

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
УДК 78.071.4

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.194-204

О. И. КУЛАПИНА

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

г. Саратов, Россия

ORCID: 0000-0002-4001-1877, kulapin@rambler.ru

Об авторской методике Нины Хлебниковой в преподавании музыкально-теоретических дисциплин духовикам

На основе архивных материалов, хранящихся в библиотечном фонде Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, в статье раскрываются основные положения инновационной методики Н. Г. Хлебниковой в области преподавания музыкально-теоретических дисциплин у студентов-духовиков. Старейший и опытный педагог кафедры теории музыки и композиции, максимально интегрировав курсы сольфеджио, гармонии, полифонии, инструментоведения, анализа музыкальных произведений и основ импровизации со специальностью учащихся, активизировал инструментальное музицирование студентов на занятиях. Наряду с апробированными (традиционными), особые (нетрадиционные) формы работы обогатились новым содержанием. Так, в рамках сольфеджио были разработаны дидактические упражнения при опоре на творческие задания и репертуар студентов по специальности. Всё это не только вызвало позитивную реакцию и неподдельный, поистине энтузиастический интерес студентов-духовиков к занятиям, но и привело к высокой результативности применения авторской методики, оценённой в ряде регионов России и стран ближнего зарубежья.

Цель статьи – информировать читателей о содержании уникальной, во многом новой, неустаревающей методике Хлебниковой, ознакомить с перспективами развития основных практических выходов и заинтересовать профессионалов её реальным осуществлением и высокой эффективностью.

Ключевые слова: авторская методика, инновационное преподавание, исполнители на духовых инструментах, музыкально-теоретические дисциплины, сольфеджио, музыкальный слух.

Для цитирования / For citation: Кулапина О. И. Об авторской методике Нины Хлебниковой в преподавании музыкально-теоретических дисциплин духовикам // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 1. С. 194–204. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.194-204.

OLGA I. KULAPINA

Saratov State L.V. Sobinov Conservatory, Saratov, Russia

ORCID: 0000-0002-4001-1877, kulapin@rambler.ru

About Nina Khlebnikova's Authorial Methods in Teaching Music Theory Disciplines to Wind Players

On the basis of archival materials preserved in the library fund of the Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, the article discloses the main positions of Nina Khlebnikova's innovational methods in the sphere of teaching music theory disciplines to wind students. The eldest and most



experienced pedagogue of the Music Theory and Composition Department, having integrated to the maximal level the courses of solfege, harmony, counterpoint, instrument study, analysis of musical compositions and foundations of improvisation with the students' major discipline of studies, has activated the students' instrumental performance during her classes. Along with the approbated (traditional) forms of work, certain new (untraditional) ones have been enriched by new content. Thus, within the framework of the solfege classes a number of didactic exercises have been developed based on creative assignments and the students' repertoire from their major studies. All of this not only evoked a positive reaction and an unfeigned enthusiastic interest in the studies on the part of the wind students, but also led to high resulting quality of application of the authorial methodology, which has been highly evaluated in a number of regions of Russia and the countries of the near abroad.

The aim of the article is to provide information, at least in part, on the content of the unique, in many ways new and timeless methodology developed by Khlebnikova, to acquaint the readers with the prospects of developing the basic practical rises of the present methodology and to arouse interest among professionals in its real actualization and high effectivity.

Keywords: authorial methods, innovational instruction, wind performers, specificity, music theory disciplines, solfege, musical ear.

Почти полвека Нина Григорьевна Хлебникова¹ отдала преподавательской работе в Саратовской консерватории, разработав собственную методику ведения дисциплин музыкально-теоретического цикла у духовиков, прежде всего по сольфеджио. По мнению автора, была нужна «своя, частная методика сольфеджио. Надо искать новые формы работы..., которые помогут добиться более эффективных результатов в деле воспитания музыкального слуха исполнителей на духовых инструментах» [3, с. 3]. Насколько сложно вести этот курс студентам данной специальности, хорошо знают практикующие педагоги. Кроме того, очевидная оторванность от специальности и недостаточная профилизация предметов музыкально-теоретического курса так или иначе сказываются на уровне преподавания.

По всеобщему признанию, к высокому профессионализму педагога привели как минимум три фактора: значительная степень информативности, новизна методики, очевидная практическая польза

от проведённых мастер-классов, выступлений на конференциях. Однако в настоящей статье охватим далеко не все положения инновационной методики, а контурно проследим за её общей направленностью, обозначив наиболее важные пункты в виде своеобразных тезисов.

Постараемся изложить суть авторской методики Хлебниковой, нашедшей практическое претворение во многих городах и приобретшей известность не только в нашей стране, но и за её пределами (Казахстан, Литва и др.).

Условия для успешного воспитания музыкантов

Назовём четыре обстоятельства, необходимые для подготовки студентов-духовиков по методике Хлебниковой.

1. По справедливому замечанию автора, особую роль в консерваторском образовании имеет *музыкальность*, трактуемая как своеобразное сочетание четырёх разных способностей, включающих, наряду с развитым музыкальным слухом и чувством ритма, музыкальную память

и эмоциональную отзывчивость на музыку. При этом сознательно отмечается важность их совместного функционирования.

2. Наиважнейшим условием в воспитании музыкантов становится осознанный *самоконтроль* за исполнением, который охватывает разные стороны восприятия и касается достижения чистоты интонации, корректировки звучания, способности слушать, а главное – слышать воспроизводимый звук. Именно музыкальный слух способен управлять названными явлениями, поэтому роль сольфеджио в его всестороннем развитии, а также в обретении и закреплении профессиональных навыков духовников здесь неопределима. Б. В. Асафьев писал: «Сольфеджио не должно быть системой “натаскивания” слуха. Оно должно стать методически проводимым учением – средством возбудить жизнедеятельность (актуальность, волеустремлённость) слуха» [1, с. 20].

При всём этом важно учитывать такие факторы, как возраст учащегося, общий и музыкальный уровень развития, широта музыкального кругозора, яркость музыкальных представлений, знание специфики инструмента, которым он владеет.

3. Использование *духовых инструментов* на занятиях по музыкально-теоретическим дисциплинам – гармонии, полифонии, анализу музыкальных произведений, инструментовке – на основе базового курса сольфеджио, в самых разных формах его работы, в свою очередь, мотивирует трудоспособность студентов и стимулирует интерес их к занятиям по данным предметам. Среди нетрадиционных форм обучения – тембровые диктанты, озвучивание партитуры диктантов и решённых задач духовым квинтетом. Усиление творческой работы заключается в импровизации² и сочинении

отдельных композиций для овладения конкретными музыкальными приёмами, формами и жанрами (например, обработка народных песен, сочинение сюит, моцетов, пьес).

4. Автор подчёркивает важность *комплексного подхода* к обучению. При этом речь идёт не только об объединении на сольфеджийной и аналитической платформе разных дисциплин, но и о синтезе более частных, конкретных методических установок. Здесь наибольшую важность представляет контакт двух классов – музыкально-теоретического и специального. Результаты интонационно-слуховой и других видов подготовки студентов по сольфеджио так или иначе должны позитивно сказываться на их обучении в специальном классе. Параллельное (в чём-то синхронное) воспитание музыкального слуха в обоих классах должно происходить в тесном взаимодействии ведущих педагогов, выливаясь в единый, постоянный, стабильный процесс.

Специфика преподавания сольфеджио у духовников: интонационная проблема

Одна из ранних работ Н. Г. Хлебниковой «О некоторых специфических особенностях музыкального слуха духовников и методике его развития» (1979) [3], состоящая из четырёх глав, раскрывает сущность музыкальных способностей и качеств музыкального слуха, подчёркивает важность в развитии навыков слухового самоконтроля студентов, а также знакомит читателя с некоторыми традиционными и нетрадиционными формами работы по сольфеджио.

Особое внимание обращено на интонационную составляющую слуха духовников, непосредственно связанную с их профилирующей специальностью: фактически при игре на своём инструменте



они, как и представители певческих специальностей, *управляют интонацией, творят интонацию*, в отличие, например, от пианистов. Этим вызвана проблема, разрешаемая параллельно – и в занятиях спецкласса, и на уроках сольфеджио, – точность интонирования, ведущая к выработке активного творческого слуха, быстрой реакции, тембральной нюансировки, эмоциональной отзывчивости.

Собственно, этим же мотивируется новация педагога: применение духовых инструментов на занятиях по музыкально-теоретическим дисциплинам. Другая новация – выбор музыкальных примеров для диктантов, аналитической работы по гармонии или анализу музыкальных форм из произведений русской и зарубежной классической музыки для разных духовых инструментов, а также из базовой программы по специальности.

Поскольку духовые инструменты имеют относительную (нефиксированную) высоту звука³, именно «творчески активный, развитый музыкальный слух исполнителя – первое условие для правильной настройки любого духового инструмента и точного интонирования на нём» [3, с. 15]. Вот почему надо стремиться к развитию не столько звуковысотного слуха, отчасти отстранённого от тембра (хотя важность его неоспорима), сколько собственно тембрового (тембрального) слуха, первостепенного по своей значимости для любого оркестранта.

Постановка проблемы интонирования вызвана глубокой убеждённостью автора методики в том, что полный «традиционный курс сольфеджио с ориентацией на темперированный строй» не всегда «помогает духовикам развивать внутренний (интонационный) слух» [там же, с. 3], это не панацея. Безусловно, для решения проблемы можно идти и сугубо опытным путём, применяя в исследова-

нии слуховых особенностей специальные акустические приборы, в том числе «электрический генератор звуковой частоты и хроматический стробоскоп» [там же], но для этого надо располагать такой аппаратурой...

Следует учитывать общую для духовиков исполнительскую закономерность, связанную с сознательным использованием определённого «звукового повышения или понижения, выступающего средством музыкальной выразительности» [там же, с. 14], что рождает чрезвычайно важную проблему достижения *точности музыкального слуха*. Надо учитывать ещё одно интонационное свойство духовых инструментов: в процессе игры музыкант может выйти за пределы темперации, приблизившись к чистому строю. Наконец, не меньший вес имеет и эмоционально-психологический настрой исполнителя: в момент его усталости наблюдается тенденция к понижению звука, а при взволнованном состоянии – к его повышению. Впрочем, опытные исполнители способны осмысленно регулировать, «снимать» названные процессы.

Конкретизация методических новаций Н. Хлебниковой

Признавая особую роль занятий по сольфеджио, в качестве важнейших автор выделяет следующие навыки:

1. «Выработка навыка активного вслушивания в звучание с целью понять смысл музыки вместо пассивного восприятия потока музыкальных звуков.
2. Развитие внутреннего слуха через всевозможные формы работы.
3. Слуховой самоконтроль и ансамбль [3, с. 33]».

Наряду с ними, чистота интонации, её точность достигается посредством корректирования воспроизводимой

интонации, что, в свою очередь, обусловлено двумя необходимыми моментами. Во-первых, сюда относится воссоздание звучания музыкального сочинения ещё до его исполнения (процесс предслышания); во-вторых, реальный контроль за звучанием в процессе исполнения произведения (слушание). Чаще студенты играют музыку вне её осмысления: они следят лишь за точным следованием за текстом и правильным выполнением моторики – технических моментов. Слуховой же контроль отсутствует, он словно заглушён.

Исключение составляют одарённые студенты-духовики, для которых главное – не столько воспроизводимый текст или техническое совершенство, особенно в оркестровом звучании, сколько передача путём интонирования художественно-эстетической, образной стороны произведения. А как известно, без включения интеллекта и эмоции точно и тонко передать творческий замысел композитора чрезвычайно сложно, фактически невозможно.

Вот почему духовикам необходимо развивать *внутренний слух* – вне овладения им как своеобразным слуховым «инструментом» трудно достичь высокого качества интонирования. Для выработки точной интонации студенту достаточно ненадолго замолчать и, сосредоточившись на внутреннем слухе, спеть звук «внутри себя», а потом вслух; важно также слышать себя, как и соседа в ансамбле, будто со стороны. Развитый внутренний слух способствует и обретению навыка в чтении с листа, и более быстрому выучиванию нотного текста, и повышению самоконтроля над исполнением музыки. То есть внутренний слух – это показатель качественного профессионального слуха любого музыканта. Развитие его требует кропотливой работы

педагога уже на начальном этапе музыкального образования, когда учащимся прививается навык слышать элементы музыкальной речи до их пропевания, хотя часто бывает наоборот, и вузовский педагог вынужден устранять недочёты школьного обучения.

Кстати, другим упущением, тянущимся со школы, является «страх» духовиков что-либо пропеть голосом. Как бы это тривиально ни звучало, но неумение петь кроется в том, что многие из их числа не приучены петь (обычные отговорки: болит горло, не получается, никогда не пел). Преодоление такого психологического барьера нередко тоже ложится на плечи вузовского педагога.

Работа над интервалами

Потребность в освоении работы над интервалами, напрямую нацеленной на исполнительскую практику, не вызывает сомнений. Именно эта форма ведёт к развитию внутреннего и гармонического слуха, музыкальной памяти, чувства лада, особенно при его переменности. В спецклассе необходимость в реализации такой работы более всего относится к овладению новой, современной музыкой, в которой ладотональность может и вовсе отсутствовать.

Для развития тембрового слуха, что говорит о сближении сольфеджио со специальностью духовиков, полезно выстраивать различного рода интервальные комбинации, используя инструментальные дуэты, например: флейта и гобой, кларнет и труба, фагот и тромбон, тромбон и туба. Здесь важна чистота интонирования, точность звуковой атаки, согласованность ансамблевого звучания. Реально при ограниченном исполнении интервалов парой студентов (не более двух раз) участвует вся группа, записывающая услышанное буквенными



символами. Далее можно применять вариативность такой работы, выстраивая цепочки из консонансов и диссонансов, или из мелодических, гармонических и смешанных интервалов, включающих «нестройные» звуки.

Освоение интервалов в ладу приближено к традиционной форме работы, где за основу берётся ступеневая величина, мелодический или гармонический вид лада, тяготение звуков, иной тип разрешения и окраски. Но при этом сохраняется выстраивание их на духовых инструментах одной или разными (деревянной и медной) группами.

Сольфеджирование четырёхголосия

Для ансамблиста-исполнителя форма работы, напрямую способствующая развитию гармонического слуха, нуждается в постоянной тренировке, поэтому многоголосным сольфеджио, включающим ансамблево-хоровое пение и чтение с листа с инструментальным сопровождением и без него, следует заниматься с первых шагов вузовского обучения, предваряя этот процесс интонационными упражнениями. Среди них – пение ладовых звукорядов в разных ритмических модификациях, мелодических и гармонических интервалов, аккордов от звука и в тональности, а также секвенций и модуляций.

Благодаря упражнениям, вырабатывается скорость слуховой реакции, происходит лучшее слуховое освоение средств музыкальной выразительности. Применение духовых инструментов ведёт к образованию звукового баланса – координации голоса с инструментом. Здесь же происходит предслышание гармонической перспективы по вертикали (особый интерес вызывают аккорды с альтерацией) и вырабатываются навыки транспонирования (как известно,

этим свойством обладает часть духовых инструментов).

Специфика написания тембрового диктанта

Очевидна необходимость любому духовнику слушать и подвергать постоянно-му анализу не только свою игру в оркестре, но и других оркестрантов, что ведёт к постепенному развитию музыкального слуха – от простого к сложному. К этой позиции автор методики относит следующие положения:

1. «Воспроизведение голосом и на своём инструменте услышанных звуков.
2. Построение голосом и инструментом различных интервалов от заданного звука.
3. Сольфеджирование нотного текста.
4. Систематическая запись диктантов (особенно для духовиков полезны «тембровые диктанты»)» [8, с. 9].

Остановимся на данной форме работы подробнее.

Предпочтение отдаётся одно- и двухголосным письменным, устным, а также ритмическим *музыкальным диктантам*. В процессе их написания необходима полная активация слуховых навыков. При опоре на внутренний слух важно ориентироваться на запоминание музыкального текста, то есть на музыкальную память, включающую слуховые, логические, двигательные и зрительные проявления.

В одном из интервью Хлебникова делится опытом: «В моей методике диктанты исполняли на инструментах. Начинали мы с одноголосных диктантов: скажем, сегодня день флейты. На ней играет одноголосный диктант, все его записывают, потом флейтисты играют наизусть. Следующий урок – кларнетовый, играют диктанты на кларнете. Потом труба, тромбон. <...>

Сам процесс написания диктантов был очень интересный, и здесь были важны детали. Вызывается один ученик, он стоит у рояля и проигрывает диктант 8–10 раз. Причём перед тем, как диктант исполняется, мы детально его разбираем. В первый раз студент играет его музыкально, со всеми штрихами, динамическими оттенками. После чего мы переходили к его анализу: какая форма, жанр, образ, общий характер музыки, стиль. Иногда я не называла автора, давая студентам задание определить того или иного композитора. Когда мы познакомимся с диктантом в целом, тогда все благополучно его пишут» [там же, с. 13]⁴.

В аналитической работе, предваряющей написание диктанта, нужно чётко представлять себе его ладовую и метроритмическую основу и элементы формы. Сознательно должны быть намечены начало и окончание фраз и предложений, вектор движения, например, по звукам аккорда, плавность, изгибы, скачки мелодии, кульминационные точки, кадансы, переходы в иные тональные сферы. При этом надо мысленно «проигрывать» диктант на своём инструменте, отмечая его тембральную окраску. В двухголосных диктантах следует обратить внимание на линию баса, его функциональность, связь с верхним голосом.

Нотные источники диктантов различны, предпочтение отдаётся классической литературе и духовому репертуару.

Постепенно, от урока к уроку у студентов развивается спектр разных навыков, прежде всего, быстрота в восприятии музыки, рождение представлений, воссоздание звуковысотных соотношений, что ведёт к улучшению качества музыкального слуха⁵.

Таким образом, при написании диктанта необходимо отталкиваться от анализа музыкального текста, подробно

выявляя, наряду с элементами интонационной, ладогармонической, метроритмической сторон, его общеэстетический контекст – стиль, жанр, форму. В случае проникновения в стиль композитора становится очевидной сопричастность студентов творческому процессу.

Установка на творческий аспект преподавания

Приоритет *творческого вектора* представляет кардинальную направляющую методических устремлений Хлебниковой, цель которых – раскрытие и дальнейшее развитие творческих навыков студентов.

Особое внимание в своей методике музыковед уделяет импровизации, реализуемой в курсах сольфеджио, гармонии, анализа музыкальных произведений и собственно основам импровизации. Наряду с воспитанием художественного вкуса, музыкальной памяти и слуховых навыков, прежде всего внутреннего слуха, введение в обучение импровизации как творческой формы работы направлено на воплощение креативного замысла того или иного студента и реализацию его творческой фантазии, на умение ощущать и работать с музыкальным материалом, художественно и логично направляя процесс развития и прозорливо предугадывая его возможные перипетии, повороты и т. п.

Безусловно, воспитывать музыкантов-профессионалов сложно, но необходимо. При этом «нужно как можно раньше прививать учащимся умение чувствовать стиль произведения, понимать его структурную целостность, заложенный художественный образ» [8, с. 31]. Сам процесс импровизации автор методики разделяет на три этапа.

Первый этап (теоретический). Один из студентов неоднократно исполняет



избранный педагогом фрагмент из музыкальной литературы, отвечающий импровизации. Остальные студенты характеризуют прозвучавшую музыку, анализируют её текст. Сюда входит эмоциональный отклик на услышанное, определение стиля (автора), тональности, жанра, размера, формы, приёмов развития.

Второй этап (практический). Сочинение музыкального отрывка (темы) по матрице, предложенной педагогом, где тоже учитываются жанр, форма, размер, приёмы развития, художественная сторона воплощённого образа.

Третий этап. Исполнение каждым учащимся на своём инструменте готовой импровизации, что сопровождается анализом прозвучавшей музыки всей группой студентов.

Тем самым, уже в первом семестре учебного плана происходит изучение простых форм, отвечающих содержанию аналитического курса. Притом творческая форма работы может реализовываться и в курсе сольфеджио, где освоение её способствует развитию творческой фантазии, чувства формы, овладению методами развития, воспитанию художественного вкуса, музыкальной памяти, активизации внутреннего слуха.

Постепенно от сочинения мелодии студент переходит к постижению «новых» жанров и форм. Н. Г. Хлебникова считает, что в идеале «каждый студент, изучивший курс теоретических дисциплин, обязан уметь написать для своего инструмента концертный этюд, концертную пьесу, пьесу для ансамбля духовых инструментов» [5, с. 12].

Кульминацией такой творческой работы стало проведение открытых зачётов-конcertов, в которых духовики исполняли собственные композиции. Кроме того, их сочинения звучали на занятиях общего фортепиано, на уро-

ках специальности, а лучшие из них исполнялись даже концертным оркестром духовых инструментов «Волга-Бэнд», основанным заслуженным деятелем искусств России, профессором Саратовской государственной консерватории А. Д. Селяниным в 1991 году.

Особо следует отметить и тот факт, что творческие работы студентов-духовиков в 2000 году были отобраны и опубликованы в специальном издании Н. Г. Хлебниковой – методическом пособии «Сочинения молодых. Сочинения студентов кафедры духовых и ударных инструментов СГК им. Л. В. Собинова в курсе “Основы импровизации”» [6]. Конкретное раскрытие особенностей творческого начинания музыковеда реализовано в учебно-методическом пособии автора, адресованном педагогам «О нетрадиционном подходе к изучению теоретических дисциплин на отделении духовых инструментов в Саратовской консерватории» (1999) [4].

Авторская методика Хлебниковой позволяет совершенствовать преподавание музыкально-теоретических дисциплин у духовиков-исполнителей: вызвать их интерес к занятиям, развить творческие способности, усилить связь со специальностью учащихся, устранив тем самым недостаточную профилизацию предметов музыкально-теоретического цикла⁶. Сольфеджио реально становится составной частью специальности вне подмены базовых функций педагогов. Иными словами, именно в этой сфере вузовской образовательной системы преодолена проблема, поставленная советским музыковедением ещё полвека назад: осуществлена органическая связь теоретических дисциплин с музыкальной практикой.

Музицирующая деятельность в работе со студентами-духовиками на музыкально-теоретических занятиях во многом

претворяется благодаря введению таких форм работы, как импровизация и сочинение, что непосредственно ведёт к стимуляции творческих навыков учащихся. Формирование и развитие разных сторон музыкального слуха во многом отвечает «постановке и решению общеэстетических задач, направленных на воспитание у студентов художественного вкуса, чувства стиля и исполнительского мастерства» [8, с. 30].

Индивидуальное и массовое применение студентами на занятиях сольфеджио разных духовых инструментов охватывает наряду с импровизацией и

сочинением основные формы работы: интонационные упражнения, слуховой анализ, тембровые диктанты, сольфеджирование, чтение с листа. Тем самым преодолевается узкограмматическая ориентация в преподавании музыкально-теоретических дисциплин студентам исполнительских специализаций.

Таким образом полностью и творчески реализуется нашедшее жизненное претворение в инновационной методике автора педагогическое кредо музыковеда Н. Г. Хлебниковой: «Студентов не надо заставлять, их надо заинтересовать» [там же, с. 31].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Хлебникова Нина Григорьевна (род. 1940, Саратов) – доцент кафедры теории музыки и композиции СГК имени Л. В. Собинова, в настоящее время находится на заслуженном отдыхе (биографические данные и список публикаций приведены в энциклопедическом издании Саратовской консерватории: [2, с. 390–391]).

В 1966 году дипломная работа Хлебниковой, посвящённая «Реквиему» Дмитрия Кабалевского на стихи Роберта Рождественского, была удостоена Золотой медали на Всесоюзном конкурсе научных студенческих работ [7, с. 49]. Практическое внедрение новой методики санкционировало присвоение Н. Г. Хлебниковой ВАКовского звания доцента без защиты кандидатской диссертации.

² Важно учитывать и тот факт, что с середины 1990-х годов «на втором курсе обучения у духовиков импровизация велась как отдельная дисциплина в рамках предметов музыкально-теоретического цикла» [7, с. 52].

³ Отметим, однако, что в противовес теории Н. А. Гарбузова, Н.Г. Хлебникова, исходя из современных научных данных,

признаёт только тромбон за инструмент с нефиксированной высотой звука, другие же духовые инструменты рассматривает, как имеющие полуфиксированную высоту. В силу несовершенного устройства духовых инструментов почти все методические труды педагога дополнены сведениями об отдельных «нестройных» звуках инструментов, обладающих неточностью в воспроизведении нот натурального звукоряда.

⁴ Текст из беседы Н. Г. Хлебниковой с музыковедом-дипломником Д. М. Шониёзовой 12 мая 2018 года.

⁵ Педагог проводил опыты среди студентов на выявление скорости слуховой реакции, взяв за основу интервалы, аккорды и модуляции. По мере усвоения задания темп возрастал, как и быстрота реагирования.

⁶ Автор настоящей статьи с начала текущего учебного года приступивший к занятиям сольфеджио с первым курсом студентов духового отделения СГК, поставила цель практически претворить авторскую методику Н. Г. Хлебниковой, показав её жизнеспособность (в настоящее время эта цель постепенно реализуется).

 ЛИТЕРАТУРА 

1. Асафьев Б. В. Речевая интонация. М.; Л.: Музыка, 1965. 136 с.
2. Кулапина О. И. Хлебникова Нина Григорьевна // Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова: 1912–2012: энциклопедия. Саратов, 2012. С. 390–391.
3. Хлебникова Н. Г. О некоторых специфических особенностях музыкального слуха духовиков и методике его развития: учебное пособие. Саратов, 1979. 44 с. Рукопись хранится в библиотеке СГК им. Л. В. Собинова.
4. Хлебникова Н. Г. О нетрадиционном подходе к изучению теоретических дисциплин на отделении духовых инструментов в Саратовской консерватории (учебно-методическое пособие для педагогов), 1999 // Методические записки кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова: учебно-методическое пособие / ред.-сост. О. И. Кулапина. Саратов, 2018. С. 55–57.
5. Хлебникова Н. Г. Развитие творческих навыков у студентов-духовиков: методические рекомендации к курсу «Основы импровизации». Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2011. 16 с.
6. Хлебникова Н. Г. Сочинения молодых. Сочинения студентов кафедры духовых и ударных инструментов СГК им. Л. В. Собинова в курсе «Основы импровизации». Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2011. 203 с.
7. Шониёзова Д. М. Инновационность методики Н. Г. Хлебниковой в преподавании музыкально-теоретических дисциплин у студентов-духовиков // Методические записки кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова: учебно-методическое пособие / ред.-сост. О. И. Кулапина. Саратов, 2018. С. 49–54.
8. Шониёзова Д. М. Принципы преподавания музыкально-теоретических дисциплин у студентов духового отделения Саратовской консерватории по методике Н. Г. Хлебниковой: реферат. Саратов, 2018. 33 с. Рукопись хранится в библиотеке СГК им. Л. В. Собинова.

Об авторе:

Кулапина Ольга Ивановна, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор кафедры теории музыки и композиции, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия),
ORCID: 0000-0002-4001-1877, kulapin@rambler.ru

 REFERENCES 

1. Asafiev B. V. *Rechevaya intonatsiya* [Intonation of Speech]. Moscow; Leningrad: Muzyka, 1965. 136 p.
2. Kulapina O. I. Khlebnikova Nina Grigorievna. *Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. L.V. Sobinova: 1912–2012: entsiklopediya* [The Saratov State L.V. Sobinov Conservatory: 1912–2012: Encyclopedia]. Saratov, 2012, pp. 390–391.
3. Khlebnikova N. G. *O nekotorykh spetsificheskikh osobennostyakh muzykal'nogo slukha dukhnikov i metodike ego razvitiya: uchebnoe posobie* [Concerning Some Specific Features of the Musical Ear of Performers on Wind Instruments and the Methodology of its Development:

Textbook]. Saratov, 1979 44. The manuscript is stored in the Library of the Saratov State L. V. Sobinov Conservatory.

4. Khlebnikova N. G. O netraditsionnom podkhode k izucheniyu teoreticheskikh distsiplin na otdelenii dukhovykh instrumentov v Saratovskoy konservatorii (uchebno-metodicheskoe posobie dlya pedagogov), 1999 [Concerning the Unconventional Approach to the Study of Theoretical Disciplines at the Wind Instruments Department of the Saratov Conservatory (Teaching Methodological Guidebook for Pedagogues), 1999]. *Metodicheskie zapiski kafedry teorii muzyki i kompozitsii Saratovskoy gosudarstvennoy konservatorii imeni L. V. Sobinova: uchebno-metodicheskoe posobie* [Methodical Notes of the Music Theory and Composition Department of the Saratov State L. V. Sobinov Conservatory: Educational-methodical Manual]. Ed. O. I. Kulapina. Saratov, 2018, pp. 55–57.

5. Khlebnikova N. G. *Razvitie tvorcheskikh navykov u studentov-dukhovikov: metodicheskie rekomendatsii k kursu «Osnovy improvizatsii»* [The Development of Creative Skills for Students of Wind Instruments: Guidelines for the Course “Fundamentals of Improvisation”]. Saratov: Saratov State L.V. Sobinov Conservatory, 2011. 16 p.

6. Khlebnikova N. G. *Sochineniya molodykh. Sochineniya studentov kafedry dukhovykh i udarnykh instrumentov SGK im. L. V. Sobinova v kurse «Osnovy improvizatsii»* [Works by Young Composers. Compositions by Students of the Wind and Percussion Instruments Department of the Saratov State L.V. Sobinov Conservatory in the course of “The Fundamentals of Improvisation”]. Saratov: Saratov State L.V. Sobinov Conservatory, 2011. 203 p.

7. Shoniezova D. M. Innovatsionnost' metodiki N. G. Khlebnikovoi v prepodavanii muzykal'no-teoreticheskikh distsiplin u studentov-dukhovikov [The Innovativeness of N. G. Khlebnikova's Method in the Teaching of Musical and Theoretical Disciplines for Students of Wind Instruments]. *Metodicheskie zapiski kafedry teorii muzyki i kompozitsii Saratovskoi gosudarstvennoi konservatorii imeni L. V. Sobinova* [Methodical Notes of the Music Theory and Composition Department of the Saratov State L. V. Sobinov Conservatory]. Ed. O. I. Kulapina. Saratov, 2018, pp. 49–54.

8. Shoniezova D. M. *Printsipy prepodavaniya muzykal'no-teoreticheskikh distsiplin u studentov dukhovogo otdeleniya Saratovskoy konservatorii po metodike N. G. Khlebnikovoy: Referat* [The Principles of Teaching Music Theory Disciplines for Students from the Wind Department of the Saratov Conservatory According to N. G. Khlebnikova's Method: Abstract]. Saratov, 2018. 33 p. The manuscript is stored in the Library of the Saratov State L. V. Sobinov Conservatory.

About the author:

Olga I. Kulapina, Dr.Sci. (Arts), Ph.D. (Philosophy), Professor at the Music Theory and Composition Department, Saratov State L.V. Sobinov Conservatory (410012, Saratov, Russia), **ORCID: 0000-0002-4001-1877**, kulapin@rambler.ru

