испол-

инструментальных средствах громкостной динамики, а также внесения нюансировки на последней стадии работы над произведением. Обозначив функции фразировки, педагог показал возможности исполнительских средств на микроуровне музыкальной формы. Практическое значение имеют его выводы о взаимосвязи громкостной динамики с другими средствами выразительности, более подробно Моцарт остановился на явлении параллелизма громкостной динамики и темпа.

В третьем разделе *«Проблемы музыкально-технического развития исполнителя»* рассмотрены взгляды Моцарта об условиях формирования исполнительских навыков, о различных аспектах понятия «упражнение».

Для образования игрового навыка методист подчеркивал активную роль сознания и внимания. Впервые в отечественной скрипичной методике значительное место было уделено проблемам внимания. Рекомендации Моцарта в очерке *«Система домашних занятий скрипача»*, основанные на результатах психологических исследований, учитывали его свойства – объем, длительность, распределение. В скрипичной методической литературе Моцарт одним из первых дал новую трактовку понятия «упражнение» как всего комплекса психических и физических действий, направленного на овладение игровым навыком, что принципиально отличалось от старой методологии, рассматривавшей процесс упражнения как тренировку исключительно двигательного аппарата. В необходимом условии формирования навыка – повторении упражнения – методист видел уточнение и совершенствование движения, что было не тождественно старому пониманию повторения как фиксации двигательного приема. Делая попытки определения качества навыка, Моцарт обнаружил различные параметры автоматизма. Возможность включения навыка в действие разнообразно содержания рассматривалась им как критерий правильного его освоения.

Каждый из аспектов понятия «упражнение» (темп, метод, количественно-временная сторона, материал) в значительной степени был переосмыслен Моцартом. Существенным достижением является его положение, ориентирующее педагогику печального обучения на раннее формирование взаимосвязи между музыкально-художественными представлениями и двигательными ощущения-

ми. Мострас поднял проблему творческого подхода инструменталиста к технической работе, обращая внимание на важность понимания учащимися музыкально-смыслового назначения инструктивного материала. Новые взгляды обусловили пересмотр прежних понятий о количественной стороне инструктивного материала в обучении, о целесообразности применяемых методов в упражнениях.

Еще в ранних работах Мостраса наблюдаются попытки обосновать целесообразность той или иной темповой зоны упражнения. Они были следствием выявленных им противоречий традиционного метода, направленного на формирование навыков быстрой игры путем работы в медленном темпе. Педагог пришел к выводам о том, что результатом замедления движения являются новые двигательные формы, что медленный темп способствует вовлечению в исполнительский процесс более мощных мышечных групп. Анализируя движения в разных темпах, Мострас выявил закономерность: изолированное ощущение каждого пальца левой руки в медленном движении и склонность к ощущению группы пальцев в быстром движении.

В четвертом разделе *«Общая постановка. Техника левой руки»* и в пятом разделе *«Техника правой руки»* рассмотрены взгляды Мостраса, касающиеся проблем игрового аппарата скрипача в связи с музыкально-художественными задачами исполнения.

Взгляды методиста отразили новое понимание проблемы скрипичной «постановки», которое заключалось в учете всех компонентов комплекса взаимосвязанных положений и движений игрового аппарата. Это позволило ему обратить внимание на явления, которым ранее не придавалось существенного значения. Принцип взаимозависимости частей игрового аппарата обнаруживается в вопросе о положении ног во время исполнения, о пространственном расположении скрипки с учетом игровых движений правой руки и особенностей ее строения, о степени закрепления скрипки в «постоянной» точке опоры, которая изменяется в зависимости от перемещения руки на грифе. Взгляд Мостраса на постановочные формы отрицал какие-либо стандартные положения. Он определял зависимость постановки не только от акустических особенностей звукоизвлечения, от физиологических особенностей игрового аппарата, но также учитывал требования современной исполнительской практики. Показательно наблюдение Мостраса о постепенной коррекции первоначальной постановки в

процессе выполнения более сложных игровых задач. В очерке «Виды постановки» автором были обоснованы преимущества нового метода организации расположения пальцев левой руки на грифе, начиная с определения целесообразного местоположения наиболее слабых пальцев, который впоследствии нашел практическое применение. Им была высказана важная мысль о необходимости формирования навыка активного снятия пальцев со струны, являющегося предпосылкой виртуозной техники.

В работах Мостраса существенное внимание было уделено проблеме разделения грифа на позиции. В профессиональной деятельности скрипача он подчеркивал условность традиционного разграничения скрипичного грифа, но в начальном обучении считал необходимым создание представлений о расположении руки и пальцев в каждой позиции, связанной с цифровым обозначением, для формирования пространственной ориентировки левой руки на грифе. В вопросах позиционных смен следует особо выделять обстоятельный анализ приемов позиционной и внепозиционной техники, выявивший различия в методах совершенствования каждого из видов игрового движения. Предметом рассмотрения нередко становились специфические проблемы, которым на практике уделялось недостаточное внимание. В их числе: исполнение флажолетов, *pizzicato* левой рукой, применение переходов без скольжения путем расширенного расположения пальцев на грифе и другие.

В методических рекомендациях, связанных с проблемами техники правой руки, Мострас обращался к вопросам мышечных ощущений при объединении штриховых приемов, координирования движений между обеими руками игрового аппарата. Принципы управления смычковой техникой в методике Мостраса основывались на максимальном использовании инерционных движений и естественных свойств смычка. Сопоставление педагогических систем Ф. Штейнгаузена и Л. Ауэра привело Мостраса к выводу о необходимости развития двух взаимосвязанных компонентов техники правой руки – крупных мышечных групп и мелкой моторики. Один из важных акцентов им был сделан на разработке методов подготовки руки со смычком к звучанию, которые до настоящего времени остаются востребованными в начальном обучении.

В формировании штриховой техники Мострас указал на необходимость преодоления устаревшей методики, рассматривавшей штрих как исключительно двигательный прием. Путь к освоению штриха методист видел не в специ-

фической форме движения смычка по струне, а в уяснении его *музыкально-выразительной* роли, продиктованной интонационным содержанием музыки. Не поддерживая мнения о возможности владения некоторыми видами виртуозных штрихов при наличии природной предрасположенности к ним, Мострас считал правильный методический подход гарантисей освоения штрихового приёма.

Итак, содержание трудов Мостраса, доходчиво отображающее методику рабочего процесса, до сих пор актуально, особенно для педагогов младшего и среднего звена обучения. Значение его научно-методической деятельности видится в том, что она наметила путь ко многим направлениям современных исследований в области смычкового исполнительства и педагогики. Наглядно отражена преемственность взглядов Мостраса в работах его прямых учеников и последователей. Вопросы исполнения современной музыки были развиты в статьях К. Родионова; закономерности метрического восприятия и связанные с ним исполнительские задачи исследованы О. Агарковым. Ю. Янкевич, являясь ассистентом Мостраса в преподавании курса методики, также воспринял многие его положения, получившие развитие в диссертации «Смены позиций в связи с задачами художественного исполнения на скрипке». Влияние взглядов выдающегося педагога отчетливо прослеживается в работе И. Галамяна «Principles of violin playing and teaching», изданной в США.

Четвертая глава «Учебно-педагогические пособия и инструктивные сочинения К.Г. Мостраса» раскрывает вклад в учебный репертуар для скрипки, некоторых духовых инструментов и ансамблей.

В наследии Мостраса содержится художественный и инструктивный материал для всех этапов обучения. Его педагогические принципы, общие тенденции отечественной музыкальной педагогики нашли отражение в подготовленных им сборниках, включающих обработки и переложения симфонических, оперных, фортепианных произведений, а также оригинальные этюды.

В постановке технических задач в инструктивных пособиях Мостраса («Этюды-дуэты» для двух скрипок, «Гаммы, упражнения и этюды в позициях») обязательно учитывался музыкально-художественный аспект. Это демонстрирует форма изложения материала в виде дуэтов; содержание, заключающее идею формирования двигательных навыков на разнообразном жанровом материале; организация, иллюстрирующая взаимосвязь технического материала с

музыкально-художественным. В переложениях произведений для начального обучения (пьесы для скрипки и фортепиано В.А. Моцарта, Л. Бетховена, А. Гречанинова, Ц. Кюи, Д. Кабалевского, Ан. Александрова) педагогом были учтены особенности детского восприятия. Предлагаемые Мострасом аппликатурные и штриховые приемы в произведениях разных форм были направлены на развитие в первую очередь музыкально-творческого мышления. Расширение технических требований, в частности, широкое применение четных позиций и элементов межпозиционной игры, способствовало усвоению принципов рационального исполнения на скрипке.

В наследии Мостраса имеются произведения всех репертуарных линий учебного материала. Особые акценты им были сделаны на обогащении школьного репертуара образцами музыки русских композиторов, в том числе и обработками русских народных песен, старинной доклассической музыки. Исключительное значение Мострас придавал раннему формированию представлений о принципах полифонического развития. Разработанные им пособия («Фуги русских композиторов», «Сборник дуэтов для двух скрипок», «Симфонии» (инвенции) И. С. Баха в переложении для скрипки, альты и виолончели) содержат полифонические формы различных стилевых эпох и направлений. Серия сборников Мостраса «Струнные ансамбли» представляет редкий образец пособий для учащихся школ, в которых автор дает основы квартетной игры на материале инструктивных и художественных произведений старинной музыки, русских композиторов XIX-первой половины XX веков.

Создание репертуара, подготавливающего к исполнению музыки современников, также стало одним из приоритетных направлений в творческой деятельности Мостраса. Как определенную ступень этой подготовки необходимо отметить имеющиеся в его наследии переложения фольклорных обработок («Мелодии народов» в гармонизации Г. Лобачева для скрипки и фортепиано, «Десять пьес на венгерские народные мотивы» Б. Бартока для двух скрипок). Этюды Мостраса для среднего и высшего этапов обучения (Этюд a-moll для скрипки и фортепиано, «Восемь этюдов для скрипки», Этюд для кларнета и фортепиано на тему Н.А. Римского-Корсакова) содержат значительное число ладогармонических, темброво-динамических средств музыкального языка первой половины XX века, которые определили комплекс разнообразных двигательных приемов, присутствующих в современной автору музыкально-художественной литерату-

ре. Этюды и метроритмические упражнения Моцарта для двух инструментов (в издании «Струнные ансамбли») восполнили дефицит инструктивного материала, посвященного проблемам ритма. Данные упражнения являются обобщением распространенных типов ритмических соотношений, встречающихся в ансамблевом и оркестровом репертуаре.

Моцарт явился одним из основоположников отечественного учебно-педагогического репертуара для скрипки и ансамблей. Многие его идеи были взяты за основу последующих изданий учебной литературы. Выдающееся значение деятельности педагога видится в разработке новых направлений репертуара, в их числе произведения для начального обучения, а также литература, подготавливающая к исполнению полифонических форм и музыки современных композиторов.

В пятой главе «Вклад К.Г. Моцарта в концертный репертуар» материал распределен по трем разделам, соответствующим основным направлениям творческих работ. В первом разделе «*Оригинальные произведения*» рассмотрены особенности композиторского стиля Моцарта.

Область его оригинальных сочинений представлена преимущественно жанрами произведений для скрипки соло – этюдами, каприсами, прелюдиями, – имеющими как художественную, так и инструктивную ценность. Необходимо отметить тяготение композитора к сфере созерцательной лирики, образительности, но отдельные произведения демонстрируют подчеркнутый динамизм («Речитатив и токката»), углубление эмоционально-психологического начала (Прелюд b-moll для скрипки и фортепиано). В мелодике капризов и прелюдий Моцарта присутствуют театрализованные интонации, речевая выразительность, полнота эмоциональных оттенков. В языке сочинений синтезированы многие ладовые и ритмические средства современной композитору музыки. В числе наиболее характерных отметим пентатонику, модальные и искусственные лады (преимущественно целотоновый лад). Динамичные образы в произведениях Моцарта, как правило, связаны с обострением диссонантности.

Особо подчеркнем значение творческих экспериментов Моцарта в обновлении форм скрипичной фактуры. Тип фактуры «тема с самоаккомпанементом», распространенный в романтической виртуозной литературе для скрипки соло, в этюдах и капризах Моцарта усложняется полиритмическими комплексами, а прием «скрытого» многоголосия – пространственными эффектами реги-

стрового разобшения голосов. В каприсах и прелюдиях композитор использовал выразительные средства как позднего романтизма (*rubato*, *portamento*, виртуозные штрихи), так и инструментальные приемы современного ему творчества, основанные на темброво-динамических и сонорных свойствах штрихов, *pizzicato*, аккордовой техники.

Во втором разделе *«Концертные транскрипции»* рассмотрены особенности творческого метода Мостраса в работе над их созданием.

Его инструментальные обработки для концертного исполнения отразили динамику стилистических направлений в исполнительском репертуаре эпохи. Более ранний период творчества Мостраса характеризуется обращением к массовым песням, виртуозным вариациям (Парафразы на вариации Г. Эрнста «Венецианский карнавал») и национальному фольклору («Восточная сюита» для скрипки и фортепиано в соавторстве с Г. Лобачевым). Мострасу была близка область вокального искусства: большая часть его учебных обработок и концертных транскрипций имели материалом камерно-вокальную и сценическую музыку В.А. Моцарта, Ф. Шуберта, И. Брамса, Г. Вольфа, К. Дебюсси, М. Равеля, А. Бородина, С. Рахманинова и других.

Концертные транскрипции 1950х-1960х годов в основном были представлены произведениями импрессионистического направления (М. Равеля, К. Дебюсси, С. Скотта) и творчеством отечественных композиторов (А. Хачатуряна, С. Прокофьева, Д. Шостаковича). Они отличаются бережным отношением к композиторскому тексту, а в отдельных случаях наблюдается восстановление формы оригинала, ранее подвергнутого обработке. Следует отметить стремление транскриптора к наиболее полной передаче всех голосов партитуры в произведениях на основе оркестровых номеров из балетов советских композиторов. Небольшие фактурные, динамические и гармонические изменения в произведениях, имеющих источником фортепианную музыку, были обусловлены задачей восполнения баланса между голосами дуэта. В транскрипциях вокальных сочинений наблюдается желание Мостраса приблизить скрипичные средства к вокальной специфике интонирования.

Содержание третьего раздела *«Редакции произведений скрипичной литературы»* составляет исследование особенностей редакторского стиля К.Г. Мостраса.

Редактирование произведений обнаруживает периодичность: в 1930х годах внимание Мостраса было сосредоточено в основном на классических произведениях В.А. Моцарта, Ф. Шуберта. В 1940е-начале 1950х годов он подготовил к изданию ряд романтических концертов и пьес М. Бруха, Г. Веявского, П. Сарасате, Э. Шоссона. С 1950х годов до 1963 года Мострасом были отредактированы самые масштабные циклы полифонических произведений для скрипки соло: фантазии Г.Ф. Телемана, прелюдии и фуги Б. Кампальоли, сонаты М. Регера, сонаты и партиты И.С. Баха.

С первых переложений до редакции сонат и партит Баха наблюдается эволюция мысли Мостраса в сторону объективности. Это проявляется в ответственности редактора за сохранение деталей авторского текста, что было обусловлено желанием приблизить изучающих произведение исполнителей к особенностям композиционной логики, зачастую нарушаемой в результате произвольно внесенных редакторских изменений.

Художественный и технический аспекты редакторской работы Мостраса находились в тесном взаимодействии. В числе наиболее характерных редакторских принципов музыкально-художественного свойства следует отметить: тембровое обобщение единой музыкальной мысли, экономное использование ярких динамических и тембровых красок (принцип «сбережения тембра»), штриховое варьирование повторяющихся разделов формы, соответствие смысловой артикуляции оригинала в штриховых обозначениях. В техническом аспекте редакции Мостраса отличаются многообразием приемов рационального исполнения, способствующих достижению интонационной точности и качества звуковой стороны. Среди них следует выделить широкое применение полупозиции и четных позиций, приемов расширенной и уплотненной аппликатуры, принципов предварительной подготовки расположения руки в позиции и «аппликатурной группы», использование естественных закономерностей ведения смычка в штриховых редакциях.

Анализ редакции сонат и партит И.С. Баха, завершающий пятую главу, обобщает вклад Мостраса как музыканта, педагога, ученого в теорию и практику скрипичного искусства. В редакции Мостраса оригинальный текст И.С. Баха был приведен в соответствие с современными требованиями нотной записи. Решая важнейшие проблемы баховского стиля, в комментариях к редакции он выразил свою позицию, которая основывалась не на буквальном воспроизведе-

нии старинного текста, а на проникновении в музыкальную идею первоисточника через изучение его особенностей. В некоторых случаях Мострас допускал отступления от указаний оригинала, что не только не искажало первоисточник, а позволяло уточнить композиторскую идею и показать ее с новой стороны.

В числе важных положений редакции следует отметить восстановление ранее нарушенных в других редакциях длительностей голосов в структуре голосоведения в соответствии с автографом Баха. Проблема протяженности голосов тесно увязана с артикуляционными закономерностями оригинала. Путем коррекции не во всех случаях выставленных композитором, но подразумевающихся связанных штрихов редактор увеличил протяженность других голосов вертикали. В редакции были сохранены все артикуляционные подробности оригинала, которые указывают на связь артикуляции Баха с особенностями мотивного развития голосов. Дополнение обозначений автографа было обусловлено требованиями естественности инструментального воплощения, а в некоторых случаях стремлением редактора артикуляционно дифференцировать полифонические голоса.

Интерпретация громкостной динамики основывалась на выявлении мелодического начала, эмоциональной выразительности в музыке Баха. Поэтому сохранив композиторские нюансы, Мострас внес свои динамические оттенки, подчеркивающие развитие мелодической линии каждого голоса.

Учитывая связь полифонического четырехголосия с тембральными оттенками струн скрипки, Мострас выявил аппликатурные несоответствия традиционных интерпретаций, многие из которых противоречили логике тембрового развития голосов полифонической ткани. Взаимосвязь между мотивным и тембровым развитием позволила ему обнаружить явление «тембровых перечений», нарушающих тембровое единство определенного голоса.

В Заключении определено значение деятельности К.Г. Мостраса для отечественного скрипичного искусства. Акцентируется особенность его педагогики и методики, характеризующаяся музыкально-художественным взглядом на все проблемы специальности. В связи с широким спектром вопросов, выявленных в ходе рассмотрения сонат и партит И.С. Баха в редакции Мостраса, сделан вывод о необходимости отдельного исследования по данной теме. Отмечена важность полученных сведений об истории создания редакций скрипичных произведений П. Чайковского, Р. Глиэра, И.С. Баха, которые помогли раскрыть новые черты личности выдающегося музыканта, педагога и исследователя.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

I. Публикации в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК:

1. Константин Мострас: ипостаси творческой личности // Музыкальная академия. – 2007. – № 4. – С. 115-120. – 0,6 п. л.
2. Творческое и педагогическое наследие К.Г. Мостраса // Вестник Чувашского университета. – 2007. – № 4. – С. 318-323. – 0,5 п. л.
3. Вопросы скрипичной методики в трудах К.Г. Мостраса // Музыковедение. – 2008. – № 6. – С. 63-69. – 0,75 п. л.

II. Публикации в сборниках научных трудов и материалах конференций:

1. Сонаты и партиты И.С. Баха для скрипки соло в редакции К. Мостраса // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории (академии) им. М.И. Глинки, 2006. – Вып. 7. – С. 237-247. – 0, 5 п. л.
2. О редакторском стиле Константина Георгиевича Мостраса // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории (академии) им. М.И. Глинки, 2007. – Вып. 8. – С. 236-248. – 0, 6 п. л.
3. Константин Георгиевич Мострас // Творчество. Концепции. Школы. Деятельность профессоров Московской консерватории (от истоков до наших дней) / Отв. ред. С.В. Грохотов. – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. – С. 200-214. – 0,8 п. л.
4. Творческие традиции московской скрипичной школы в период ее становления (1866-1922) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории (академии) им. М.И. Глинки, 2009. – № 1 (11). – С. 58-60. – 0, 25 п. л.

Подписано в печать 27.10.2010 г.
Гарнитура Таймс. Печать RISO RZ 570 EP.
Усл.печ.л.1,1. Заказ № 719. Тираж 100 экз.

Отпечатано ООО «Стимул-СТ»
603155, г.Нижний Новгород, ул.Трудовая,6
Тел.:436-86-40