

RU

Роль флейтистов-иностранцев Императорского Мариинского театра в формировании отечественной флейтовой школы в XIX веке

Лупачев Д. В.

Аннотация. Цель исследования - определить роль флейтистов-иностранцев XIX века, имевших звание солистов Императорского Мариинского театра, в формировании отечественной флейтовой школы. Только иностранные музыканты могли получить звание солиста, которое определяло высокое жалование, ряд льгот и безусловный авторитет, а также обязывало к преподавательской деятельности. Научная новизна заключается в том, что впервые прослеживаются причины, определившие главенство немецких исполнительских традиций во флейтовом искусстве Санкт-Петербурга в XIX веке. В результате определено, что флейтисты-иностранцы Мариинского театра развивали отечественную флейтовую школу в русле оркестрового исполнительства, положили начало становлению методических принципов обучения игре на флейте в России.

EN

The Role of Foreign Flutists of Imperial Mariinsky Theatre in the Formation of Domestic Flute School in the XIX Century

Lupachev D. V.

Abstract. The paper aims to identify the role of foreign flutists-soloists of Imperial Mariinsky Theatre in the formation of domestic flute school in the XIX century. Only foreign musicians could acquire the rank of soloist which guaranteed high salary, certain privileges and an undoubted authority and presupposed the obligation to provide educational activities. Scientific originality of the study lies in the fact that the author for the first time reveals the factors that determined the prevalence of German performance traditions in Saint Petersburg flute art of the XIX century. As a result, it is shown that foreign flutists of Mariinsky Theatre contributed to the development of domestic flute performing art, laid the foundations of domestic flute teaching methodology.

Введение

Под исполнительской школой, по определению педагога-духовика В. Д. Иванова, понимается «сложившееся в исполнительско-педагогической сфере искусства системное художественное направление, связанное со своеобразием и общностью основных взглядов, преемственностью принципов и методов в обучении и игре на том или ином музыкальном инструменте» [6]. Отечественная исполнительская школа игры на флейте складывалась до появления консерваторий главным образом в оркестрах Императорских театров. В Петербурге центром театральной культуры был Императорский Мариинский театр, который являлся не только областью развития оперного и балетного искусства, но и оркестрового исполнительства. Мариинский театр ведет свою историю с 1783 года, когда было построено здание Императорского Большого каменного театра. Оркестр Мариинского театра с начала XIX века начал давать регулярные симфонические концерты, которые проходили по субботам в свободные от спектаклей дни. Среди музыкантов оркестра были выдающиеся флейтисты того времени.

Предметом данного исследования являются флейтисты Императорского (Мариинского) театра XIX века, которые определили особенности формирования отечественной флейтовой школы в Санкт-Петербурге. В работе В. П. Иванова [7] тщательно изучены истоки возникновения московской флейтовой школы, в то время как флейтовое исполнительство XIX века в Санкт-Петербурге до сих пор остается неосвещенным. Сведения о некоторых флейтистах-иностранцах Императорских театров Санкт-Петербурга имеются в разных источниках, но они носят справочный характер и не выявляют общей картины флейтового исполнительства. В данной работе впервые рассматривается деятельность всех солистов-флейтистов указанного исторического периода комплексно, что позволяет определить их роль для флейтового исполнительства в Санкт-Петербурге, чем обусловлена

актуальность работы. В работе были поставлены следующие задачи, связанные с деятельностью солистов-флейтистов Мариинского театра:

- выявить, флейтисты каких стран оказали наибольшее влияние на формирование отечественной флейтовой школы в Санкт-Петербурге;
- определить, на флейтах каких конструкций играли флейтисты оркестра Мариинского театра в XIX веке и как это повлияло на выбор типа флейты для преподавания в России;
- определить роль иностранных музыкантов, солистов Императорских театров для флейтового исполнительства в России.

Методы исследования: анализ источников, структурно-типологический метод.

Теоретическая база включает ряд исследований, касающихся истории флейтового искусства XIX века и его представителей, это работы А. П. Баранцева [1], В. В. Березина [2], Е. Н. Борисовой [4], В. Д. Иванова [6], В. П. Иванова [7], Р. Уилсона [10], Ю. А. Усова [11] и др.

Практическая значимость определяется тем, что основные выводы, сделанные в ходе исследования, могут быть полезны для дополнения общей картины формирования отечественной флейтовой школы и для изучения роли флейтистов Мариинского театра в развитии флейтового исполнительства Санкт-Петербурга в частности.

Основная часть

Российское правительство и двор делали ставку на иностранных музыкантов: они занимали ведущие должности (капельмейстеры, солисты, педагоги), пользовались авторитетом, им гораздо больше платили, чем русским музыкантам [Там же, с. 13]. Звание солиста императорских театров в XIX веке могли получить только иностранцы. Это звание давало высокое жалованье и право свободного передвижения по России. Все это вызывало «наплыв» иностранных специалистов в Россию.

Исторически сложилось, что с момента открытия Императорского (Мариинского) театра в Санкт-Петербурге двор Екатерины II приглашал немецких флейтистов. В качестве придворных флейтистов служили в период с 1783 по 1786 год Кристиан Карл Гартман (1750-1804), а с 1792 по 1798 год – Фридрих Людвиг Дюлон (1769-1826). Последний музыкант имел годовое жалованье около 1000 рублей, что являлось очень высоким доходом.

Первым солистом Императорских театров Санкт-Петербурга в период с 1822 по 1848 год был Генрих Зусман (1796-1848), в России он также был известен как Андрей Андреевич Зусман. А с 1836 года он являлся еще и музыкальным директором этого театра. Музыкальное образование Г. Зусмана полностью базировалось на немецких традициях: обучался игре на флейте он у Августа Шрёка, флейтиста Берлинской оперы, а теорией музыки занимался у известного немецкого композитора и педагога Карла Фридриха Цельтера. В России Г. Зусман прославился, прежде всего, своей виртуозной игрой на флейте. Работая в Императорском театре, Г. Зусман участвовал в первом исполнении оперы «Жизнь за царя» М. И. Глинки. Великий русский классик оставил следующее высказывание о солисте Императорского театра: «...флейтист Зусман был, бесспорно, один из лучших, ежели не лучший солист в Европе» [5, с. 166]. Концертная деятельность Г. Зусмана как солиста была довольно обширной. В «Санкт-Петербургских ведомостях» от 7 марта 1840 года сообщалось, что в зале Энгельгардт состоялся концерт Г. Зусмана, в котором музыкант исполнил написанное им попури для флейты из оперы «Жизнь за царя» [3, с. 43]. Сохранилась гастрольная афиша 1841 года, на которой указано, что Г. Зусман, как первый флейтист Императорского театра в России, выступает в вокально-инструментальном концерте. В программу концерта входили собственные сочинения Г. Зусмана – «Концертино» для флейты и «Блестящие вариации» для флейты.

Одновременно с Г. Зусманом в Императорских театрах Санкт-Петербурга служил французский флейтист Жозеф Гийу (1787-1853), он получил образование в Парижской консерватории, где обучался у флейтистов Франсуа Девена и Иоганна Георга Вундерлиха. В 1831 году Ж. Гийу дал концерты в России и с этого времени обосновался в Петербурге, где играл в качестве первого флейтиста в оркестрах Императорских театров. Несмотря на то, что Ж. Гийу был музыкантом высокого уровня, ярким исполнителем-виртуозом (Ж. Гийу служил в оркестрах лучших театров Парижа, среди которых Grand Opera, преподавал в Парижской консерватории), его карьера в Петербурге не сложилась. Возможно, Г. Зусман был более талантливым флейтистом, так, на премьере оперы «Жизнь за царя» М. И. Глинки участвовал и Ж. Гийу, но он не был отмечен композитором. Однако данное обстоятельство не было главной причиной. В 1833 году Ж. Гийу вместе с итальянским композитором Карло Соливой, который был назначен капельмейстером в Императорском театре Петербурга, представил министру императорского двора проект учреждения вокальной школы по образцу Парижской консерватории [9, с. 49]. Директор императорских театров А. М. Гедеонов и другие лица, занимающие руководящие должности, не были готовы к радикальным переменам в сфере российского музыкального образования, что привело к конфликту. Очевидно, что данное обстоятельство не позволило Ж. Гийу выстроить в Петербурге карьеру музыканта-флейтиста, и он занялся издательской, граверной и журнальной деятельностью.

Кроме того, сохранившиеся документы о неудовлетворительной деятельности К. Соливы, фигурирующие в скандале итальянского музыканта с А. М. Гедеоновым, были составлены немецкими капельмейстерами – Д. Мессом, К. Альбрехтом, К. Келлером. В связи с этим Г. В. Петрова указывает, что в данном случае причинами конфликта могло быть и соперничество между представителями немецкой культуры и другими иностранцами [Там же, с. 54]. В русской музыкальной культуре немецкие музыканты заняли довольно прочное положение еще в последней трети XVIII столетия и, очевидно, не хотели пускать в театры представителей

других национальностей. Так или иначе, после представителя французской флейтовой школы Ж. Гийу в придворных театрах Петербурга работали только немецкие и итальянские флейтисты – музыканты иной инструментальной традиции.

В период с 1847 по 1859 год первым флейтистом, а затем и солистом Императорских театров был немецкий музыкант Эрнст Вильгельм Хайнемайер (1827-1869). Вероятно, музыкант был очень талантлив, так как занимал такую высокую должность уже в юном возрасте. Выйдя в России на пенсию по болезни, Э. Хайнемайер вернулся на родину, а затем обосновался в Австрии.

Далее среди солистов-флейтистов Императорских театров прослеживаются итальянские традиции. Цезарь Иосифович Чиарди (1818-1877) учился в Миланской консерватории у Дж. Нути и Л. Карлези, с ранних лет постоянно гастролировал. Приехал в Россию Ц. Чиарди в 1853 году и остался здесь до конца своих дней. Дирекция Императорских театров пригласила флейтиста на должность солиста оркестра итальянской оперы Императорского театра. Согласно заключенному контракту в обязанности Ц. Чиарди также входили ежегодные сольные концерты в Большом и Малом залах Императорского театра. Ц. Чиарди быстро добился признания в России, расширяя здесь свою деятельность. Уже в 1858 году он получил звание солиста Императорского (Мариинского) театра, позднее его коллегами в оркестре стали итальянский флейтист Э. Келер и немецкий флейтист К. Венер. Ц. Чиарди играл как в оркестре итальянской оперы, так и в оркестре русской оперы.

В 1862 году Ц. Чиарди получил звание солиста Его Императорского Величества, которое давало артисту свободу действий. Данное звание присуждалось только очень талантливым музыкантам, поэтому его присуждали крайне редко, из современников Ц. Чиарди его удостаивался только кларнетист Э. Каваллини. В Государственном историческом архиве Ленинградской области сохранилось следующее ходатайство от дирекции Императорских театров: «Имея в виду, что талант Чиарди равняется таланту Каваллини, и что первый играет не только соло и концерты, но всю оркестровую партию в операх... полагаю справедливым, если Вашему Сиятельству угодно будет ходатайствовать ему звание солиста Его Императорского Величества» [1, с. 10]. Благодаря этому званию Ц. Чиарди стал одним из самых высокооплачиваемых музыкантов в Российской империи, его жалованье составляло до 2000 рублей серебром в год [Там же].

По протекции Ц. Чиарди в 1871 году в Санкт-Петербург приехал итальянец Эрнест Иосифович Келлер (1849-1907) – флейтист и композитор, обучался у своего отца-музыканта. Э. Келлер состоял флейтистом в оркестре Императорского театра, а после смерти Ц. Чиарди стал солистом. При жизни Э. Келлер больше был популярен как композитор, что несколько затмило его славу как исполнителя.

Немецкие музыканты также продолжали трудиться в оркестрах Императорского Мариинского театра. С 1867 по 1884 год солистом был Карл Венер (1838-1912). Самым длительным сроком службы в оркестре русской оперы Императорского Мариинского театра была работа Карла Фридриха Ватерстраата (1835-1896). Музыкант прослужил в оркестре 39 лет в период с 1857 по 1896 год. Однако получить звание солиста Императорских театров ему удалось только через 33 года работы, в 1885 году, это свидетельствует о том, что карьера солиста не всеми иностранными музыкантами достигалась легко.

К сожалению, не имеется возможности достоверно описать особенности исполнительского стиля итальянских и немецких флейтистов Мариинского театра XIX века. Мы можем лишь сослаться на скудные описания их современников. Первая сохранившаяся аудиозапись, по которой можно сделать анализ манеры игры флейтистов того времени, сделана в 1906 году учеником К. Ф. Ватерстраата Федором Васильевичем Степановым. Но это тема для отдельного исследования.

Если в конце XVIII века приезжие иностранные флейтисты играли на барочных флейтах, то с начала XIX века пользовались флейтами простой системы с несколькими клапанами, чаще всего это были инструменты с четырьмя-шестью клапанами. Под «флейтой простой системы» понимается флейта «с каноническим каналом и шестью открытыми отверстиями, которые при последовательном их открывании дают мажорный звукоряд... и с не более чем четырьмя закрытыми ключами (клапанами) на теле» [10, с. 57].

Конструкция инструментов предъявляла определенные требования к репертуару, который создавали сами исполнители-флейтисты. Музыканты XIX века, играющие на флейте простой системы, должны были уметь использовать множество аппликатур для избегания регистровых скачков и достижения текучести звучания [Там же, с. 67], что особенно необходимо при игре пассажей. В расчете на данные особенности писал свои произведения Г. Зусман. Помимо педагогического пособия «Школа игры на флейте» (1839), которое состояло из трех частей – упражнения, 12 легких этюдов и дуэтов, 24 больших этюда, – Г. Зусман был автором «Концертино» для флейты с оркестром, многих произведений для флейты соло, камерных сочинений с участием флейты. На примере «Концертино», как самого популярного произведения Г. Зусмана, можно отметить, что партия флейты по большей части основана на пассажной технике, включающей гаммообразное движение, фигурации по звукам аккордов, широкие скачки и прочее. Произведение отвечает концертно-виртуозному стилю того времени. Но представленные у композитора бесконечные пассажи не дают исполнителю возможности взять дыхание без нарушения метrorитмических и структурных особенностей произведения. С точки зрения исполнительской практики можно предположить, что Г. Зусман либо играл очень свободно, с периодическими остановками, либо безупречно владел техникой перманентного дыхания. Для исполнения «Концертино» в настоящее время требуется редакция партии флейты: автором данной статьи была сделана такая редакция (аудиозаписи «Концертино» Г. Зусмана в авторской редакции и исполнении Д. Лупачева выложены в сети Интернет (<https://www.youtube.com/watch?v=Ll92gPMV4I4&t=26s>)).

Ц. Чиарди играл уже на более совершенном инструменте, на классической флейте венского типа фирмы Koch. Современники отмечали мягкий, красивый и чистый звук музыканта, безукоризненную технику: все эти качества основывались на прекрасном владении грудобрюшным и диафрагмальным видами дыхания, которые вошли в практику только в начале XIX века. Концертные произведения, написанные Ц. Чиарди, продолжают традиции виртуозного стиля, однако они уже учитывают применение рационального исполнительского дыхания и техники. Ц. Чиарди является автором Концерта для флейты с оркестром, вариаций для флейты и фортепиано «Русский карнавал», скерцо для флейты и струнного оркестра «Венецианский карнавал», фантазий и виртуозных соло для флейты на популярные оперные темы.

Как и Ц. Чиарди, Э. Келлер играл на классических флейтах простых систем, хотя в то время уже широко была известна флейта конструкции Т. Бёма. При этом музыкант допускал, что его многочисленные этюды удобнее исполнять на новых инструментах.

Первые попытки введения в исполнительскую практику флейт механики Т. Бёма связаны с немецкими музыкантами К. Венером и Эмилем Приллем (1867-1940). К. Венер был учеником самого Т. Бёма, он играл на деревянной флейте новой механики с открытым соль-диезом и закрытыми клапанами, его «12 упражнений для быстрого развития техники» и этюды писались в расчете на данный инструмент. При этом музыкант категорически не принимал металлического инструмента. В 1880-е годы К. Венер работал в Санкт-Петербурге и Москве, пропагандируя новый инструмент. Однако после 1884 года К. Венер уехал из России, по-видимому, из-за того, что русские музыканты еще не хотели переходить к игре на флейтах с механикой Т. Бёма. В Европе споры о недостатках и преимуществах флейт Т. Бёма также продолжались до начала XX столетия [4, с. 29]. Из России К. Венер уехал сначала в Ганновер, а затем в Америку, став в Нью-Йорке ведущим флейтистом-исполнителем и преподавателем: здесь его взгляды были восприняты с энтузиазмом.

Автором этюдов и «школы» для флейт системы Т. Бёма являлся Э. Приль. В период с 1883 по 1888 год он работал в Санкт-Петербурге. То обстоятельство, что Э. Приль не задержался в России, также свидетельствует о неготовности системы музыкального образования в Санкт-Петербурге 1880-х годов к переходу на новые инструменты. Как известно, первым ввел в педагогическую практику флейту Т. Бёма профессор Московской консерватории В. Кречман (ученик К. Венера) [8, с. 425].

Были востребованы в России труды немецких флейтистов А. Фюрстенау (1792-1852) и В. Поппа (1828-1903), которые никогда не жили в России. «Искусство игры на флейте» А. Фюрстенау и «Школа игры на флейте» В. Поппа представляют собой пособия, основанные на европейских традициях, в них авторы давали методические указания для игры на классических флейтах немецких и венских моделей, то есть как раз для флейт, на которых играли музыканты в России. «Школа» В. Поппа впоследствии неоднократно переиздавалась в России. Пользовались популярностью у флейтистов в России и этюды, пьесы, фантазии этих авторов.

Лояльность к смене творческих установок проявил К. Ватерстраат. Если в начале творческой карьеры он играл на флейтах простой системы, то в 1890-е годы перешел на флейту системы Т. Бёма. К. Ватерстраат был первым музыкантом, который играл в оркестре Мариинского театра на деревянной флейте конструкции Т. Бёма, однако в консерватории не спешил вводить этот инструмент в обучение. И только ученик К. Ватерстраата Ф. В. Степанов, сменивший его на посту профессора Петербургской консерватории, ввел в обучение флейту конструкции Т. Бёма.

Императорский двор был заинтересован в развитии оркестрового исполнительства, поэтому обязывал всех иностранных музыкантов заниматься также педагогической деятельностью. Как правило, все солисты-флейтисты Императорских театров давали частные уроки, что составляло значительную часть их доходов. Э. Хайнмайер преподавал в Театральном училище. Присвоив Ц. Чиарди звание солиста Императорских театров, дирекция расширила его профессиональные обязанности. В качестве капельмейстера Ц. Чиарди работал в Павловском военном училище при Генеральном штабе, преподавал с 1855 года в музыкальных классах Театрального училища. Когда в 1862 году была открыта Петербургская консерватория, Ц. Чиарди стал первым профессором по классу флейты, что свидетельствует о безоговорочном авторитете музыканта и как педагога, и как исполнителя. У Ц. Чиарди брал уроки игры на флейте П. И. Чайковский, музыканты неоднократно выступали в дуэте. 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.

В первой половине XIX века в России не было единой системы обучения игре на флейте, и каждый музыкант руководствовался своими собственными принципами. С открытием Санкт-Петербургской консерватории возникла необходимость в создании единой методики обучения и становлении учебного репертуара для флейты. Данная задача решалась силами солистов Мариинского театра. В России Ц. Чиарди постепенно нарабатывал собственные методические принципы, которые были оформлены в пособии «Новейшая теоретическая и практическая школа для флейты», изданном в 1862 году издательством Ю. Г. Циммермана. В «школу» входят упражнения для флейтистов, написанные самим Ц. Чиарди. Автор расписал гаммы и различные упражнения на все виды техники и основные навыки (звукоизвлечение, дыхание, интонация, артикуляция, штрихи), которые подходят для начинающих музыкантов. Методическое пособие сразу стало пользоваться большой популярностью, на нем было воспитано первое поколение профессиональных отечественных флейтистов, воспитанников Петербургской и Московской консерваторий [7, с. 9]. Методическое пособие Ц. Чиарди оставалось востребованным довольно долго, оно даже было переиздано в 1973 году под редакцией профессора Петербургской консерватории Г. Никитина. Помимо создания учебного материала, Ц. Чиарди ставил задачу расширения художественного репертуара для флейты.

Большой вклад в формирование учебного материала для флейты внес Э. Келлер. Все произведения написаны Э. Келлером с учетом особенностей игры на флейте, они отличаются большой мелодичностью, поэтому прочно вошли в репертуар флейтистов. Особое внимание Э. Келлер уделял развитию техники, среди его сочинений двухтомный сборник ежедневных упражнений для флейтистов (каждый том содержит 20 уроков), 30 виртуозных этюдов для флейты во всех тональностях, «Школа игры на флейте-пикколо», «Школа беглости для флейты», 22 этюда для развития легкости и выразительности и многое другое. Э. Келлер давал частные уроки, среди его учеников были и музыканты-любители, поэтому он писал произведения разного уровня сложности. Помимо многочисленных этюдов, Э. Келлеру принадлежат пьесы и дуэты для флейты, которые успешно выпускались музыкальным издательством Ю. Г. Циммермана и переиздаются в настоящее время.

Что касается методических пособий, то за долгое время преподавания в Петербургской консерватории К. Ватерстраат использовал и рекомендовал, помимо «школы» Ц. Чиарди, труды А. Фюрстенау, В. Поппа, Э. Приля, сочинения Э. Келлера [1, с. 24]. На этих пособиях немецких и итальянских авторов воспитывались первые русские флейтисты, в частности Федор Васильевич Степанов (1867-1914), который стал первым русским солистом в оркестре Мариинского театра и первым отечественным профессором Петербургской консерватории.

Заключение

На основании проведенного исследования можно сделать следующие выводы. Иностранные флейтисты, занимающие должность солистов оркестра Императорского (Мариинского) театра, имели привилегированное положение. Данный статус связывался с хорошим жалованьем, досрочным получением пенсии (через 15 лет службы), давал возможность вхождения в дома аристократов, флейтисты Императорского театра давали частные уроки самым богатым семьям Санкт-Петербурга. По сложившейся с начала XVIII века традиции в Россию приглашали только высококвалифицированных иностранных музыкантов. Ряд факторов обусловил преобладание немецких исполнительских традиций в области флейтового исполнительства. Первыми придворными музыкантами в России были немецкие флейтисты, благодаря чему сразу установились немецко-русские связи. Француз Ж. Гийу предлагал реформу музыкальной системы, однако его прогрессивные взгляды не нашли отклика у консервативно настроенного императорского двора, который отдавал предпочтение немецким музыкантам, развивавшим установленные в России традиции. Среди них – Г. Зусманн, К. Венер, К. Ватерстраат. Большую роль для флейтового исполнительства в России сыграли и итальянские традиции. Ц. Чиарди, в силу большого таланта, был наделен властью и большим авторитетом, он мог позволить себе по протекции пригласить на должность солиста Императорского театра своего соотечественника – итальянца Э. Келлера.

Иностранные солисты Императорских театров играли на флейтах простых систем немецких и венских моделей и пользовались методическими пособиями В. Поппа, А. Фюрстенау, Ц. Чиарди, предназначенными для данных инструментов. Флейтисты Санкт-Петербурга, в отличие от музыкантов Москвы, не спешили переходить на флейты конструкции Т. Бёма.

Все солисты-флейтисты Мариинского театра вели активную преподавательскую деятельность, и многие из них были хорошими композиторами, создав «школы» для флейты и учебный репертуар. На основе их методических принципов и учебного материала были воспитаны первые русские флейтисты Санкт-Петербурга, в частности Ф. В. Степанов. В результате можно говорить о преемственности методов преподавания игры на флейте солистов-иностранцев оркестра Мариинского театра и первых русских флейтистов, сформировавших отечественную флейтовую школу. Благодаря педагогической работе Ц. Чиарди и К. Ватерстраата в Петербургской консерватории было воспитано первое поколение российских профессиональных флейтистов, которые в XX веке заменили иностранцев в оркестре Мариинского театра.

Источники | References

1. Баранцев А. П. Мастера игры на флейте - профессора Петербургско-Ленинградской консерватории, 1862-1985. Петрозаводск: Карелия, 1990. 130 с.
2. Березин В. В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М.: Издательство Института общего среднего образования Российской Академии образования, 2000. 388 с.
3. Болотин С. В. Биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. Л.: Музыка, 1969. 200 с.
4. Борисова Е. Н. Становление флейтового исполнительства в России и за рубежом: историко-педагогический аспект // Мир науки, культуры, образования. 2015. № 3 (52). С. 28-30.
5. Глинка М. Литературное наследие: в 2-х т. / под ред. В. Богданова-Березовского. Л. - М.: Гос. муз. изд-во, 1952. Т. 1. 512 с.
6. Иванов В. Д. Словарь музыканта-духовика [Электронный ресурс]. URL: <https://search.rsl.ru/ru/record/01003048918> (дата обращения: 02.09.2021).
7. Иванов В. П. Истоки, формирование и развитие московской школы игры на флейте до середины XX века: дисс. ... к. иск. М., 2003. 221 с.
8. Маевская О. А. Раскрытие основных принципов виртуозной игры на примере «Школы игры на флейте» Ц. Чиарди // Культура, наука, образование: проблемы и перспективы: сб. тр. VIII Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Нижневартовск: Нижневартовский государственный университет, 2021. С. 423-428.

9. Петрова Г. В. О петербургской карьере Карло Соливы // Opera musicological. 2013. № 2 (16). С. 36-54.
10. Уилсон Р. История флейты / пер. с англ. К. Боечко. Барнаул, 2009. 194 с.
11. Усов Ю. А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. М.: Музыка, 1975. 200 с.

Информация об авторах | Author information

RU**Лупачев Денис Вячеславович¹**¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова**EN****Lupachev Denis Vyacheslavovich¹**¹ Saint Petersburg Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov¹ denislupachev@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 09.06.2021; опубликовано (published): 30.09.2021.

Ключевые слова (keywords): Императорский (Мариинский) театр; солисты-флейтисты; Г. Зусман; Ц. Чиарди; Э. Келлер; Imperial Mariinsky Theatre; flutists-soloists; H. Soussmann; C. Ciardi; E. Köhler.