Я исполняю «Анданте» Моцарта под редакцией Юрия Должикова. Одна из оригинальных немецких редакций данного произведения, которую удалось найти в библиотечном фонде Волгоградской областной универсальной научной библиотеки имени М. Горького: KV 315. (Bearbeitet von K.Burchard) VEB Breitkopf Härtel Musik Verlag Leipzig Edition Breitkopf NR. 3341

Одновременно с этим, нам удалось отыскать оригинальное немецкое издание, опубликованное на языке оригинала «NMA V/14/3: Konzerte für Flöte, Oboe und Fagott, Kritischer Bericht» (Giegling, 1986) со ссылкой на Andante in C «für Flöte und Orchestra KV 315 (285 e); WSF II/314; WSF V/316; AMA Serie 12.Nr 15». Сделав перевод с немецкого, проникаемся исторической ценностью данной находки.

Настоящий рукописный концерт для флейты с оркестром, хранится в Парижской библиотеке. Представлен 10 листами (из них 17 страниц) исписанных уборым почерком, частично поперёк, общим размером 166х233 мм, размещён в кожаном переплёте. Присутствуют записи постороннего (неизвестного) на заглавном листе. Среди участников, оставивших свои пометки, присутствуют такие имена как: Георг Ниссен, Аббе Штадлер и сам Моцарт. Идет подробное описание знаков, пометок, обозначений - на какой странице, кто оставил. Так, про Аббе Штадлера указано, что он являлся современником Моцарта. Всё это утверждено печатью от 1841 года.

Партитура кажется написанной с первого "захода", без исправлений или дополнений (возможно, вдохновение!)

Партии для горна и гобоя помечены бледными чернилами.

Партии для скрипки и флейты - более отчетливо выделены.

Первое издание «Анданте» в сопровождении флейты.

Заказчиком был человек по имени Фердинанд Дежан, богатый горожанин.

После получения произведения на руки он не знал что с ним делать, да и был очень занят, чтобы выделить время на ознакомление - поэтому он отдал произведение "на рассмотрение", и получил характеристику : «фантастическое Адажио, слишком личное и единственное в своем роде, в то же время Анданте - более пасторальное, идиллическое, попроще."

Задействованные инструменты: флейта, Скрипка Уно, Дуэ, гобой примо, гобой секундо, виолончель первая, вторая... Моцарт, опус 86

Данный документ находится, по сей день, в Парижской Национальной Библиотеке.

***

1. Нотная тетрадь. KV 315. (Bearbeitet von K.Burchard) VEB Breitkopf Härtel Musik Verlag Leipzig Edition Breitkopf NR. 3341
2. Рукописный текст «NMA V/14/3: Konzerte für Flöte, Oboe und Fagott, Kritischer Bericht» (Giegling, 1986) со ссылкой на Andante in C «für Flöte und Orchestra KV 315 (285 e); WSF II/314; WSF V/316; AMA Serie 12.Nr 15»

Шевцова А.В.

Основные педагогические принципы отечественной альтовой школы

*Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова
(Россия, Саратов)*

doi: 10.18411/lj-07-2020-295

idsp: ljjournal-07-2020-295

Аннотация

В данной статье рассмотрены основные педагогические принципы отечественной альтовой школы, проявившиеся в деятельности выдающихся альтистов В.В. Борисовского, Ф.С. Дружинина и Ю.А. Башмета. Каждый из них олицетворяет

один из этапов развития альтового исполнительства. Они воспитали целую плеяду замечательных музыкантов, основываясь на традициях отечественной школы и своих собственных методических наработках. Благодаря их трудам альт смог воплотиться как сольный инструмент в XX веке.

Ключевые слова: альт, Борисовский, Дружинин, Башмет, педагогические принципы, отечественная альтовая школа.

Abstract

This article discusses the main pedagogical principles of the national viola school, which were manifested in the activities of outstanding violists V. V. Borisovsky, F. S. Druzhinin and Yu. a. Bashmet. Each of them represents one of the stages in the development of viola performance. They brought up a whole galaxy of wonderful musicians, based on the traditions of the national school and their own methodological developments. Thanks to their work, the viola was able to be embodied as a solo instrument in the twentieth century.

Keywords: Alt, Borisovsky, Druzhinin, Bashmet, pedagogical principles, domestic viola school.

Целью данной статьи является определение педагогических принципов видных представителей отечественной альтовой школы, образованной в первой трети XX века. Обозначая общие черты каждого педагогического принципа, выделим отношение и особенности в подходе к обучению студентов В.В. Борисовского, Ф.С. Дружина и Ю.А. Башмета, тем самым подтверждая существование именно *национальной* альтовой школы, основанной на преемственности традиций. К рассмотрению предлагаются не сугубо инструментальные специфические приёмы, а именно принципиальные подходы в воспитании альтистов: отношение к звуку, изучение технических элементов через призму художественной составляющей («через музыку – к технике»), исполнительская интерпретация, показ и слово.

1. *Отношение к звуку. Тембр*

Отличительной чертой всей русской исполнительской школы является мягкое звучание, пропевание музыкального материала: от широких мелодических построений до мелкой техники и аккордов. Отечественная альтовая школа – не исключение. Но для альтистов вопрос звукоизвлечения и тембральной окрашенности, пожалуй, стоит острее, чем для остальных струнников. Прежде всего, это связано с обязательным этапом перехода со скрипки на альт. Первое требование, предъявляемое к скрипачу, желающему перейти на альт, – истинное альтовое звучание. Не каждый хороший скрипач может овладеть настоящим альтовым звуком, определяющим специфику данного инструмента. Как говорил Вадим Васильевич Борисовский – дело в «симпатии к своеобразию альтового тембра», которая непременно должна обнаруживаться у новоиспеченного альтиста. [6, 125]. Следует отметить, что подобное отношение к альтовому звучанию стало актуальным лишь в XX столетии, позволив альту претендовать на сольное исполнительство. Поэтому преподаватели отечественной альтовой школы весьма строго относятся именно к вопросам звукоизвлечения. О Борисовском известно, что он уделял особое внимание формированию у студентов сочного альтового тона, певучести звучания и тембровому богатству.

Дружинин, продолжая дело учителя, имел «очень внимательное отношение к звуку, фразировке, окончанию фраз. Он приучал ученика реагировать на смену настроений в музыке, приучал, как это делать технологически.» [3, 399] Фёдор Серафимович был приверженцем мелодии, каждая нота которой должна звучать для того, чтобы получилась полноценная художественная фраза.

Юрий Абрамович Башмет в процессе занятия со студентами, в беседах и публикациях довольно часто говорит о понятии звука и важности правильного звукоизвлечения на альте, что поможет передать разнообразие его тембров. «Звук –

живая клетка музыки. Процесс её познания беспределен...»[5, 62] – утверждает он. Отношение к звуку на альте становится важным вопросом его мастер-классов. Первое, на что он обращает внимание, относится к сфере звукоизвлечения. Большую часть времени на занятии с учеником он уделяет именно образной характерности звука, сравнивая альтовое звучание с вокальным пением.

2. Через музыку – к технике

Одной из ярких отличительных черт русской альтовой школы является постановка во главу угла художественной, а не технической стороны исполнения музыкального произведения. Несомненно профессиональная оснащённость студентов поддерживается гаммами и различного рода упражнениями, но в художественных произведениях на первом месте всегда остаётся образный план. Несмотря на то, что Борисовский считал необходимым постоянное техническое совершенствование даже состоявшегося музыканта, этот процесс мог быть оправдан только при его воплощении посредством художественного мышления. «В своих учениках он воспитывал отношение к искусству как к чуду» [4, 7], что исключало сухую виртуозность, сугубо рациональный разбор нотного материала и видение техники, как цели.

Дружинин также считал, что «...научиться ряду исполнительских приёмов никогда не бывает поздно», поэтому практически всегда занимался со студентами художественной стороной произведения, обращаясь к технике, только если она напрямую касалась воспроизведения музыкального замысла. [3, 398]. Сам «Фёдор Серафимович часто говорил, что является не “методистом”, а скорее “учителем музыки”, и его миссия учить “не правилам, а тайнам игры на инструменте”» [3, 396]. Важным принципом музыканта было осмысление *музыкального содержания* изучаемого произведения.

Башмет в процессе занятий со студентами ставит во главу угла понятие образа, идеи, смысла, подчиняя им все технические находки. При этом считает необходимым постоянно поддерживать техническое мастерство, так как инструментальное несовершенство мешает качественному проведению фраз и тембральному окрашиванию, следствием чего является ограниченность в способности передачи образной сферы. Учитывая, что техника должна подчиняться фразе, а не наоборот, инструментальные задачи не должны отвлекать от воплощения художественных.

3. Исполнительская интерпретация

Способность к самостоятельному осмыслению художественного материала, зарождающая появление незаурядной исполнительской интерпретации, воспитывается ещё в процессе обучения. Вадим Васильевич старался воспитать в ученике способность к уникальному художественному поиску, давая на уроке лишь основное направление развития. Это требовало включения критического интерпретаторского мышления учащегося. Вадим Васильевич Борисовский всячески поддерживал самостоятельность в прочтении музыкального материала.

Дружинин также развивал в своих студентах индивидуальность, основанную на особенностях характера, мышления, жизненного и творческого опыта. Он говорил, что педагог должен наставить студента на путь саморазвития и культурного обогащения, способствующего формированию интерпретаторского мышления. «Начинающий ученик часто смотрит на многое в исполнении глазами учителя и очень важно в процессе его роста выявить в нём то индивидуальное, что приведёт его, в конце концов, к самостоятельному видению», – утверждал Фёдор Серафимович. [2, 158].

Башмет также поддерживает и развивает способность к интерпретации музыкального сочинения у учащихся. В процессе занятий Юрий Абрамович говорит о цельности интерпретации исполнителем, зависящей от его музыкальных задач и способов их воплощения. При этом интерпретацию он видит как инструмент воплощения авторского замысла через призму исполнительского мастерства и вкуса.

Он сравнивает различные исполнения с отпечатками пальцев, подчёркивая, что каждый исполнитель уникален по своей природе.

4. Общекультурное воспитание студента

Одной из основных черт отечественной альтовой педагогики является непереносимое общекультурное воспитание студента. Этот параметр становится необходимым для действенного воплощения в жизнь предыдущего педагогического принципа – исполнительской интерпретации. «Среди главных черт альтовой педагогики XX века, выработанной В.В. Борисовским и Ф.С. Дружининым – следует поставить особое внимание к общему развитию ученика и формированию его как личности». [3, 397] Эта принципиальная особенность отечественной альтовой школы ставит перед преподавателем серьёзную задачу: не только научить студента инструментальным навыкам, но и воспитать мыслящего человека. «Нередко в классе можно было услышать о том, что подлинный артистизм исполнителя питается большой культурой» – рассказывает Е. Стоклицкая о занятиях с Борисовским. [4,11] Следует отметить, что особое внимание уделялось знаниям по истории развития своего инструмента.

Дружинин полагал, что доводить до совершенства нужно не только технологические приёмы, но и исполнительский вкус, который вырабатывается путём осмысления культурных принципов. Он говорил, что «самое кропотливое и сложное в работе педагога — это открыть в дебрях профессиональной технологии просвет, который пробудил бы у ученика непрерывный интерес ко всем проявлениям человека в области Прекрасного». [2, 134]

Башмет также придерживается данной направленности в своей педагогической работе. Он, в процессе занятий, для яркости объяснения образа или идеи часто прибегает к сравнениям с другими музыкальными произведениями, фрагментами из фильмов и книг, что предполагает широкий культурный кругозор студента, побуждая его открывать для себя новые художественные категории.

5. Показ и слово

Известно, что правильно сформулированная педагогом мысль позволяет студенту отчётливо понимать то, что от него требуется для выполнения поставленной задачи. Именно поэтому «слово» является важнейшим критерием педагогической деятельности. Порой одно слово, сказанное на уроке Борисовским, помогало без долгих объяснений понять то, что хотел услышать от студента учитель («преснятина», «тыквенная каша», «параходные терции», «смычок длиною в полтора километра», «избавь меня от азбуки Морзе»[5, 129,135]). Дружинин также придавал большое значение словесному сопровождению музыкальных занятий. Он говорил, что в воспитании студента «особую роль играет доверительное слово – направляющее, поощряющее или порицающее.» [3, 398] Башмет в свою очередь в процессе занятий со студентами приводит массу образных сравнений, ярко иллюстрирующих необходимый фрагмент. При этом сравнения могут быть не только с другими произведениями искусства, но и с жизненными ситуациями, повседневными вопросами.

Важным элементом в работе с учениками является *показ на инструменте*. Борисовский довольно часто показывал необходимые приемы или целые музыкальные фразы на альте ученика, что вызывало доверительное отношение студента. Фёдор Серафимович также прибегал к показу на альте, формируя верные представления учащихся о красоте звучания инструмента. Одним из ярких элементов художественного показа Башмета в процессе занятий является демонстрация музыкального материала на рояле. Юрий Абрамович может исполнить фрагменты известных альтовых сочинений, совместив на рояле партию солиста и аккомпанемента или показать в сравнении то, что он хотел бы услышать от студента и то, что он слышит. Реже он пользуется показом на инструменте учащегося, доверяя ему самому

воспроизвести материал по средством осмысления и слухового контроля, не прибегая к копированию.

Все параметры педагогической системы отечественного альтового исполнительства связаны между собой, дополняя друг друга. Наличие всех определённых выше критериев формирует уникальность нашей альтовой школы. Указанные особенности, прежде всего, основываются на личном исполнительском опыте Борисовского, Дружинина и Башмета, что делает педагогическую систему воспитания альтистов более продуктивной и целенаправленной. Наличие данных педагогических принципов у всех участников альтовой триады позволяет утвердить их как традиции отечественной альтовой школы, передающихся из поколения в поколение.

***

2. Григорьев В. Ю. Скрипачи, альтисты и виолончелисты // Русская музыка и XX век / Под ред. М. Г. Арановского. М., 1997. С. 723 – 776.
3. Погадаева Н. Фёдор Серафимович Дружинин – исполнитель, педагог, композитор // дис. канд. иск. Оренбург, 2009. 275 с.
4. Погадаева Н. Педагогическая деятельность в контексте ипостасей его творчества / // Культура, искусство и образование провинциальной России в контексте истории: Материалы Российской научно-практической конференции. – Оренбург: изд-во ГОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», ИПК ГОУ ОГУ, 2007. С.395–400.
5. Стоклицкая Е. Борисовский – педагог. М.: Музыка, 1984. 74 с.
6. Чернова-Строй И. Юрий Башмет – грани совершенства. – Львов: Пирамида, 2003.
7. В. Юзефович. В. Борисовский - основатель советской альтовой школы – М.: Сов. композитор, 1977. - 161 с