

Предисловие

Настоящее издание представляет собой подборку статей из сборников по методике обучения игре на духовых инструментах, написанных и опубликованных в разные годы второй половины XX века известными педагогами по классу флейты — профессорами Московской консерватории Н. И. Платоновым, Ю. Н. Должиковым, Ю. Г. Ягудиным. Книга предназначена главным образом для флейтистов — студентов музыкальных училищ и вузов и преподавателей. Две работы — «Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах» Н. И. Платонова и «О развитии выразительности звука» Ю. Г. Ягудина — могут быть адресованы музыкантам-духовикам всех специальностей. В книгу входит статья «Начальный этап занятий на большой флейте Бёма», а также комментарии и дополнения составителя к статье Н. И. Платонова «Методика обучения игре на флейте».

К сожалению, методическая литература для духовиков в последние годы у нас издаётся редко. Поэтому нельзя не упомянуть «Искусство игры на гобое» (СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2005) профессора И. Ф. Пушечникова (автора первой отечественной «Школы игры на блокфлейте», пьес и этюдов для блокфлейты и гобоя, хрестоматий, статей), книгу Н. В. Волкова «Теория и практика искусства игры на духовых инструментах» (М.: Альма Матер, Академический проект, 2008), «Методику обучения игре на духовых инструментах» В. Н. Гержева (СПб.: Планета музыки, 2015), работу известного петербургского педагога Е. П. Зайвевя «Начало пути. Первый год обучения игре на флейте» (СПб.: Союз художников, 2009). Но вместе с тем нынешнее поколение духовиков, и флейтистов в частности, имеет больше возможностей знакомиться с зарубежными печатными и видеоматериалами, совершенствовать своё мастерство в лучших музыкальных учебных заведениях мира, участвовать в мастер-классах, сравнивать достижения различных школ и отбирать для себя всё то лучшее, что накапливалось в течение веков многими поколениями музыкантов.

Если рассматривать историю дидактической музыкальной мысли, то литература подобного рода появилась в Западной Европе в эпоху Возрождения. Это были различные трактаты, в которых можно найти описание флейты и других инструментов, а также приёмов и способов игры. Авторы XVI века С. Вирдунг, М. Агрикола, С. Ганасси и другие упоминают в основном блокфлейту, но для нас важно, что в этот период появляется описание артикуляционных слогов и вибрато, хоть и под другим названием, а у С. Ганасси (которого Г. Шек, известный немецкий флейтист и автор одной из лучших книг XX века о флейте, назвал Кванцем XVI столетия) мы обнаруживаем не просто разнообразие артикуляционных приёмов, но и «современный» «двойной язык». Однако в это же время в литературе упоминаются и поперечная флейта (Дж. Кардан, Э. Боттригаро), и старейшая — из ныне известных — аппликатурная таблица для поперечной басовой флейты Филибера по прозвищу Жамб-де-Фер, что значит «Железная нога».

В период Барокко (XVII век) написаны труды М. Преториуса, М. Мерсенна и других авторов.

Помимо трактатов появляются и так называемые «методы», назначение которых то же, что и у наших «школ». В литературе описываются постановка, артикуляция, аппликатура, вибрато.

Авторы эпохи классицизма (XVIII век) — это Ж. М. Оттетер, Ш. Делюсс, М. Коррет, Фр. Девьенн, Дж. М. Камбини, И. И. Кванц, И. Г. Тромлиц и другие.

Параллельно появлению первых школ совершенствовалась конструкция флейты, чему в значительной степени способствовали Ж. М. Оттетер, И. И. Кванц, И. Г. Тромлиц и другие мастера — предшественники Теобальда Бёма.

В конце XVIII века заметно меняется отношение к интонации, в связи с чем в таблицах появляются различные варианты аппликатурных приёмов, рекомендуемых авторами-флейтистами (Фр. Девьенн, Л. Друэ, Ж. Л. Тюлу) для корректировки интонационных погрешностей весьма ещё несовершенного в ту пору инструмента, а также для достижения различной тембровой окраски (А. Б. Фюрстену).

1847 год — это переломный момент в истории флейты, время появления второй модели флейты Бёма, венчавшей собой многолетний самоотверженный труд мастера. Новая флейта завоёвывала свои позиции постепенно, поэтому дидактическая литература от-

ражала практику игры на старом инструменте и в то же время наставляла в освоении нового, качественно иного инструмента. Авторы эпохи романтизма (XIX век) это Т. Бём, Дж. Бриччиальди, А. Маб, Ж. Л. Тюлу, Л. Друэ, А. Б. Фюрстенау, Р. Ш. Рокстро, В. Маййон, Б. Т. Бербигье и многие другие. Если в XVI–XVII веках авторами дидактической литературы зачастую были видные теоретики своего времени, многие из которых, впрочем, владели несколькими инструментами, что являлось на тот момент обычной практикой, то со временем стала появляться более узкая специализация, а созданием учебных трудов для флейты занимались в основном уже флейтисты.

Упомянем авторов XX века: Г. Шек, А. Альтес, Ф. Бейт, М. Моиз (Муаз), Ф. Гобер, П. Таффанель, Р. Ле Руа и другие.

Некоторые общие принципы в постановке и игре остались неизменными в течение веков и востребованными до наших дней, а что-то потеряло свою актуальность и интересно лишь с исторической точки зрения. Это можно объяснить двумя основными причинами. Во-первых, изменился сам инструмент: флейта до середины XIX века и наша современная флейта — два качественно разных инструмента, как конструктивно, так и акустически. Во-вторых, менялись эстетические критерии и запросы публики, ведь идеал звучания зависел от духа и вкуса наций и эпох.

В России у истоков создания школы игры на флейте с момента появления профессионального музыкального образования стояли иностранцы, выходцы из стран Западной Европы. Первым профессором-флейтистом в Петербургской консерватории со времени её основания и до своей кончины был итальянец Цезарь (Чезаре) Чиарди (1817–1877), который ещё до переезда в Санкт-Петербург прославился как один из лучших флейтистов-виртуозов Европы: его игра отличалась необыкновенной мягкостью звучания и безупречной техникой. Кстати, в классе Чиарди занимался и будущий великий композитор П. И. Чайковский. Как известно, он некоторое время был стипендиатом по классу флейты в Петербургской консерватории и, по свидетельству современников, весьма неплохо владел этим инструментом. После смерти Чиарди в консерватории, а также в инструментальных классах Придворной певческой капеллы преподавал немец Карл Фридрих (Фёдор Иванович) Ватерстраат (1835–1896). В Московской консерватории студентов обучали немцы Фердинанд Бюхнер (1825–1912), преподававший также в Музыкально-драматическом училище Московского филармонического

общества, открытом в 1883 году, и Вильгельм (Василий Васильевич) Кречман (1848–1922). По воспоминаниям В. Н. Цыбина, в конце XIX века оркестр Большого театра в Москве на две трети состоял из немцев и чехов, а дирижёры с оркестрантами объяснялись на немецком языке. Обязательным элементом профессионального музыкального образования была «Школа игры на флейте» немецкого флейтиста В. Поппа (1828–1903), которую особенно пропагандировал В. Кречман. Широко были представлены в учебных программах этюды Э. Кёлера¹, В. Поппа и других зарубежных авторов. Обучение в целом отличалось некой однобокостью, так как в программах отсутствовали лучшие произведения флейтового репертуара, а преподавали в основном упражнения технического плана, построенные на интервалах, гаммах, различного рода пассажах и т. п. То же можно сказать и о старых «Школах».

В. Н. Цыбин² и Н. И. Платонов были учениками Кречмана, позже Н. И. Платонов и Ю. Г. Ягудин обучались у Цыбина. Ю. Н. Должиков — ученик Николая Ивановича Платонова, автора произведений для разных инструментов, этюдов для флейты и первой советской «Школы игры на флейте», выдержавшей не одно издание (под редакцией Ю. Н. Должикова) и пользующейся неизменным спросом у педагогов и учащихся. Эта «Школа» не возникла на пустом месте. Ей предшествовала его же (Платонова) «Техника игры на флейте» (М.: Гос. муз. изд-во, 1939), а также «Основы техники игры на флейте» В. Н. Цыбина (М.; Л., Гос. муз. изд-во, 1940) и «Школы» В. Поппа и Ц. Чиарди, издававшиеся и в Советском Союзе, но в отличие от них в «Школе» Платонова преобладает качественный художественный материал различной степени сложности. (Справедливости ради отметим, что у В. Цыбина в его «Основах техники...» присутствует большое количество его собственных пьес для флейты с фортепиано и его же переложений для флейты и фортепиано оркестровых

¹ Эрнесто Кёлер прожил в Петербурге более 30 лет. Автор «Школы игры на флейте», «Школы беглости для флейты», «Школы игры на флейте-пикколо», нескольких тетрадей этюдов, произведений для флейты с оркестром и с фортепиано, ансамблей, оперы и нескольких балетов.

² В. Н. Цыбин (1877–1949) — известный флейтист, композитор, дирижёр, музыкально-общественный деятель и педагог. Будучи профессором Петроградской и Московской консерваторий, воспитал более 200 исполнителей и по праву считается одним из основоположников советской школы игры на флейте.

фрагментов.) Каждый из авторов статей нашего сборника был достойным продолжателем дела своего учителя и традиций отечественной школы игры на духовых инструментах. В то же время, к сожалению, нельзя не констатировать наше некоторое отставание от современных западных школ игры на флейте, прежде всего от французской, которая на протяжении многих десятилетий лидирует в мире и славится необыкновенной чистотой и полётностью звука. Что послужило тому причиной? Может быть, давнее немецкое влияние, ставившее во главу угла техницизм исполнения? Или наша некоторая изоляция на протяжении нескольких десятилетий от западноевропейской музыкальной жизни? А может быть, сама артикуляционная база русского языка создаёт некое непреодолимое биологическое препятствие для безукоризненного звучания флейты? Об этом можно лишь гадать...

Возможно, в предлагаемых статьях не всё будет воспринято читателем однозначно. Составитель так же критически относится к некоторым высказываемым мыслям (как, впрочем, и к тем, которые порой встречаются и в более современной литературе!). Но в то же время нельзя недооценивать тот огромный вклад, который уважаемые авторы статей внесли в отечественную музыкально-духовую педагогику и развитие флейтовой школы, тем более что в музыке, как и в любой другой сфере искусства, весьма распространено явление, когда одинаково убедительных и блестящих результатов разные художники добиваются диаметрально противоположными методами. Кроме того, «даже и в неудачных пособиях крупных педагогов прошлого, — пишет Н. И. Платонов, — всё же можно позаимствовать что-то ценное из их опыта. Поэтому всё оставшееся наследство старых мастеров должно тщательно изучаться и по доступным нам источникам, и по тем педагогическим приёмам, которые сохранились и бытуют в практике преемников. Критический отбор всего лучшего из опыта и обогащение его новыми достижениями — вот материал, который, будучи обобщён и подкреплён данными современной педагогической науки, должен лечь в основу нашей советской методики». И добавим, современной российской. При этом публикуемые в этом сборнике статьи мы ни в коем случае не относим к «неудачным пособиям». Так что различие мнений по одним и тем же вопросам даже в рамках какой-то одной национальной школы — это столь же нормальное явление, как и преемственность.