

ФЛЕЙТИСТ

Выпуск № 3

ЛУПАЧЕВ / КАРПУН

ВИЛАНД / АВДЕЕВ

ПИМЕНОВА / ТОРОПОВА

Andante (♩=90)

Flauto



Campanelli



Andante (♩=90)

Piano



6

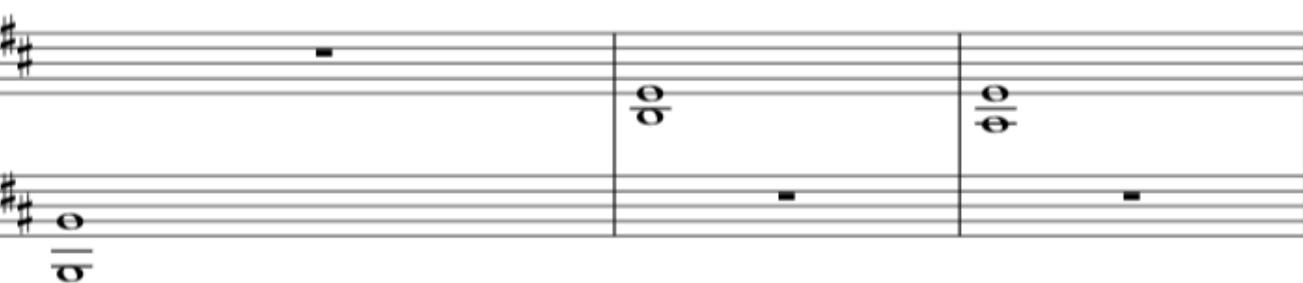
Fl.



Camp.



Pno.



АССОЦИАЦИЯ ФЛЕЙТИСТОВ

L'alma Fulgor
Invento



Арина Шваренок
Главный редактор



Василий Данилин
Графический редактор



Ирина Некипелова
Технический редактор



Андрей Бауман
Литературный редактор

Дорогие флейтисты!

С особым чувством и даже трепетом представляем вашему вниманию третий выпуск журнала „Флейтист”. Хотим поблагодарить вас за неугасающий интерес и живой отклик на материалы нашего издания.

По-прежнему с радостью ждем ваши пожелания и предложения!

МАРИЯ ТОРОПОВА - 6

К. Ф. ВАТЕРСТРААТ – Ф. В. СТЕПАНОВ - 8

ИРИНА ПИМЕНОВА - 14

ФЛЕЙТОВАЯ СЕМЬЯ - 18

АНРИ ДЮТЙЕ. СОНАТИНА - 28



AUTEUR ONBEKEND
1501 / 1600



AUTEUR ONBEKEND
1896



FRANÇOIS DE VESTIBULE



LOT, MARTIN
1743 / 1785



AUTEUR ONBEKEND
1701 / 1800



AUTEUR ONBEKEND
1801 / 1900

Закат. Цветение Сакуры.



Будучи лишь в самом начале творческого пути, Мария Торопова (2007) неоднократно отмечена дипломами лауреата на российских и международных детско-юношеских композиторских конкурсах. Среди произведений Марии мы можем найти фортепианную музыку, ансамбли для различных инструментов: скрипка, виолончель, фортепиано, ударные, а также вокальную музыку.

Ансамбль «Закат. Цветение Сакуры» написан весной 2020 года для конкурса им. А. Петрова, проходящего в рамках фестиваля «Бывает все на свете хорошо». На конкурсе пьеса заняла первое место, получив наивысшую оценку жюри. А в 2021 году музыка была переложена для оркестра и включена в симфонический концерт фестиваля.

Мария Торопова

«Закат. Цветение Сакуры» для флейты, колокольчиков и фортепиано (2020)

В пьесе воплотился стилистический поиск, обращенный в сторону японской музыки и ярких гармонических красок. Так, ладово-интонационную основу музыкального материала составляют различные варианты пентатоники и ее элементы.

Пьеса написана в сложной трех-частной форме с репризой. Первая часть представляет простую двух-частную форму экспонирующую основную тему и ее импровизационное развитие. Важной ритмической особенностью этой части является противопоставление размеренно движущихся голосов флейтовым «всплескам» мелкими длительностями, которые отсылают

слушателя к характерным приемам японской флейтовой музыки.

Средний раздел написан в простой двухчастной форме, состоящей из двух контрастных тем. Несмотря на традиционную форму обе темы среднего раздела, так же как и тема первой части, имеют импровизационное строение, о чем говорит ритмическая и интонационная свобода и отсутствие очевидной повторности. Такое строение еще раз отсылает нас к традиционной японской музыке, в которой форма строится на импровизационном принципе, а музыкальная мысль рождается из интонационного ядра.

Кульминация пьесы состоит из двух следующих друг за другом взлетов, сначала фортепиано, а далее флейты вместе с колокольчиками. Так, в кульминации музыка словно рождается в процессе спонтанно возникающего диалога инструментов. В этих тактах пьесы впервые появляется нюанс forte, но в результате «рассинхронизированности» партий фортепиано и флейты с колокольчиками здесь нет привычной для кульминационных разделов плотности музыкальной фактуры. Утонченный закатный образ словно возникает из сдержанных динамических оттенков, витиеватых контрапунктов и диалогов между инструментами.

Несмотря на видимую импровизационность, стоит обратить внимание на выверенность формы. Форма пьесы в строгом смысле традиционная, а кульминация приходится на последние такты среднего раздела, что безусловно соответствует принципам классического мышления.

Реприза возвращает нас к образам начального раздела, фактура которого дополнена восьмыми у фортепиано. Восьмые в сочетании с четвертными триолями образуют полиритмию, создающую текучесть, погружающую слушателя в созерцательное состояние.

Почти вся пьеса написана на нюансах от piano до mezzo forte, кроме основной кульминации и тактов 48-57 в репризе, где возникает локальная кульминация высокого регистра, такие динамические оттенки и их сочетания в инструментальных контрапунктах еще больше подчеркивают приглушенные закатные краски.

Мы видим пример, в котором композитор находящийся в самом начале своего творческого пути интуитивно создает целостную по форме и стилистически яркую пьесу воплощающую живописную картину в японском стиле, в которой прорисовывается медленное движение закатного солнца и угасание вечерних красок.



Дмитрий Орехов
музыковед, музыкальный критик



К. Ф. Ватерстраат – Ф. В. Степанов



*Преемственность
исполнительских и
методических
принципов игры на
флейте.*



Исторически сложилось так, что отечественная музыкальная культура всегда имела отличия между петербургской и московской школой: это касается и исполнительских традиций, и композиторского творчества. В Петербургской консерватории формирование отечественной флейтовой школы, связанной с русскими исполнительскими традициями, ведет свое начало от творческой связи немецкого музыканта К. Ф. Ватерстраата и его ученика Ф. В. Степанова, который стал первым профессиональным русским флейтистом и первым русским солистом-флейтистом Мариинского театра. Вместе с тем, преемственность и своеобразие исполнительских и педагогических принципов между этими музыкантами до сих пор остается не изученной.

Во флейтовом искусстве исследователи обращались к изучению московской флейтовой школы. В этой области имеются крупные исследования В. П. Иванова «Истоки, формирование и развитие московской школы игры на флейте до середины XX века» (2003) [5] и А. С. Абановича «Флейтовая школа Московской консерватории в XX веке: В. Цыбин, Н. Платонов, А. Корнеев» (2014) [4]. Особенности формирования флейтового искусства в стенах Петербургской консерватории еще не получили должного рассмотрения. Немногочисленные сведения о флейтистах Санкт-Петербурга имеются в работах А. П. Баранцева [1] и Ю. А. Усова [3], которые были написаны в последней трети XX

столетия. Имеется необходимость в изучении данной проблемы, чем и обусловлена актуальность настоящего исследования.

В работе были поставлены следующие задачи. Выявить, какие исполнительские и педагогические традиции указывают на преемственную связь между К. Ф. Ватерстраатом и Ф. В. Степановым. Определить исполнительские особенности стиля игры на флейте Ф. В. Степанова, и их связь с формированием отечественной флейтовой школы.

Карл Фридрих Ватерстраат (1835-1896) родился в Германии, но еще в юные годы переехал в Россию. Деятельность музыканта развивалась в Санкт-Петербурге в двух направлениях. Первое направление связано с исполнительской карьерой в Императорском (Мариинском) театре. Служил К. Ф. Ватерстраат в оркестре русской оперы весьма длительный период – с 1857 по 1896 годы. К. Ф. Ватерстраат был одним из редких музыкантов-духовиков, которые сохраняли отличную исполнительскую форму до преклонного возраста. Но в отличие от других флейтистов-иностранцев Мариинского театра, карьера К. Ф. Ватерстраата выстраивалась нелегко, и причинами тому были отнюдь не исполнительские качества музыканта. Изначально К. Ватерстраат был взят в качестве первого флейтиста с низшим окладом для иностранцев и с тремя месяцами испытательного срока без содержания. Предпочтение в Петербурге отдавали музыкантам итальянской оперы, чье

жалованье было выше. В то время в итальянской, а иногда и в русской опере играл Ц. Чиарди, который создавал К. Ватерстраату большую конкуренцию. Так, в 1855 году Ц. Чиарди было назначено жалование в размере 572 рубля в год, а через два года он получил прибавку в размере 328 рублей [1, с. 7], в то время как К. Ватерстраату с 1858 года производили жалованье 480 рублей в год [1, с. 18]. Немецкого флейтиста очень ценил главный дирижер Мариинского театра Э. Ф. Направник, и неоднократно обращался к дирекции с просьбой о назначении его солистом. Приведем одно из высказываний Э. Ф. Направника: «Артист-флейтист К. Ф. Ватерстраат <...> нес на себе ответственность, сопряженную со всеми первыми духовыми инструментами, и блестяще исполнял большие и малые соло в операх, что выставлялось на афишах Императорских театров, вся долголетняя и плодотворная служебная деятельность Ватерстраата отличалась всегда талантливостью, примерным усердием, редкой любовью к делу и строгим отношением к своим служебным обязанностям» [1, с. 21]. Однако получить звание солиста Императорских театров ему удалось только через 33 года работы в 1885 году. Помимо вышеуказанных обстоятельств, причиной данного положения также было то, что К. Ватерстраат принял российское подданство, из-за чего лишился некоторых привилегий, введенных для иностранцев.

Вторым направлением деятельности К. Ф. Ватерстраата было преподавание. Еще с 1857 года К. Ватерстраат преподавал флейту в Придворной Певческой капелле, в инструментальных классах которой готовились кадры для поступления в консерваторию. После Ц. Чиарди с 1877 года К. Ватерстраат был назначен профессором Петербургской консерватории, где занимал эту должность до 1896 года, то есть до конца жизни, что свидетельствует о большом авторитете К. Ватерстраата.

До К. Ф. Ватерстраата все музыканты-флейтисты, и, в частности, первый профессор Петербургской консерватории Ц. Чиарди, опирались на итальянские и немецкие

исполнительские традиции, а К. Ф. Ватерстраат первым воспринял и сумел передать русские исполнительские традиции. В данном направлении особое значение имела преподавательская деятельность К. Ф. Ватерстраата в Придворной певческой капелле. Капелла была единственным творческим коллективом, который сохранял с момента своего основания (конец XV века) национальную самобытность русской исполнительской манеры [1, с. 22]. В капелле работали отечественные педагоги и музыканты, получившие образование в России. Тот факт, что длительное время в капелле преподавал К. Ф. Ватерстраат – воспитанник немецкой исполнительской школы, заставляет предположить, что он воспринял русские традиции и сумел понять методические задачи. Как утверждает К. Ф. Никольская-Береговская, самобытный национальный стиль исполнения утвердился в русской хоровой школе пения уже к 1860-м годам [2, с. 56]. Профессиональное исполнительское дыхание нарабатывалось учащимися Придворной певческой капеллы на основе певческих навыков, которые потом переносились на практику игры на духовом инструменте. При этом долгое время в капелле «певческое дыхание рассматривалось как процесс, не управляемый сознанием» [2, с. 60], однако уже в конце XIX века утвердился диафрагматический (диафрагмальный) тип дыхания. В основу дыхания флейтиста в методике К. Ф. Ватерстраата также была положена техника певца, основанная на диафрагматическом типе дыхания. Воспитанники К. Ф. Ватерстраата, в частности Ф. В. Степанов, отличались певучей исполнительской манерой игры на флейте, что стало характерной особенностью петербургской школы игры на флейте.

Здесь следует пояснить термин «диафрагматический тип дыхания». Тип дыхания и вибрация неразрывно связаны с эстетикой пения своего времени. Анализируя записи известных певцов первой половины XX века (более ранних не существует), первое, на что обращается внимание, это мелкая однообразная вибрация или ее отсутствие. Фотографии того времени выявляют причину

этой особенностью. На фотографиях видно, что певцы позируют, высоко приподняв грудную клетку и напрягая диафрагму. При таком привычном для певцов положении во время пения воздушный столб укорачивается и с большим напряжением давит на связки певца или губы флейтиста. Чтобы снять это напряжение приходится часто вибрировать или не вибрировать вообще. При таком напряженном и высоком положении диафрагмы невозможно варьировать скорость и амплитуду вибрации, используя это как дополнительное средство художественной выразительности. Очевидно, что флейтисты, работавшие в оркестре оперного театра, ориентировались на эстетику пения того времени.

К. Ватерстраат не оставил своего методического пособия, но, безусловно, был в курсе всех актуальных тенденций в этой области, так как входил в совет оркестрового факультета Петербургской консерватории и принимал активное участие в обсуждении работ своих коллег. И в Придворной певческой капелле, и в консерватории К. Ватерстраат направлял свои методические принципы главным образом на воспитание оркестровых музыкантов, подбирая соответствующий учебный и художественный репертуар. Во многом благодаря К. Ватерстраату выросло мастерство музыкантов-духовиков оркестра Мариинского театра, а также оркестра военно-морского ведомства, музыканты которого занимались у него в консерватории.

Федор Васильевич Степанов (1867-1914) явился самым талантливым учеником К. Ф. Ватерстраата, которому суждено было стать первым русским солистом-флейтистом оркестра Мариинского театра и первым отечественным профессором Петербургской консерватории. Ф. В. Степанов являлся воспитанником К. Ф. Ватерстраата сначала в Придворной певческой капелле, а затем в Петербургской консерватории. Свою музыкальную карьеру Ф. В. Степанов начал с исполнительской деятельности в качестве первого флейтиста симфонического оркестра Русского Музыкального Общества, а затем работал в Императорском Михайловском

Театре. Характерно, что в конкурсе 1892 года на место флейтиста в Михайловский театр наряду со Ф. В. Степановым принимали участие только русские музыканты, что было весьма необычно для того времени, так как до этого ведущее положение в оркестрах дирекции императорских театров занимали иностранные музыканты. В сохранившемся об этом конкурсном прослушивании документе превосходство Ф. В. Степанова над другими кандидатами было отмечено и подписано Э. Направником и Р. Дриго [3, с. 70]. Став первым флейтистом в Михайловском театре, Ф. В. Степанов получил более престижное положение в музыкальном обществе и был освобожден от сословной подати (уволен из общества мещан). Ф. В. Степанов быстро зарекомендовал себя как талантливый флейтист, и в том же году был переведен в Мариинский театр с годовым жалованьем 720 рублей в год [1, с. 26]. Ф. В. Степанов занял сначала место второго флейтиста балетного театра, а в 1896 году он получил звание солиста, но так и был оставлен в должности первого флейтиста второго разряда (регулятора) с жалованьем 1200 рублей в год [1, с. 28]. Назначение на данную должность русского музыканта было высоким достижением для отечественного духового исполнительства, так как составляло исключение из правил. Коллегами Ф. В. Степанова по группе деревянных духовых инструментов были выдающиеся иностранные музыканты Э. Келлер (флейта), К. Ф. Ватерстраат (флейта), В. Геде (гобой), Т. Ниман (гобой), В. Бреккер (кларнет), Ф. Котте (фагот). Немецкий кларнетист В. Бреккер, будучи профессором Петербургской консерватории, как и К. Ф. Ватерстраат, стремился продвигать в оркестр Мариинского театра своих русских учеников. Ф. В. Степанов играл в оркестре Мариинского театра 15 лет, продолжить службу ему помешала не только еще действующая ставка на иностранных музыкантов, но и его неизлечимая болезнь. Окончив исполнительскую карьеру в 1907 году, Ф. В. Степанов был уволен без предоставления пенсии, которая полагалась русским музыкантам только после 20 лет службы.

В педагогической деятельности Ф. В. Степанов наследовал должности своего учителя. В Петербургской консерватории с 1896 года он сначала был назначен старшим преподавателем класса флейты, а с 1905 по 1914 годы занимал должность профессора второй степени. Ф. В. Степанов служил с 1905 года внештатным капельмейстером и учителем музыки юнкеров в Павловском военном училище, позже преподавал флейту в Морской музыкальной школе, на Музыкально-драматических и оперных курсах Б. Поллака. К преподаванию Ф. В. Степанов приступил, уже, будучи опытным оркестровым музыкантом. Ф. В. Степановым за время преподавательской деятельности в консерватории было выпущено около 20 флейтистов, в их числе И. Михайловский, М. Ленберг, Д. Маршад, Г. Шевенд, И. Борщевский, которые получили премию имени В. А. Шуберта, как лучшие выпускники. Большинство учеников Ф. В. Степанова продолжили свою деятельность в музыкальных учреждениях Петербурга. Наиболее талантливым из учеников оказался Н. Верховский, который стал продолжателем флейтовой династии, развил некоторые наработки Ф. В. Степанова, будучи преподавателем Петербургской консерватории. На смену Ф. В. Степанову, как профессору Петербургской консерватории, пришел солист оркестра Мариинского театра – В. Цыбин. Таким образом, с самого начала основания Петербургской консерватории сложилась традиция, согласно которой флейтисты сначала получали опыт оркестровой игры в Мариинском театре, доходя до звания солиста, после чего занимали должность профессора. Именно так складывалась карьера Ц. Чиарди, К. Ф. Ватерстраата, Ф. В. Степанова, В. Цыбина. Подчеркнем, что вершиной исполнительской карьеры В. Цыбина стала служба в оркестре Мариинского театра [4, с. 11], что свидетельствует о высокой исполнительской культуре флейтистов Санкт-Петербурга.

Если К. Ф. Ватерстраат преподавал еще на флейте простой конструкции, то Ф. В. Степанов первым в Петербургской консерватории стал преподавать флейту на

инструментах системы Т. Бёма. Ф. В. Степанов с энтузиазмом воспринимал лучшие достижения европейских исполнительских флейтовых школ, соединяя их с принципами отечественного исполнительского стиля игры на духовых инструментах. В своих методических принципах Ф. В. Степанов явился продолжателем воспринятых от К. Ф. Ватерстраата традиций, которые сложились в оркестровых классах Придворной певческой капеллы и духовых классах Петербургской консерватории. Свои педагогические наработки Ф. В. Степанов отразил в методических сборниках для флейты «Гаммы, аккорды и арпеджио» и «Школа игры на флейте».

В качестве солиста-флейтиста Ф. В. Степанов гастролировал за рубежом, где в 1901 и 1906 годах были сделаны записи его игры в известной английской студии «Gramophone and Typewriter Ltd». На сохранившейся записи 1906 года Ф. В. Степанов исполняет балладу для флейты и фортепиано «Дочь Фараона» Ц. Пуни в переложении Ц. Чиарди. Анализируя игру Ф. https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Fedor_Stepanov.ogg В. Степанова, нужно учитывать несовершенство звукозаписи того времени. Тем не менее, мы можем сделать определенные выводы о творческом стиле музыканта и об основных исполнительских и методических установках флейтового исполнительства в Санкт-Петербурге начала XX века. Баллада Ц. Пуни в переложении Ц. Чиарди отвечает концертно-виртуозному стилю, свойственному инструментальной музыке XIX века. Известно, что еще в конце XIX столетия вся Европа, и в том числе Россия, восхищались игрой знаменитого французского виртуоза-флейтиста К. Таффанеля [5, с. 93]. К. Ф. Ватерстраат обладал виртуозной техникой [6], которая была успешно воспринята Ф. В. Степановым. Данными обстоятельствами объясняется выбор репертуара Ф. В. Степановым и становится закономерным, что главным достоинством его исполнения является безупречная виртуозность.

Ф. В. Степанов пользуется главным образом диафрагматическим дыханием, и почти не использует глубокое грудобрюшное дыхание, при котором легкие задействуются при игре полностью. Кроме того, в качестве резонатора при формировании звука при этом не работает грудной отдел. Ф. В. Степанов часто берет дыхание небрежно, в результате чего нарушается общая фразировка и цельное восприятие музыкального материала. Также напряжением диафрагмы и, как следствие, избыточно плотной подачей дыхания объясняется и «плоский» тембр флейты, фонетически близкий к буквам «э» или «ё». Что касается качества звука, то можно отметить однородность звукоряда во всех регистрах. С точки зрения современного эталона звучания флейты, исполнение Ф. В. Степанова воспринимается как недостаточно выразительное, что обусловлено почти полным отсутствием вибрации при игре на инструменте. Мелкая вибрация появляется у Ф. В. Степанова только в нюансе *forte*.

Оценка аудиозаписи исполнения Ф. В. Степанова требует погружения в условия флейтового исполнительства, понимание исполнительских традиций, сложившихся во второй половине XIX – начале XX веков. Исполнительский анализ аудиозаписи показывает, что флейтисты рубежа XIX – XX веков, вслед за своими предшественниками, ставили на первое место безупречное техническое владение инструментом. Достаточно слабая сторона выразительности звучания флейты связана со спецификой того времени. С одной стороны, данное обстоятельство свидетельствует о том, что отечественное исполнительское духовое искусство еще находилось на невысоком уровне, о чем объективно пишут разные исследователи, в частности Ю. А. Усов [3, с. 70]. С другой стороны, игра на флейте ровным звуком является следствием господства в отечественной методике немецких исполнительских традиций, а также растянутого положения губ «на улыбке». Кроме того, необходимо учитывать несовершенство инструментов того времени. Тембровое однообразие флейты, небольшой динамический диапазон во многом

обусловлены конструкциями деревянных флейт конца XIX начала XX веков. Известно, что игра на металлических флейтах, которые стали входить в отечественную практику только с середины XX века, позволяет использовать больше исполнительских нюансов, и флейтисту необходимо прилагать меньше усилий для достижения указанных выразительных средств. Отсутствие вибрации у Ф. В. Степанова также можно отнести к характерным особенностям флейтового исполнительства рубежа XIX – XX веков. Вибрато является неперенным признаком современной манеры игры на флейте [7, с. 202].

Еще одним обстоятельством того, что К. Ф. Ватерстраат и Ф. В. Степанов не делали акцент на выразительности звучания, явилось то, что они, являясь солистами Мариинского театра, развивали оркестровое исполнительство, и строили обучение игре на флейте также главным образом на оркестровом репертуаре. Главной задачей преподавания было воспитание флейтистов для оркестров придворных театров и военноморского ведомства. Именно поэтому возрастание роли камерного и сольного исполнительства на духовых инструментах в XX веке вызвало у флейтистов стремление к максимальной выразительности инструментов, что явилось одной из причин, изменивших методику обучения игре на флейте с середины XX века [7, с. 200].

Особенности звукоизвлечения тесно связаны с исполнительским дыханием. В Петербургской консерватории в классах флейты практиковали диафрагмальное дыхание, а грудобрюшное (смешанное) еще только входило в практику. Усилиями К. Ф. Ватерстраата была заложена традиция применения во флейтовом исполнительстве певческой техники дыхания того времени, которая была передана Ф. В. Степанову. Впоследствии, сменивший Ф. В. Степанова на посту профессора Петербургской консерватории и солиста оркестра Мариинского театра москвич В. Н. Цыбин переосмыслил процесс дыхания при игре на флейте и отношение к вибрации, как к

средству художественной выразительности. В методическом пособии «Основы техники игры на флейте» В. Н. Цыбин писал: «Флейта как духовой инструмент требует, прежде всего, тренировки дыхания. В основу дыхания флейтиста необходимо положить технику дыхания певца» [8, с. 3]. Новаторством в области искусства исполнения на духовых инструментах было применение В. Н. Цыбиным новых выразительных средств, в частности вибрато. В те годы, – по мнению многих исследователей его творчества, – эстетическая культура звука традиционно отвергала вибрато не только на флейте, но и на других духовых инструментах. Он же считал, что звук, лишённый вибрато, сух и не выразителен.

Таким образом, игра на флейте Ф. В. Степанова отвечает сложившимся традициям флейтового искусства рубежа XIX – XX веков. Исполнение музыканта отражает основные методические принципы, которые были заложены К. Ф. Ватерстаатом и Ф. В. Степановым в отечественной флейтовой школе в Санкт-Петербурге. Это опора на диафрагмальное дыхание, в основу которого положена техника дыхания певца, игра ровным звуком, стремление к безупречной виртуозности.

На основании проведенного исследования можно сделать следующие выводы. К. Ф. Ватерстраат был первым профессором Петербургской консерватории, который опирался на русские исполнительские традиции, воспринятые им в стенах Придворной певческой капеллы. Поэтому вполне закономерным становится то обстоятельство, что среди учеников К. Ф. Ватерстраата значится первый русский профессиональный флейтист Ф. В. Степанов. Педагогическими установками Ф. В. Степанова стало развитие русских исполнительских традиций в их тесной связи с лучшими достижениями европейских школ. Такой подход позволил Ф. В. Степанову достичь высоких результатов в педагогике. Именно с его именем связано воспитание первого поколения русских флейтистов, выпускников Петербургской консерватории, которые заняли места оркестровых музыкантов в лучших отечественных музыкальных коллективах. Главными методическими принципами Ф. В. Степанова можно считать использование диафрагмального дыхания, в основу которого положена техника дыхания певца конца XIX века, развитие виртуозности игры на флейте и тембральную ровность инструмента.

Литература.

- Баранцев А. П. Мастера игры на флейте – профессора Петербургско-Ленинградской консерватории, 1862-1985. – Петрозаводск: Карелия, 1990. – 130 с.
- Никольская-Береговская К. Ф. Русская вокально-хоровая школа IX-XX веков: методическое пособие. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 192 с.
- Усов Ю. А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1975. – 200 с.
- Абанович А. С. Флейтовая школа Московской консерватории в XX веке: В. Цыбин, Н. Платонов, А. Корнеев: автореф. дисс. ... канд. иск. – М., 2014. – 21 с.
- Иванов В. Истоки, формирование и развитие московской школы игры на флейте до середины XX века: дисс. ... канд. иск. – М., 2003. – 221 с.
- Цветкова А. Н., Алейников М. И. Ватерстраат, Карл Фридрих – URL: <https://www.conservatory.ru/en/node/3815> (Дата обращения 05.09.2021).
- Шатский А. Флейтовая школа Юрия Должикова // Музыкальная академия. – 1994. – № 2. – С. 200-203.
- Цыбин В. Основы техники игры на флейте. – М.: Гос. муз. изд., 1940. – 248 с.

Денис Луначев
Доцент Санкт-Петербургской консерватории
им. Римского-Корсакова





ушла. Мы ее догнали на улице, и она сказала: «Приходите весной». Весной меня приняли, и я стала учиться. В какой-то момент поняла, что жить без музыки не смогу, и решила связать свою жизнь с профессией музыканта. Поступила в училище им. М. П. Мусоргского, в класс Дмитрия Михайловича Беды. Ни больше ни меньше. Он преподавал скорее стихийно, чем методично. Было много импровизационных моментов, но я смогла оценить их по достоинству только по прошествии лет. После училища решила поступать в Московскую консерваторию. Приехала на консультацию во время училищных каникул, не подумав о том, что в консерватории тоже каникулы! Я позвонила на домашний телефон Юлию

Ирина Пименова: «С душой непорядок — флейта звучать не будет»

Редакция журнала «Флейтист» взяла интервью у легендарной Ирины Петровны Пименовой, которая более 25 лет преподает флейту в средней специальной музыкальной школе Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Из ее класса вышло не одно поколение выдающихся музыкантов. Ирина Петровна рассказала о своих — ныне малоизвестных — учителях, своем становлении как педагога и флейтиста, музыкантских впечатлениях и поделилась рекомендациями с молодым поколением.

В наш интернетный век довольно просто найти информацию о ныне активно действующих педагогах, музыкантах, но в то время, когда Вы получали образование, информация передавалась из уст в уста, а равно и репутация, и традиция музицирования. Ирина Петровна, расскажите о своих педагогах.

Начала я учиться музыке в Василеостровской школе, у Ивана Ивановича Доценко. Поступила туда, можно сказать, случайно — отправилась за компанию с подругой, причем значительно раньше, чем были вступительные испытания. Пришли в школу, нам говорят: директор только что

Григорьевичу Ягудину, а он оказался на отдыхе в Звенигороде. Мне по телефону кто-то из родственников очень дружелюбно сказал, чтобы я приходила в гости, мне там объяснят, как найти Юлия Григорьевича в Звенигороде. Я пришла и попала на день рождения внука Юлия Григорьевича. Там была большая компания, в том числе Майя Плисецкая. Меня усадили за стол. Помню, что меня словно парализовало. Такие люди!..

Меня подробно проинструктировали, как добраться до пансионата Всесоюзного театрального общества, где отдыхал Юлий Григорьевич, и я поехала. Юлий Григорьевич был совершенно

потрясен тем, что я явилась. Он меня выслушал, рассказал о своих требованиях. В итоге я поступила в Московскую консерваторию и отучилась там год. Вернулась в Ленинград по семейным обстоятельствам. В Ленинградской консерватории я училась у Глеба Павловича Никитина. Обо всех своих преподавателях могу сказать только самые теплые слова.

Получается, Вы учились только у мужчин?

Да, и меня это сформировало. Во мне много мужских качеств: и в характере, и в профессиональной составляющей. То, что я впитала в юности и молодости от преподавателей, я отдаю ученикам. Конечно, я даю ученикам заложенное во мне природой, свое ощущение музыки, но очень многое идет от моих учителей.

А преподавать Вы стали сразу после консерватории?

Нет, еще раньше. После возвращения из Москвы я стала преподавать в Василеостровской школе, поскольку в тот год ушел из жизни мой первый педагог Иван Иванович Доценко. Тогда мне позвонил директор школы и пригласил там работать. Он сказал, что в школе не принимают людей со стороны и поэтому выбор пал на меня. Тогда был самый блестящий коллектив: Жанна Металлиди, Алла Перцовская и др. От такого приглашения я оказалась, конечно, в шоке. Эта школа всегда была на высоте. Ответственность! Стала работать под девизом Ираклия Андроникова «Впервые на эстраде». Как бы не выгнали! Опыт был нулевым, но я очень старалась — и, слава богу, не выгнали. (Смеется.)

Ирина Петровна, Вы пытались попасть в какой-нибудь оркестр посредством конкурса? Или еще во время учебы приняли решение о преподавательской карьере?

На моем веку так случилось, что фактически этих конкурсов-то и не было.

Места, во всяком случае в Ленинграде, все были заняты. Это я говорю о больших оркестрах и оркестрах театров, а в маленькие оркестры не стоило даже и пробовать, поскольку там не наш клан. Клановость в Ленинграде тоже была, как и сейчас в Петербурге.

Конечно, я хотела играть в оркестре, хотела изменить ситуацию, но это было невозможно. Один раз, правда, — в 1980 году — я решила поучаствовать в конкурсе в Малый оперный театр, однако там нужно было играть на пикколо, а пикколо я не владела. Но! Там я выиграла самый большой конкурс в своей жизни — познакомилась с Виктором Хуссу и вышла замуж (Виктор Павлович Хуссу — гобоист оркестра Мариинского театра. — Ред.). Потом о попадании в оркестр даже не приходилось думать. Притом все же я играла и на концертах, и на мастер-классах. Конечно, каждый раз нужно было приходить в форму, это трудно, особенно с появлением детей.



Николай Попов, Ирина Петровна

А где Вам довелось давать мастер-классы?

В Австрии, Германии, Южной Корее, США, Таиланде. Да много где! На мастер-классах я была рада работе, но всегда, особенно в Штатах, чувство одиночества не покидало. Было ощущение отрыва от родного.

В Бостоне мне посчастливилось побывать на серии концертов Бостонского симфонического оркестра. Расцвет этого коллектива произошел, как



За судьбой кого из флейтистов Вы следите с особенным интересом?

Моя любовь — это Джеймс Голуэй. Его звук завораживает. Трактовка, честно скажу, не всегда, но его все равно ставлю на первое место. Эммануэля Пау люблю. Из более младшего поколения, конечно, Денис Буряков. Он душой остался русским, хотя его нельзя назвать русским флейтистом. Его природный звук, интерпретация, широта мышления — все это импонирует.

известно, в то время, когда его возглавлял Сергей Кусевицкий, и я была в том самом зале на 5 100 мест, который соорудили во время его руководства оркестром. Впечатление на всю жизнь! Больше всех меня поразил Джеймс Ливайн. Я в первый и, наверное, последний раз слышала такое исполнение «Весны священной». Непередаваемая точность! Ощущение, что играют несколько инструментов. Слава богу, я жила в такое время, когда была возможность услышать интересных, неоднотипных музыкантов.

Ирина Петровна, как преподаватель с огромным стажем Вы могли бы сказать, чем должен обладать человек, чтобы состояться, выбрав флейтовую жизнь?

Выбирать музыку своей профессией нужно только в том случае, если понимаешь, что жить без музыки не можешь. Путь профессионального музыканта очень сложный, тяжелый, трудный, как сказал мой первый учитель — тернистый путь. Быть флейтистом — это целый комплекс необходимых качеств: в первую очередь отличные музыкальные данные, огромное терпение, любить не только музыку в целом, но и флейту прежде всего, быть музыкально образованным человеком, обладать широким кругозором... И эти слагаемые можно продолжать до бесконечности.

Кого из зарубежных флейтистов Вы слышали в советскую эпоху? В чем была разница в исполнительстве?

Приезжали Карлхайнц Цёллер, Андраш Адорьян, Жан-Пьер Рампаль, чуть позже Орель Николе. Прежде всего они отличались звуком. Звук, тембр, фразировка — просто другое владением инструментом. У нас так не играли. Сейчас это отличие не столь значительное, конечно. Доступность информации сделала свое дело. Уровень у нас вырос, однозначно.

Вы работаете в ССМШ 28 лет...

Общение в коллективе десятилетки сформировало меня как музыканта. А также встречи и беседы с Арвидом и Марисом Янсонсами, Юрием Темиркановым. За время работы выросли мои дети, и теперь здесь учатся мои внуки. Школа потрясающая, она дала множество музыкантов. Вместе с учениками я много ездила — с концертами и мастер-классами — в Испанию, Германию. Петер-Лукас Граф был на конкурсе, и там же была моя

Вы сказали: звук, тембр. Считается, что звук — это душа человека. Вы согласны с таким утверждением?

Да, полностью. Особенно применительно к флейте. Она самый метафизический инструмент. С душой не порядок — флейта звучать не будет.

концертмейстер, которая с ним познакомилась. Она послала записи учеников, и он написал: «Я спокоен за Россию — там есть у кого учиться».

Ирина Петровна, а какую литературу и музыку Вы любите?

Из писателей люблю Габриэля Гарсиа Маркеса («Сто лет одиночества»), Лорку, Блока, Ахматову, Цветаеву. Пушкин — это для всех. Из музыки: Брамс, Бах, Чайковский, импрессионисты.

Что бы Вы могли порекомендовать молодым педагогам?

Обучение детей я начинаю с Платонова и Должикова. Педагогам могу посоветовать прививать с самого начала именно профессионализм: терпение, выдержку. У них должно быть желание научить, желание честно и серьезно исполнять свои обязанности, долг. Учить спокойно, стараться не раздражаться. Бить в одну точку, тогда будет результат. Дети заинтересовываются тогда, когда начинает получаться.

Список Ирины Петровны

Методика Юрия Должикова

James Galway. Flute. Из серии Иегуди Менухина «Музыкальный гид»

Поль Таффанель и Филипп Гобер — «17 больших ежедневных упражнений для флейты»

Марсель Моиз — всё

Иоганн Иоахим Кванц — «Опыт наставлений в игре на флейте-траверсо»

Все сонаты Баха. Все сонаты Генделя. Концерты Моцарта. Концерты Стамица. Вариации Шуберта.

Карл Рейнеке. Эжен Бозза — «Агрестид» и «Образы». Анри Дютийё. Пьер Санкан. Лоуэлл

Либерман — Соната для флейты и фортепиано. Андре Жоливе — «Песнь Линоса». Жак Ибер —

Пьеса для флейты соло и Концерт для флейты. Згряя - Этюды фламенко. Сонаты Денисова,

Наговицина и Прокофьева. Лучано Берно — Секвенция. Франц Допплер — Фантазии

Ученики Ирины Петровны:

Ирина Левченко, солистка оркестра Михайловского театра

Елена Левина, солистка Московского академического музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И.

Немировича-Данченко

Татьяна Хватова, солистка Мариинского театра

Анна Комарова, артистка российского

национального молодежного оркестра

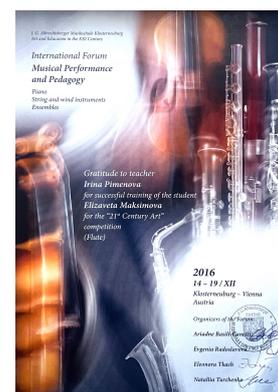
Николай Попов, артист оркестра Большого театра России

Мария Осипова, артистка оркестра Государственной академической капеллы Санкт-Петербурга

Илья Динов, артист оркестра Государственной академической капеллы Санкт-Петербурга

Мария Красильникова, студентка ССМШ, стипендиат Фонда культурных инициатив маэстро Темирканова

Таисия Ковтунова, лауреат премии «Молодые дарования России», и многие другие



Флейтовая семья

Артисты оркестра Мариинского театра Василий, Ольга и София Виланд
о театре, учебе, музыке и флейтах.

София Виланд о фестивале «Виртуозы флейты» и учебе.

Е. А.: В 2021-м фестиваль «Виртуозы флейты» совместили с фестивалем арфы «Северная лира». (Доступ к трансляции концерта-открытия. — Ред.) В нынешнем году «Виртуозы» вновь будут отдельным событием. Могла бы ты рассказать об этом опыте коллаборации?

С. В.: Отвечать нужно честно? Опыт оказался не очень приятным. Объединение произошло только из-за пандемии, смысла в этом было мало, потому что и так должны были быть отдельно неделя флейты и отдельно неделя арфы. Притом я, как и другие флейтисты, играла и на флейтовом, и на арфовом фестивале. Есть очень много прекрасной музыки для ансамбля арфы и флейты. Эти два фестиваля каждый год параллельно шли, но за счет объединения фестивалей урезалось и флейтовое, и арфовое время, концертов не прибавилось. И к тому же из-за ограничений не



смогли пригласить зарубежных гостей, были только петербуржцы и москвичи. А это очень важная часть фестиваля. В нынешнем году, к сожалению, я не смогу участвовать в нем в силу ряда причин.

Е. А.: У фестиваля постоянная публика, или она меняется год от года?

С. В.: На фестиваль приезжают со всей России, даже из Владивостока. Берут билеты заранее, за несколько месяцев. Каждый год ждут. Благодаря этому фестивалю я встретила лучшего для себя флейтиста.

Е. А.: На фестивале ты встретила Феликса Ренггли, у которого училась в Швейцарии?

С. В.: Нет, это мой второй преподаватель. На фестивале я нашла Жюльена Бодимана из Лиона, до этого я о нем и не слышала даже. Я смогла с ним познакомиться благодаря тому, что Жюльена пригласили на фестиваль. Пришла к нему на мастер-класс, и это была просто любовь с первого взгляда. После я ездила к нему на 10 дней перед конкурсом им. П. И. Чайковского, хотела к нему даже поехать учиться.

Е. А.: Почему не поехала? И каким образом тебе удавалось соединять учебу в консерватории, в Швейцарии и работу в Мариинке?

С. В.: Тогда я была еще никем, 17-летней девушкой, которую маэстро Гергиев не воспринимал всерьез. К тому же меня не брали в поездки с оркестром, я только набиралась опыта и поэтому могла ездить в Швейцарию на учебу.

Е. А.: А как ты познакомилась с Ренггли?

С. В.: С 16 до 20 лет я ездила каждый год в Internationale Sommerakademie недалеко от Вены. Там проводятся двухнедельные курсы в горах: неделя с одним педагогом, неделя с другим. Ренггли в числе прочих был там моим преподавателем. Произвел на меня очень большое впечатление.

Е. А.: У Ренггли ты училась в магистратуре, или это были какие-то курсы?

С. В.: Нет, это был неоконченный бакалавриат. Я отучилась почти три года, но пришлось забрать



документы, потому что дальше нужно было присутствовать постоянно, а это невозможно. Швейцария — одна из немногих стран, где нужно непрерывно находиться. В Австрии возможно туда-сюда ездить, там мало предметов, можно даже онлайн сдавать экзамены.

Е. А.: А конкурс на поступление в Базеле сильно отличается от конкурса в СПбГК?

С. В.: Нет, там примерно всё то же самое. Нужно было фортепиано сдавать, я играла «Павану» Равеля, еще нужно было сдать гармонию, сольфеджио и специальность.

Е. А.: На английском?

С. В.: На немецком, я его тогда активно учила, а английского еще толком не знала. Немецкий у меня тоже был не очень высокого уровня, но мы совершенствовались уже в процессе обучения — на языковых курсах при академии.

Е. А.: Там общий уровень музыкальной подготовки ниже, чем у нас?

С. В.: Я бы сказала, выше.

Е. А.: Даже несмотря на то, что, например, из ССМШ в 18 лет выходят уже готовые музыканты?

С. В.: У нас, к сожалению, крайне мало кто из педагогов занимается технологией. Педагоги не играющие. Я помню, как Феликс мне что-то объяснял, я не понимала, а он сказал: «Хорошо. Просто скопируй». Я повторила точь-в-точь, и он, довольный, развел руками. Это очень важно.

Е. А.: У тебя недавно был концерт с квинтетом в Концертном зале Мариинки, затем он был сыгран еще в нескольких городах России. Программа состояла из переложений для деревянно-духового квинтета. Вы выбрали такую программу, потому что хотели сыграть именно эти конкретные произведения, или же есть общая проблема не очень большого репертуара для данного жанра и какие-то другие, специально написанные произведения для квинтета просто будет сложно продать публике?

С. В.: У деревянно-духового квинтета давняя история, но по сравнению со струнным квартетом репертуар намного меньше, раз в восемь, наверное. Оригинальная музыка безумно красивая, в основном французская. Она действительно сложная, и не на слуху. Самый известный квинтет, пожалуй, Карла Нильсена. Эжен Бозза и Дьёрдь Лигети тоже написали прекрасную музыку, но она не для всех.

Йоахим Линкельман, немецкий флейтист, он собрал свой квинтет и зарабатывает на жизнь тем, что ездит по миру и играет собственные переложения для квинтета самой разной музыки. В том числе он сделал переложение «Картинок с выставки» Мусоргского. Мы их начали лет пять назад играть и с тех пор регулярно исполняем. Это наше коронное произведение. Мы даже будем записывать диск.

Е. А.: На лейбле Мариинки?

С. В.: Нет, мы будем пытаться на «Мелодии», но записываем в Концертном зале. Получается собраться только раз в месяц, потому что там постоянно перекладывают линолеум или декорации для опер. Зал великолепный, но он один, других и более компактных нет.

Василий Виланд о своем пути в музыку и учителях

Е. А.: Касательно прихода в музыку: с Софией всё понятно, у нее, по сути, и выбора не было, оба родителя — заслуженные музыканты...

В. В.: Я ее приводил в театр, сажал в контрабасы. Дома не с кем оставить: и у меня, и у Ольги вечером концерты, а так... на спектакль приведешь — и она под присмотром.



Е. А.: *А почему в контрабасы?*

В. В.: Там высокие табуретки и сцену видно. Они ее спрашивали: «Девочка, а ты тоже музыкант?» — «Да, на флейте играю». — «Нравится?» — «Нравится, не нравится, а все равно заставят». (Смеются.) Это, конечно, преувеличение. Какого-то сопротивления не было, разумеется. Наверное, в силу доверительного отношения.

Е. А.: *А как Вы попали во флейтовый мир?*

В. В.: Случайно. У меня достаточно музыкальное родовое дерево: прапрадед учился у Александра Глазунова. Дома даже есть ноты с его автографом. Один дед дружил с певицей Антониной Неждановой. Дома висит ее портрет с дарственной надписью. На моих родителях это как-то прервалось, хотя мама очень любила музыку. А у меня все началось с преподавателя по фортепиано из ССМШ. «Какой хороший мальчик, какой хороший мальчик. Приходите к нам в школу». Дома с рождения был рояль, старый Becker. Учительница спросила: «Хочешь музыкой заниматься?» Я ответил: «Да, у меня даже рояль дома есть». В итоге попал к Глебу Павловичу Никитину. Он всю жизнь преподавал, работа в оркестре, правда, у него не сложилась, но он трудился какое-то время в оркестре радио — того радио, которые исполняло в Ленинграде Седьмую симфонию Шостаковича. Он преподавал в ССМШ и ЛГК.

С. В.: Если сейчас спросить у ныне живущих флейтистов в Петербурге и Москве, то Глеб Павлович окажется самым уважаемым педагогом. Папа, расскажи, как он к вам относился! Это был не просто педагог — он часто помогал. Если у студентов были трудности с общими предметами в консерватории, он ходил и решал вопросы. Теперь такое не встретишь.

Е. А.: *У нас сейчас, если ты вышел из училища и твоего преподавателя нет в консерватории, мир полностью меняется.*

В. В.: По русскому и литературе я учился у мамы скрипача и дирижера Максима Федотова. Его отец, Виктор Федотов, был балетным дирижёром в Мариинском, тогда Кировском, театре. Очень знаковая фигура.

О. В.: И что?

В. В.: И мама Максима Федотова, учительница русского и литературы, считала, что такой, как я, не должен идти в высшее учебное заведение. Другие ребята были из музыкальной элиты, их родители уже играли в лучших театрах и оркестрах, их семьи были обеспечены. И Глеб Павлович урегулировал эти вопросы. У нас была такая проблема, я сам этим грешил, когда вместо какого-то занятия шел на черную лестницу позаниматься пару часов. Мы рассуждали так: что время тратить на эти два часа математики и алгебры, если можно нормально пойти позаниматься? К тому же все это варится в одной школе. В ССМШ было две учебных смены, преподаватели пересекаются. Всегда есть возможность пожаловаться.

Бывало так, что мы у Глеба Павловича жили. Почитайте «Воспоминания» Рахманинова, как они жили у Александра Зилоти, он и пианист Николай Зверев; так и наш профессор — он мог к себе взять.

У меня мама уезжала в отпуск на неделю, Глеб Павлович брал к себе домой. Мы там жили, кормились, он с нами занимался. Он уезжал в консерваторию на работу, а перед этим говорил: «Вы тут занимайтесь, я приеду вечером, всё проверю». И мы втроем там занимались. Находили у него карты — в карты играли. (Улыбается.)

С. В.: Это потрясающе! Для меня это просто образец. Очень важно, когда педагог и ученик не просто педагог и ученик друг другу.

В. В.: Плюс он в Литве снимал в деревне домик, звонил и говорил: «Приезжай на месяцок!» Мама снимала соседний домик, и мы там через день тоже занимались спокойно.

С. В.: Сейчас это немыслимо в России.

В. В.: В то время по детским лагерям даже были маленькие духовые оркестры — и почти все духовики из ССМШ летом были в профессии. Не как сейчас, когда дети в сентябре не знают, с какой стороны подойти к инструменту. А там они регулярно занимались, в том числе с педагогами. Я очень рад, что застал то поколение педагогов. Соня, к счастью, тоже столкнулась с такими же заграничными учителями. Без альтруизма невозможно в педагогике. У меня спрашивают: «Зачем ты преподаешь, тебе что, денег мало?» Нет. У меня достаточно денег, репутации. Даже приходится отказываться от новых учеников. Просто есть такая потребность.

Василий о том, как попал в оркестр Мариинки

В. В.: В Кировский театр я попал так же по конкурсу, как София и Ольга.

При советской власти была практика принимать исключительно по конкурсу. При этом, согласно нормам, информацию о конкурсе должны были вывешивать на общественных тумбах (такая есть рядом с Мариинским-1) не меньше чем за полтора месяца. Иногда на них указывалось, что могут подать заявку студенты не ниже третьего курса. Вообще, конкурсы на места есть и сейчас, но у нас, в отличие от Европы, нет классов оркестров. В Европе их три. Класс А — это, например, Венский и Берлинский филармонические оркестры, Королевский оркестр Консертгебау в Амстердаме. Класс В, скажем, Мадридский симфонический и Роттердамский филармонический оркестры. Еще есть категория С. У них иерархия как у футболистов и хоккеистов. Если объявляется конкурс в условный Берлинский филармонический оркестр, то об этом пишется в журнал *Das Orchester*, который собирает информацию о всех соответствующих вакансиях в мире. Там прямо пишется: немецкий кларнет, стаж работы в оркестре класса А не менее пяти лет. Если ты придешь из оркестра меньшего класса, то не возьмут по понятным причинам.

С. В.: В России любой музыкант может попасть в любой оркестр.

В. В.: Меня пригласили в театр. Вначале я работал в Ленконцерте, также играл в Петергофе летом в парке квартетом, это было уже во время учебы в консерватории. У нас, инструменталистов, это очень распространено. Потом работал в МАЛИГОТе, он же Михайловский, потом в «Зазеркалье» два года, потом в Литовском камерном оркестре, затем в «Санкт-Петербург Камерате», в оркестре народных инструментов им. В. В. Андреева. Везде шел по конкурсу.

С. В.: Карабкался по карьерной лестнице.

В. В.: Да. Из «Камераты» я ушел, потому что меня пригласили в театр. Тогда из Мариинского Темирканов перебрался в филармонию, а вместе с ним ушли и некоторые музыканты, среди них было как раз два флейтиста. В итоге в театр — на их должности — двух человек и пригласили. Среди них был я. Я еще работал некоторое время в консерватории, но из-за занятости, в первую очередь из-за гастролей, совмещать это было крайне сложно. Я там прослужил четыре года. А еще я очень рад, что София тоже по конкурсу прошла.

С. В.: Все равно находятся люди, которые думают, что я по блату прошла.

В. В.: Меня радует запись в трудовой книжке: «По результатам конкурса принят на такую-то должность».

О музыкальном менеджменте

Е. А.: Где нужно учиться «продавать» себя? Если ты попал на какой-то открытый конкурс на место в оркестре, то тебе повезло. А если этого конкурса нет, что делать? Человек место занял и потом на нем сидит 20–30 лет. Что делать остальным?

С. В.: Важны связи. Важно, насколько ты пробивной сам. Нужны личные амбиции.

В. В.: Преподаватель скажет: занимайся — и оно само к тебе придет.

Е. А.: Я имею в виду, должны ли быть в консерватории или училище предметы, которые объясняют, как сделать свое профессиональное портфолио, как оформлять записи на стриминговых площадках и т. д.

В. В.: Тут вопрос в том, что у нас не развиты музыкальные агентства и продюсирование. Весь мир живет музыкальными агентствами: Columbia Artists, IMG Artists, Japan Artists и т. д.

С. В.: Есть еще фонды. Например, Фонд Гартов. Ты должен быть талантлив и обучен. Если ты не обучен, тебе агентства никак не помогут. Гарты могут организовать обучение, но дальше ты сам. Все начинается с детских конкурсов. Либо ты отличаешься от других, либо нет. Очень-очень талантливому флейтисту-интроверту-социофобу будет чрезвычайно сложно пробиться.

В. В.: То, что я работал в театре, и объявили конкурс, и я решил, что пускай Соня поучаствует в нем, несмотря на свои 17 лет, — это блат. То, что

она сама играла и произвела впечатление, — вот это талант. Я трезво оценивал ее оркестровые умения и не особо верил, что у нее получится. А получилось как получилось.

О педагогике

Е. А.: Василий, как развивался Ваш педагогический путь?

В. В.: Вначале я преподавал в консерватории, потом немного в десятилетке (ССМШ). После этого меня пригласили в музыкальную школу рядом с домом. Уже к тому времени родилась Соня, и я знал: надо будет ее учить музыке. Я понял, что нужно переходить к школьной аудитории, дабы с ней было понятно, на каком языке говорить. Думал, буду преподавать, пока она учится, она окончит школу — и я перестану, а тут вдруг затянуло, появились хорошие дети, жалко их бросать. (София смеется.)

Е. А.: А есть те ученики, которые уже совсем выросли, и вы теперь следите за их успехами?

В. В.: Да, есть.

С. В.: Анастасия Тонина, например, — она примерно моего возраста, уезжала в США на работу, сейчас вернулась. Мария Попова еще.

Е. А.: А есть молодые музыканты, за чьими успехами вы следите, но они не Ваши непосредственные ученики?

В. В.: Это скорее по другим специальностям. У нас есть такой цикл концертов — «Дом музыки представляет». Сергей Павлович Ролдугин делает этот проект совместно с театром. Там его птенцы играют, и среди них очень много талантливых музыкантов. За ними удастся следить. А если говорить про флейтистов, то все музыканты 17–18 лет, к счастью или к сожалению, в Европе. Был один мальчик, я даже за него боролся, хотел взять в ученики, но он уехал. Сейчас в Берлине, солист Государственной капеллы. Жалко, что уезжают и там остаются. Ну что ж, это их выбор.

Е. А.: А что самое тяжелое в педагогике?

В. В.: Есть тяжелейшая проблема на уровне начальной школы. Я должен как преподаватель отсечь ребенка, обучая его три-четыре года. Нужно сказать родителям: «Вы знаете, это не ваше. Идите в художественную школу, хореографией занимайтесь, еще куда-нибудь». Некоторым учителям это сложно дается, они боятся за свою нагрузку, потому что у них не будет учеников. У меня ее с избытком, я могу спокойно с

родителями поговорить. Ребенок может окончить школу, но музыка проходит сквозь него и ничего не затрагивает. У нас есть такие профессиональные музыканты. Это несчастье и их, и тех, кто с ними работает, и слушателей. Человек целеустремленный, ему повезло с педагогами, но он не наделен должным талантом.

О Мариинском театре

Е. А.: Василий, Вы прошли с театром его самые сложные годы, когда государство не могло помогать ему и, по сути, только бесконечные гастроли давали оркестру и театру основную кассу. Расскажите про то время.

В. В.: На эту тему я могу вас отослать к замечательной книге американского автора, одного из первых исследователей творчества Валерия Абисаловича. Его зовут Джон Ардойн, книга называется Valery Gergiev and the Kirov: A Story of Survival («Валерий Гергиев и Кировский театр: история выживания»).

Е. А.: Какие сложности в работе театра вы видите сейчас?

В. В.: Сейчас театру приходится учить в процессе работы. Раньше такого не было. Когда я пришел, нас было шесть-семь флейтистов, не 17.

Е. А.: Сейчас 17?

В. В.: Да.

Е. А.: А сколько оркестров тогда?

В. В.: Пять.

Е. А.: А бывает усталость от репертуара? Например, когда накануне Рождества нужно постоянно играть «Щелкунчика»?

В. В.: Бывает. В мои первые гастроли с театром я сыграл 25 «Щелкунчиков». Ничего другого не было.

Е. А.: Ой...

В. В.: Это было в США. Во Францию ездили, там было 30 «Лебединых озер». Устаешь от этого, устаешь.

С. В.: Я никогда не устаю от балетов, это одна из самых любимых моих музык — «Лебединое озеро», «Щелкунчик» и «Золушка». Мне кажется, я бы не устала.

В. В.: Музыка должна находить в тебе отклик, по-



другому невозможно. Читая ноты, ты должен передать энергетику, которую композитор в них заложил. Если ты играешь в 20-й раз «Щелкунчика», он пролетает сквозь тебя и ты поделиться уже ничем не можешь. Это должно затронуть струны исполнителя, иначе резонанс не появится и у слушателя.

С. В.: Я по той же причине с трудом играю Пятую симфонию Малера и «Жизнь героя» Штрауса. Я их знаю наизусть на всех четырех партиях. А из оперного... Есть вырезка из газеты: когда мне было года четыре, там берут интервью у мамы. И в этой вырезке есть заключение: «Вот семья Виландов тихим вечером сидит и слушает “Саломею” Штрауса. Маленькая Соня готовится ко взрослой жизни, прослушивая обширное флейтовое соло». Мои самые первые гастроли, восемь лет назад, были в Японии (кажется, в зале NHK), и с тех пор я играю «Саломею» наизусть. Насколько это прекрасная музыка, но я уже устала. Однако надо сказать, что наш репертуар намного более обширный, чем у других оркестров, например филармонии.

Е. А.: *А есть ли разделение на оперный и балетный оркестр?*

В. В.: Нет, особенно сейчас, во времена ковида, когда музыканты болевают. Смотрят за расписанием: кто в последний раз играл, кто в предпоследний, чтобы лишний раз человека не напрягать. Ну и, разумеется, для того, чтобы человек не играл спектакль с листа. С вхождением в новый репертуар сейчас стало легче. Теперь есть записи и видео спектаклей, можно четко себе представить, что ждет исполнителя на выступлении, каких темпов ожидать и т. д. Можно на Library of Petrusci скачать себе партию и успеть ее выучить. К примеру, когда Ольга в первый раз играла с ЗКР «Манфреда» Чайковского, я перекопал весь город, чтобы найти пластинку и просто послушать музыку. Она послушала запись со Светлановым и смогла пойти на репетицию подготовленной. Сейчас у молодежи с интернетом таких проблем нет, «им красота».

Е. А.: *Есть ли разница, когда играешь оперу в оркестровой яме и на сцене? Аналогичный вопрос — про концертную программу.*

В. В.: В свое время у театра были променад-концерты. Концертного зала не существовало, в филармонии театр выступал крайне редко. На этих концертах убирались все кресла из партера, в него ставилась оркестровая сцена. Оставляли стулья только возле ярусов. Это было не очень по звучанию. Сейчас, с появлением Концертного зала, концертов стало очень много и почти все

музыканты успели адаптироваться. Раньше эта разница была весьма заметна. Когда к нам приходили музыканты из филармонии, у них была другая подача звука — ярче, сочнее. Им требовалось себя немного стусевывать. А музыканту, пришедшему из театра в филармонию, нужно было себя, наоборот, больше раскрывать. Сейчас молодежь уже с ходу, в зависимости от сцены, подстраивается. Оркестровые ямы тоже бывают разных размеров, там также есть разница в подаче звука. Словом, универсализм появился. В Венской филармонии, как вы знаете, вообще единый оркестр: Венская филармония и Венская опера — это один коллектив, у которого ротация в течение года, и все они обязаны два месяца поиграть в театре, затем два месяца в филармонии и т. д.

София и Василий о пасхальном поезде

Е. А.: *Расскажите об опыте Пасхального фестиваля.*

С. В.: Лет пять назад я начала в нем ездить. Наиболее сложным для меня был самый первый. Он оказался самым долгим — шел больше месяца. От Мурманска мы проехали через всю Россию до Владивостока. Где-то в Сибири споткнулись и уже на самолетах долетали. Кажется, летать мы начали из Сургута. То есть большую часть маршрута прошли все же на поезде. Сам поезд добрался в итоге до Владивостока.

Как это работает: арендуется поезд — и мы на нем ездим из города в город, он нас ждет «припаркованным» во время концертов, то же самое было с самолетом.

В. В.: Нам рассказывали, что попасть на пасхальный поезд — это мечта всех стюардесс и пилотов. Был такой случай: мы прилетели на неделю в Испанию. Неделю работаем, а экипаж в море купается, нас ждет. Мы их все время видели в гостинице — в бассейне. У пилотов была только одна задача — прийти в себя за пару дней до вылета. (Улыбается.)

С. В.: У проводниц в поезде тоже конкурс, они прямо «дерутся» за возможность. Это ведь обычные работники РЖД. Они бонусом получают шанс попасть на наши концерты. Нам же это тяжело — месяц буквально у тебя нет никакого личного пространства, мы все живем по двое. Самое сложное — мытье, потому что горячую воду получают только первые трое человек, оставшиеся моются под холодной. И с едой сложности — она готовится в поезде. Если что-то не съели в один день, то же самое будет назавтра. Не выкидывать же еду.

О флейтовых мирах

Е. А.: *Со стороны кажется, что существует три флейтовых универсума. Первый из них — самый большой и обстоятельный: классико-романтический репертуар, состоящий из камерной, оперной и балетной музыки. Вторым универсумом — исторически информированное исполнительство (HIP), игра на блокфлейте, флейте-траверсо барочного и классицистского репертуара. Третий универсум — авангардная, поставангардная, сериальная, постсериальная музыка. С какими из двух последних у Вас был опыт работы, какие произведения и авторы Вам запомнились? И как подступиться к такого рода репертуару?*

В. В.: Когда я играл в «Санкт-Петербург Камерате», там дирижер Саулюс Сондецкис был специалистом по камерной музыке. Он был хударком Вильнюсской филармонии. Времена очень изменились. Сейчас настолько разные манеры, что совмещать одному человеку очень сложно. То есть идеально играть современную, романтическую и барочную невозможно. Что-то из этого ты будешь играть намеком. В СССР за занавесом мало что было, только какие-то друзья могли что-то через границу перевести. Они же и переводили книги. Например, Владимир Федотов. Сейчас этой литературы море, например у Сони в Базеле. Я имею в виду: не нотной, а книжной — об аутентичной музыке. Это можно месяцами и годами учить — и узнавать, что с этим делать.

Е. А.: *А Вы сами играли на траверсо?*

В. В.: Нет, но мы с Соней хотим купить траверсо. Нам очень нравится, я поиграю.

Почему я считаю, что музыканты должны воспитываться в музыкантских семьях? Игра хорошего музыканта — это не только на уроке час позанимался, сделал сочинение, поработал над технологией, но вообще формирование мировоззрения человека и музыканта. Это и слушание музыки, и обсуждение услышанного, предложение послушать. Вообще, у барочной музыки не просто какая-то особая мелизматика — там зачастую мелодии нет. Например, композиторы XVI века давали только крайние ноты, а дальше ты придумывай мелодию сам. Мелодия появилась уже в романтической музыке. Хотя мы знаем чудные мелодии у Баха, но это уже окончание барокко.

Е. А.: *А вы читали жизнеописание Кванца? Все знают про его трактат, а также про трактат Карла Филиппа Эмануэля Баха по поводу музыки для клавира.*

В. В.: Нет. Но сейчас много хороших книг: работы Николауса Арнокура, книга Джона Элиота Гардинера о Бахе. Гардинер два года назад приезжал в Петербург и Москву с Монтеверди, Кариссими и Пёрселлом, а я бы послушал его Моцарта. Я и сам много его переиграл. Когда поступал в консерваторию, на коллоквиуме был вопрос: «Сколько опер у Моцарта?» Тогда я ответил и почти все назвал. Их 13. Сейчас уже меньше могу вспомнить. (Смеется.) Восемь опер сыграл точно.

Перед экзаменом слушал записи Гардинера: «Волшебную флейту», «Свадьбу Фигаро». Великолепные записи. Казалось бы, англичанин, а Моцарта он почувствовал. Монтеверди тоже бы послушал. А кто у нас его играет? Никто. Это опять же культура.

Е. А.: *У нас просто не было своего барокко. Был классицизм, но и он тоже не в большом почете. Бортнянский не очень любим.*

В. В.: И хоровой культуры. Да, мы чудно поем «Всенощное бдение» Рахманинова и всё остальное, но не старинную музыку.

Мне друзья недавно такую таблицу прислали. Мы знаем французских композиторов, немецких, итальянских. Но когда ты их составляешь по годам, то понимаешь, что, например, некоторые оперы созданы как будто позже. Кажется, что Верди — это совсем конец XIX века, а выясняется, у него много великолепных опер написано еще в первой половине столетия. Они совпадают по времени с «Фаустом» Гуно. Очень интересно посмотреть по эпохам. У нас есть последовательность, а вот все это по вертикали — очень любопытно.

Е. А.: *Думаю, это проблема образования. У нас получается не общая музыка и русская в контексте общей, а отдельно русская и зарубежная.*

В. В.: Еще и советская, а та же музыка народов СССР.

Е. А.: *Как можно проходить Мусоргского вне французского контекста? Франция большую часть русского перенимала через него. Через Равеля и Дебюсси.*

В. В.: Вы вспомнили Мусоргского. Это боль всей моей жизни. Мы играли «Бориса Годунова» в оркестровке Шостаковича. На нее почему-то есть авторские права у кого-то в США. Мы ее играли где-то в 1992–1993 годах, — по сути, подпольно. Казалось бы, у нас родина и того и другого.

Е. А.: *Такая же проблема со Стравинским.*

В. В.: У Шостаковича просто безумной красоты оркестровка. Есть еще «Хованщина» в оркестровке Шостаковича. Очень жалко, что его «Борис» уже 28 лет не звучит, а он ее так сочно сделал.

О видовых флейтах

Е. А.: *У вас был интерес к этнической музыке СССР?*

В. В.: Мы все замирали от дудука и Дживана Гаспаряна, когда он появился. Радж Капур тогда приезжал, с ситаром в филармонии был концерт. Посмотрите на «Могучую кучку»: и «Исламей» Балакирева, и Римский-Корсаков оперы писал с восточными темами. Если говорить именно про национальные инструменты, про жалейки и пр., то это очень энергозатратно. Наша флейта занимает все время — сложно разорваться.

Есть в Москве преподаватель, Ольга Ивушейкова, она сама играет на траверсо, и у нее все оканчивают факультатив на траверсо. Один мой знакомый сказал, что он этот факультатив окончил, но траверсо забросил, поскольку она требует огромных усилий. Это игра на полуотверстиях. Полутона идут за счет полуотверстий пальцев.

С. В.: Я играю на всех флейтах, но ни на каких этнических.

Е. А.: *А какая разница между ними есть, помимо тембра?*

С. В.: Руки устают от альтовой, расстояние между клапанами более широкое, да и она тяжелая, а у пикколо, наоборот, мало пространства для пальцев. Если говорить про альтовую флейту, то это муки для музыканта с абсолютным слухом — она транспонирующий инструмент.

Е. А.: *София, вопрос к тебе. В интервью, которые ты дала Мариинскому театру, есть вставки, где ты играешь концерт К. Ф. Э. Баха на деревянной флейте. Повлиял ли как-то трактат Кванца на твоё исполнение музыки этой эпохи?*

С. В.: Признаюсь честно, я не успела его прочитать. Я постоянно варюсь в профессии, и мне необходима разгрузка. Отчасти поэтому я очень люблю кино и много свободного времени ему посвящаю.

В. В.: Я скажу по себе. Мы все идем не всегда увлеченные определенной музыкой. Даже если мы возьмем эстраду, рок, джаз. Эти увлечения двигаются то в одну, то в другую сторону. У нас нет



такой привязанности, что я слушаю только Малера или Шостаковича. Всегда есть какая-то спираль. По мере увлечения определенной музыкой. У Софии такого увлечения барокко никогда особо не было. Лично у меня интерес к барочной музыке появился, когда все это только начало попадать в страну. Выяснилось, что в консерватории нет студенческого камерного оркестра, и чтобы его организовать, пригласили Саулюса Сандецкиса. Он прослушал всех струнников, которые на тот момент были в консерватории, отобрал 15 самых хороших и сделал из них струнный оркестр. Через полгода он сказал: «Ребята, мы так играем, это не наш уровень». И возникла «Санкт-Петербург Камерата». Они перешли в Эрмитаж. И тогда он организовал исполнение всех Бранденбургских концертов в МЗФ. Это было событие.

Ольга Виланд об альтовой флейте, большой стажировке и флейтовых школах

Е. А.: *Ольга, а как Вы начали играть регулярно на альтовой флейте?*

О. В.: Я играла в конкурсе на место. У нас их было два. Я попала на место «вторая флейта + альтовая», а другая флейтиста — на должность «вторая флейта + флейта-пикколо», то есть не я нашла альтовую флейту, а она меня.

Е. А.: *Расскажите о своей стажировке в American Waterways Wind Orchestra. Где именно Вы были в США?*



О. В.: Та шестимесячная стажировка была не в США. Это международный духовой оркестр. Там были преимущественно американцы, но также и немцы, датчане и мексиканцы. В каждой консерватории был конкурс, у нас выиграла я. В футболке с надписью «Перестройка» я полетела в Нидерланды, где меня встретили, привезли в отель, а утром на баржу, которая являлась и сценой, и гостиницей, и столовой. Оттуда мы поплыли по Европе. Каждый день были в новой семье, у которой мы останавливались. У меня сохранился ежедневник, где я на память оставляла имена, фамилии и города приютивших нас семей.

Е. А.: *Ольга, вы учились еще в БССР. К какой флейтовой школе принадлежали Ваши учителя?*

С. В.: Если говорить про флейтовые школы, то, безусловно, в СССР было две основных кузницы кадров: ЛГК (ныне СПбГК) и МГК. Их выпускники после учебы разъезжались по всем союзным консерваториям, в том числе и в БССР. Однако принципиальной разницы между ними не было, как, например, между московской и петербургской школами музыковедения. Есть, правда, одна особенность: те, кто учился в МГК, преимущественно приехали туда из других городов, тогда как выпускники СПбГК в основном из самого Петербурга.

Василий и София о рассадках в оркестрах

Е. А.: *Расскажите, есть ли разница между американской рассадкой и европейской?*

В. В.: Если вы заходите в Ковент-Гардене в оркестровую яму, то там при входе висит тетрадка на веревочке и в ней на каждый спектакль новая рассадка оркестра: «Свадьба Фигаро» играет в одной рассадке, «Спящая красавица» — в другой, русская опера — в третьей. Это делается в связи с желанием дирижеров «освежить» музыку. Валерий Абисалович нас тоже гоняет по яме во все стороны. Разные рассадки и у филармонии: АСО и ЗКР живут каждый по своим правилам.

С. В.: У нас Гергиев считает, что для каждого зала должна быть своя собственная рассадка, и мы в основном не репетируем перед каждым концертом, а пересаживаемся.

Когда он попадает в новый зал, то в первую очередь рассматривает потолок со стенами, снимает видео на телефон, чтобы потом вспоминать.

О концертных залах и об акустике

Е. А.: *Вы много где играли. Может быть, какие-то конкретные концертные залы особенно запали в душу?*

В. В.: Мне понравился Большой фестивальный

зал в Зальцбурге. Фасад сделан на улице, а сам зал внутри встраивается в скалу. Его сделал акустик Ясухиса Тоёта. Это один из его первых проектов, благодаря которому он получил свою всемирную славу. Он же сделал Мариинку-2, мариинский Концертный зал, Эльбскую филармонию в Гамбурге и т. д.

Е. А.: *Не меня интервьюируют, но думаю, это стоит добавить. Лично мой интерес к Японии начался с изучения японской национальной музыки, и благодаря ей я сделала для себя открытие: хотя в Японии своя особая музыкальная культура, как-то так получилось, что именно японцы, именно фирма, которую Тоёта возглавляет (Nagata Acoustics), строит лучшие залы для концертов классической европейской музыки в Европе, США и России.*

Впечатления от дирижеров

Е. А.: *Вы играли с большим количеством дирижеров, в том числе приглашенных. Может, кто-то из них на вас произвел особое впечатление своими объяснениями, манерами и т. д.?*

В. В.: Я говорю по-английски, нынешнему поколению с этим еще проще. Раньше люди его знали значительно хуже и потому дирижеры мало объясняли. Это сейчас они могут с нами поговорить, понимая, что мы их понимаем. Например, Джеймс Конлон.

С. В.: Я мечтала поиграть с Марисом Янсонсом, но, к сожалению, это теперь мой незакрытый гештальт. А еще есть мечта поиграть с Густаво Дудамелем. Думаю, он мне по энергетике идеально подойдет. Мы ездили в Венесуэлу с папой, и Густаво там долго был дирижером Молодежного оркестра Каракаса, но из-за сложной политической ситуации он оттуда уехал. Недавно должен был пройти с ним концерт РНМСО в Московской филармонии, однако он из-за пандемии не состоялся.

Папа всегда был за технологию, а мама — за музыку. «Это не музыкально!» — «Да подожди ты, она дыхание неправильно берет». — «Да какое дыхание, тут forte написано!» — «Подожди, тут пальцы не так стоят».

Е. А.: *И получился симбиоз.*

С. В.: Конечно.

Е. А.: В заключение могли бы вы рассказать забавный случай?

В. В.: Мама привела в ССМШ поступать парня. У него есть брат-близнец. Мальчик был старший, с

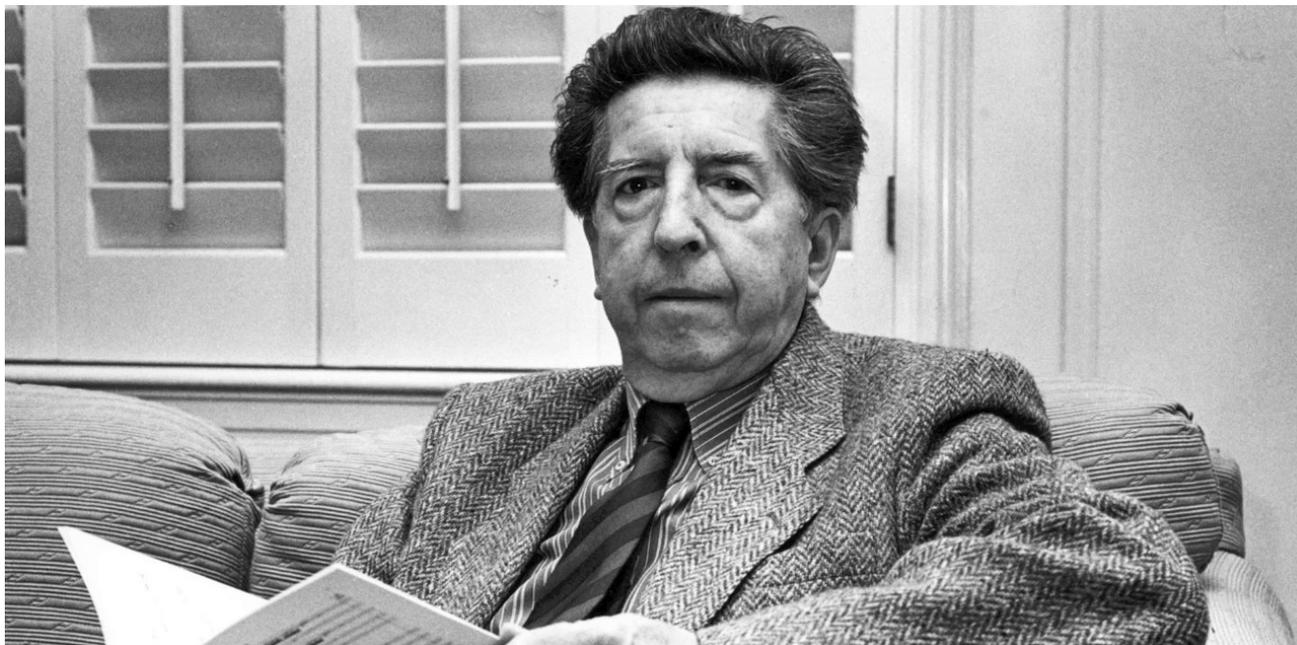
ним уже занимались, а младшего было не с кем оставить. Они в приемной сидят. Старший говорит: «Мама, хочу в туалет». Мама говорит: «Ну хорошо, а ты, младший, посиди, подожди». И старший с мамой ушли в туалет. Выходит директриса и говорит (условно): «Макаров». — «Я». — «Пойдем». Увела его в кабинет, прослушали его. Мама со старшим вернулись, сидят, ждут-ждут, не зовут и не зовут. Мама постучалась в кабинет и спрашивает: «А нас-то когда будут слушать?» — «А чего вас слушать, вас уже приняли. Вот этот уже все песни спел». — «Как приняли? Я же старшего привела!» — «У этого хороший слух, берем обоих».

Евгений Авдеев
музыковед, музыкальный критик



Анри Дютийе.

Сонатина для флейты и фортепиано (1942)



Трудно представить сочинение, написанное во время второй мировой войны, но столь же далекое от страшной реальности, как Сонатина для флейты и фортепиано Анри Дютийе (1916–2013). Ее музыка отличается на редкость жизнеутверждающим характером, а возникающие время от времени драматические, напряженные интонации лишь оттеняют общий оптимистический колорит. Между тем, к моменту создания Сонатины Дютийе, в недавнем прошлом с успехом закончивший Парижскую консерваторию, успел побывать на фронте, где почти год работал санитаром.

Удивительно и другое: сочинение, так часто исполняемое в наши дни, изначально задумывалось как сугубо прикладное. В 1942 году Сонатину, вместе с тремя другими пьесами для разных инструментов (фагота, гобоя и тромбона), заказал директор Консерватории К. Дельвинкур. Небольшие концертные номера задумывались как обязательные в программе выпускных экзаменов. Они должны были содержать различные технические трудности, чтобы студенты могли продемонстрировать свои навыки и возможности.

Несомненных художественных достоинств своей Сонатины Дютийе не видел даже спустя годы. «Она еще не очень похожа на мою музыку», —

говорил композитор. Произведение даже не имеет опуса (ор. 1 получит в 1946 году соната для фортепиано). Между тем, разнообразие технических трудностей, которое присутствует в Сонатине, вовсе не отменяет ее художественной цельности и своеобразия. Ее характерная черта — постоянное обновление (тематическое, ладовое, гармоническое, темповое) в сочетании с безукоризненным следованием классическим образцам жанра.

Сонатина имеет традиционное строение. Одночастная композиция состоит из трех разделов, функционально равных трем частям классического сонатного цикла.

Первый раздел, *Allegretto*, построен в характерной для жанра сонатины сонатной форме без разработки. Уже здесь заявлены две основные образные сферы сочинения: пасторальная лирика и танцевальность. Мелодия главной партии плавная и выразительная. В ней с самого начала заметна некоторая сосредоточенность, серьезность (при отсутствии мажоро-минорной системы как таковой, минорное наклонение все же очевидно). Всего за один такт она взмывает почти на две октавы вверх (от a1 до f3), а затем так же стремительно направляется вниз. Это волнообразное движение становится остигнутым

в главной партии. С появлением арпеджированного аккомпанемента у фортепиано тема звучит еще мягче и пластичнее. Побочная — танцевального характера, очень краткая (всего восемь тактов). Несмотря на свой лаконизм, тема противопоставлена начальному образу, не только по причине явной жанровости, но и из-за своей диатоничности.

Разработка в Allegretto заменена на одиннадцатитактовый связующий раздел, в котором начальный мотив главной партии звучит в разных регистрах и тональностях. Реприза сильно динамизирована: главная партия сокращена и изменена, а на месте побочной — флейтовая каденция, имеющая важное драматургическое значение. Диалог взволнованных, вопросительных интонаций у флейты и сосредоточенного нисходящего унисонного мотива в басу у фортепиано впервые репрезентирует драматическое начало в Сонатине. В партии флейты становится ключевым «фанфарный» мотив: пунктирное движение по звукам трезвучия вниз и на увеличенный/уменьшенный интервал вверх. Этот мотив постоянно повторяется, звучит все более напряженно, в конце концов, на *f* от *b3*. Тритоновые интонации встречались и раньше (например, в заключительном пассаже главной партии), однако в каденции, включенные в «фанфарный» мотив, они настойчиво обращают на себя внимание. Впрочем, драматическое развитие быстро сходит на нет, оставляя лишь слабые отголоски на *pp* («эхо», как указывает Дютыйе в нотах).

Andante Сонатины поначалу кажется возвращением к лирическому, безмятежному настроению, даже более умиротворенному, чем в начале Allegretto. Некоторые исследователи (например, Дж. Рил) видят в проникновенной мелодии Andante влияние Ф. Пуленка. В процессе развития в интонациях флейтового напева появляется «фанфарный» мотив из каденции. Сначала он звучит очень певуче, органично

продолжая кантиленную мелодическую линию. Резкий пунктирный ритм меняется на триольный, и в медленном темпе напряженность мотива почти полностью нивелируется. Однако его повторения становятся все настойчивее, поднимаясь выше и выше. В коротком переходе к третьему разделу Сонатины возвращается и пунктирный ритм (Animez).

Стремительное Anime завершает произведение. Строеие последнего раздела образует композиционную арку с Allegretto: в синтаксисе крайних частей есть множество общих деталей (вплоть до мелких нюансов вроде завершения главной партии и в том, и в другом случае трелью на ноте «до»).

Намеченная в побочной партии первого раздела танцевальность превращается здесь в веселую пляску. Минорное наклонение, напряжение и драматичность остаются позади, растворяются в вихревом движении. Повторность мотивов, их простота и диатоничность дарят мелодике главной партии особенную легкость. Внимание заслуживает и разработка, в которой развиваются мотивы главной партии у фортепиано, а контрапунктом к ним излагается кантиленная светлая мелодия у флейты.

Генеральная кульминация приходится на репризу, флейтовую каденцию и коду. Ускорение темпа в сочетании с постоянным *crescendo* производит впечатление стихийной радости, безудержного веселья. Финальное провозглашение начального мотива главной партии на *ff*, в сопровождении трезвучия F-dur звучит особенно жизнеутверждающе.

Своей искренней беззаботностью, светлым колоритом Сонатина для флейты и фортепиано подкупает до сих пор. Сочетание убедительного драматургического решения, выверенности формы и возможности продемонстрировать виртуозные возможности обеспечивает ей прочное место в концертном флейтовом репертуаре.

Надежда Карпун
музыковед, музыкальный критик

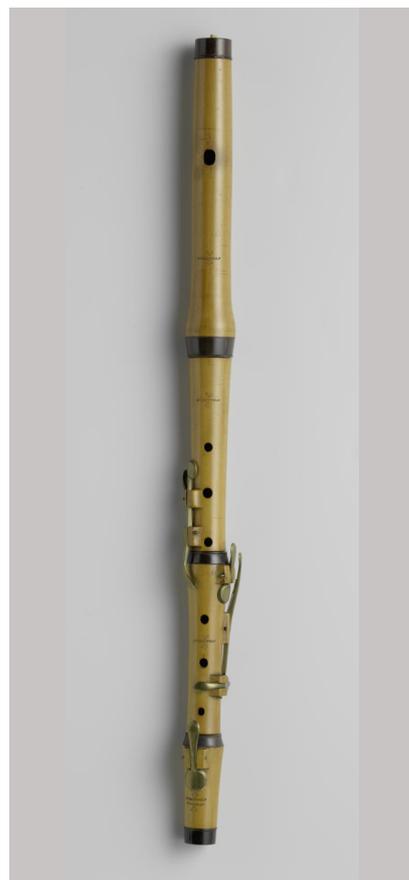




NICOLAS MARCEL RAINGO
ca. 1800



FRIEDRICH GABRIEL KIRST
1772 / 1804



JOHANN HEINRICH GOTTLIEB
STREITWOLF



MARTIN FRÈRES
ca. 1840



J. MOORE
1856 / 1883



AUTEUR ONBEKEND



HAWKES & SON
1884 / 1895



CLAIR AÎNÉ GODFROY
1814 / 1888



AUTEUR ONBEKEND



AUTEUR ONBEKEND



CHARLES NICHOLSON
ca. 1830



RUDALL, CARTE & CO
1872 / 1950

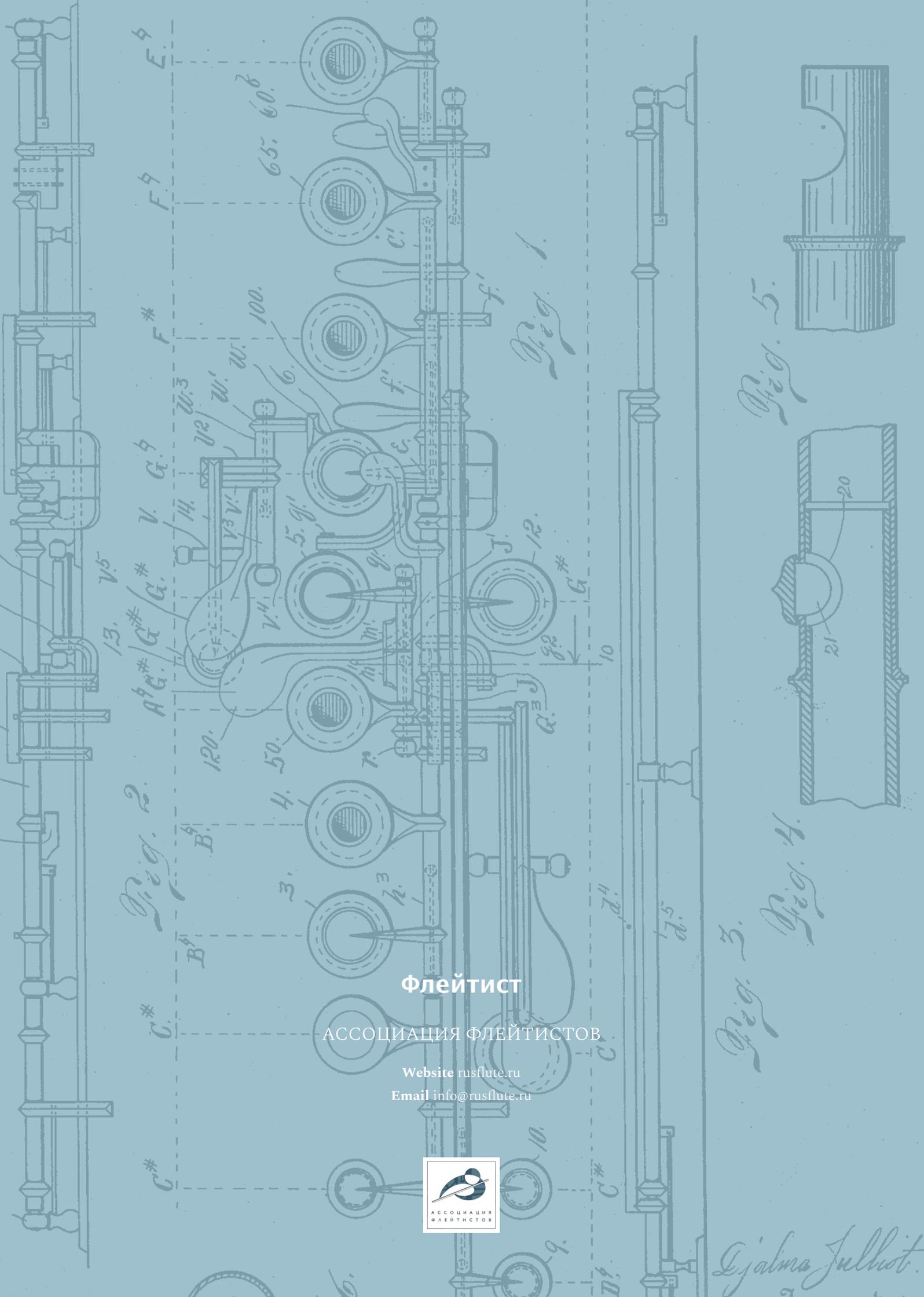


Fig. 1.
Fig. 2.
Fig. 3.
Fig. 4.
Fig. 5.

Флейтист

АССОЦИАЦИЯ ФЛЕЙТИСТОВ

Website rusflute.ru

Email info@rusflute.ru



Gjalma Julhot.