

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

MUSIC EDUCATION

Е. Бахтиярова

СКРИПИЧНАЯ ПЕДАГОГИКА В РОССИИ В ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XVIII ВЕКА

E. Bakhtiyarova

VIOLIN PEDAGOGIC IN RUSSIA IN THE LAST QUARTER OF THE XVIIITH CENTURY

В данной статье рассматриваются особенности скрипичной педагогики в России в последней четверти XVIII века и исследуются методические работы разных авторов XVIII и начала XIX веков, отражающие суть данного вопроса.

Ключевые слова: скрипичное искусство, скрипка, педагогика, школа, постановка, техника, штрихи, И. Хандошкин, Л. Моцарт, Ф. Джеминиани, П. Роде, П. Байо, Р. Крейцер.

This article looking from the features of violin pedagogic in Russia in the last quarter of the XVIIIth century and researching methodical works of different authors of the XVIIIth and beginning of the XIXth centuries, which is reflecting the essence of this problem.

Key words: Violin, Art, pedagogic, school, statement, technique, traits, I. Khandoshkin, L. Mozart, F. Geminiani, P. Rode, P. Bayot, R. Kreytzer.

Основоположником русской скрипичной школы принято считать профессора Санкт-Петербургской консерватории по классу скрипки – выдающегося педагога, воспитавшего плеяду талантливых скрипачей-исполнителей конца XIX–XX веков – Л. С. Ауэра. Но задолго до появления имени Ауэра в истории музыкальной культуры нашей страны существовали собственные традиции скрипичной педагогики, шедшей бок о бок с исполнительством и развивавшейся вместе с ним.

Профессиональный подход к обучению игре на скрипке в России возник практически одновременно с появлением профессионального исполнительского искусства в XVIII столетии. Первые шаги скрипичной педагогики были направлены на воспитание музыкантов для сопровождения светских церемониалов, придворных оркестров и театров, в то время, как в Европе, зародившись в итальянских церковных капеллах в XVI–XVII веках, она находилась, как и само скрипичное исполнительство, под сильным влиянием традиций католической церкви. Этим, к примеру, объясняется тот факт, что в своей знаменитой скрипичной «школе» 1756 года Л. Моцарт дает некоторые разъяснения относительно устаревшей нотации, которая отсутствовала в сольной и ансамблевой скрипичной музыке XVIII

века, но была присуща церковной. Зародившись почти на двести лет позже европейской, русская скрипичная педагогика восприняла весь процесс эволюции европейского скрипичного искусства вплоть до середины XVIII века как результат, преобразовав и адаптировав его к особенностям национальной культуры. Между тем, этот важный для изучения истории становления русской скрипичной педагогики период исследовался фрагментарно и эпизодически в работах, посвященных русскому скрипичному искусству XVIII века. К ним относятся исследования И. Ямпольского [12], Г. Фесечко [11], Л. Гинзбурга и В. Григорьева [3].

Основным материалом для исследования проблем скрипичной педагогики XVIII века в России служат методические работы западно-европейских авторов, фиксировавших законы развития скрипичной музыки и способы ее изучения. Представляется, что наиболее интересными из них являются «Искусство игры на скрипке» Ф. Джеминиани [13], как одна из старейших серьезных работ подобного рода, «Скрипичная школа» Л. Моцарта [6], как наиболее полное и подробное руководство своего времени, «Скрипичная метода» П. Роде, П. Байо, Р. Крейцера [9], принятая к руководству в Парижской консерватории, отражающая

передовые для своего времени музыкально-эстетические и педагогические взгляды. Большую ценность в исследовании этого вопроса представляет первое музыкальное пособие на русском языке «Скрипичная школа или наставление играть на скрипке» анонимного автора И. А. [5], опубликованное в 1784 году. Само существование этой книги говорит нам о том, что к последней четверти XVIII века русская музыкальная мысль имела собственный взгляд на проблемы скрипичной педагогики и предлагала решение ряда ее вопросов.

Рассматривать данную работу целесообразно в совокупности с присущими русской скрипичной музыке этого времени исполнительскими средствами выразительности, которые в определенной мере также отражают ее методологическую основу. Прежде всего, это сонаты и вариационные циклы Хандошкина, которые имеют не только высокую художественную ценность, но также являются важным материалом для исследования русской скрипичной педагогики последней четверти XVIII века, так как заключают в себе технические и художественные особенности, характерные для русской скрипичной музыки данного периода и являются своеобразными показателями уровня мастерства российских исполнителей.

В нашей стране долгое время не существовало собственных традиций скрипичной педагогики, поэтому в последней четверти XVIII века в ней были представлены все перечисленные выше направления, которые, взаимодействуя между собой, образовали некий синтез, который, в свою очередь, вел к образованию самобытной школы.

Важнейшим концентрированным выражением музыкальной педагогики являются учебно-методические пособия, говоря о которых мы будем пользоваться обобщенным понятием «школа». Благодаря записанным в скрипичных «школах» разных авторов правилам и рекомендациям мы можем составить представление о том, как было принято играть и учить игре на скрипке в конце XVIII века, что называлось «игрой со вкусом», какие эстетические и технические требования выдвигались к исполнителям, что было известно русским скрипачам об устройстве инструмента, истории его возникновения и распространения. К интересующим нас вопросам мы можем также отнести вопросы о том, кому предназначались эти первые скрипичные методы, какие задачи в них ставились перед исполнителями и педагогами, как в них решены вопросы постановки, самого способа обучения, решения технических задач, взаимодействия методического и музыкального материалов.

Центральным пунктом в изучении истории развития скрипичной педагогики является рассмотрение вопросов, связанных с **появлением и распространением** скрипичных «школ» в соответствии с хронологией их создания. Отметим, что все рассматриваемые нами «школы» появились в течение нескольких десятилетий, в эпоху рождения и становления основ профессиональной скрипичной методики. Одной из наиболее ранних скрипичных «школ» является «Искусство игры на скрипке» Ф. Джеминиани. В книге «История скрипичного искусства» Л. Гинзбург и В. Григорьев сообщают, что впервые эта книга анонимно вышла в печати в Лондоне в 1740 году, а в 1751 году уже с указанием автора. Годом спустя это издание появилось в Париже на французском языке [3, 82].

Следующим серьезным пособием по обучению игре на скрипке стала скрипичная «школа» Л. Моцарта, которая была опубликована в 1756 году. В России эта книга вышла под названием «Основательное скрипичное училище» в 1804 году. О том, что она была известна русским музыкантам еще до перевода на русский язык, свидетельствует имеющееся, на наш взгляд, некое сходство изданной в Санкт-Петербурге в 1784 году «Скрипичной школой» И. А. с ее первой главой. Востребованность «школы» Л. Моцарта в России подтверждается надписью Стасова на обложке экземпляра, хранящегося в Государственной национальной библиотеке, что по этой книге учился играть на скрипке М. И. Глинка. Благодаря широте круга рассматриваемых проблем и большой популярности «школы» Л. Моцарта ее можно назвать базовым пособием по изучению скрипичного искусства XVIII века.

Значимость скрипичного искусства для развития музыкальной культуры и педагогики в России конца XVIII века подтверждается тем, что проблемам именно скрипичной педагогики посвящено первое русское пособие, которым, как уже говорилось, являлась вышедшая в 1784 году «Скрипичная школа» И. А. Ранее, в 1773 году была переведена на русский язык фортепианная школа немецкого педагога Георга Симона Лелейна, впоследствии многократно переиздававшаяся. Первая фортепианная школа на русском языке была составлена И. Прачом и вышла только в 1816 году [1, 15].

Наиболее позднее из рассматриваемых нами сочинений – «Школа Парижской консерватории» была написана в 1802 году тремя авторами – П. Роде, П. Байо, Р. Крейцером. Невзирая на то, что эта работа была создана в 1802 году, а переведена на русский язык только в 1812, то есть за временными рамками изучаемого пе-

риода, у нас не вызывает сомнения, что идеи, обозначенные и развитые в ней, были присущи французской скрипичной школе конца XVIII века. Это подтверждается тем, что двое из ее соавторов – П. Роде и П. Байо являлись учениками крупного концертирующего скрипача-педагога этого времени – Д. Б. Виотти, который в 1780-х годах концертировал и в России.

Несмотря на то, что перевод «школы» Джеминиани до сих пор не издан, «школа» Л. Моцарта была переведена на русский язык только в 1804 году, а «метода» французских соавторов издана уже в начале XIX столетия, идеи, заложенные в этих работах, несомненно, были известны многим иностранным и отечественным музыкантам, работавшим в России на рубеже XVIII – XIX веков. Каждая по-своему, они освещают проблему обучения игре на скрипке в рассматриваемый нами период, и предлагают решение ряда связанных с ней вопросов, а их комплексное рассмотрение позволяет определить задачи, возникающие на разных этапах обучения игре на скрипке в XVIII веке.

Центральным и определяющим моментом в обозначении целей, поставленных в работах, является выяснение, кому они адресованы в первую очередь и какие задачи призваны решить.

Так, из теоретического и практического составляющих «школы» Ф. Джеминиани видно, что она предназначена для более или менее продвинутых скрипачей, с целью придать большую содержательность и выразительность их исполнительскому искусству. «Школа» Моцарта предназначалась скорее педагогам, работающим с учениками на разных этапах обучения, чем исполнителям. Довольно сложные упражнения и этюды, а также неоднократно обращенные к педагогу замечания в тексте скрипичной методы Парижской консерватории говорят о том, что она адресована педагогам, работающим с продвинутыми скрипачами, либо музыкантам, желающим самостоятельно совершенствовать свое исполнительское мастерство: «Надобно только стараться поставить учеников на настоящую дорогу, для того, чтобы избавить их от заблуждений» [9, 24]; «Дело учителя руководить своим учеником, содействовать развитию его вкуса, объясняя ему, что нежная и страстная ария не одно и то же, что бравурная» [9, 25].

И только работа русского автора И. А. среди рассматриваемых «школ» посвящена исключительно начинающим скрипачам, о чем и говорится в «уведомлении» к ней: «Как начинающих обучаться играть на скрипке, обретается много; а наставления ради того ни кем ни какого не сделано; то и предлагаю мой опыт истолкова-

ния скрипичной игры. Ежели сие истолкование недостаточно, может быть оно побудит кого из искуснейших в музыке, к изданию лучшего наставления; и через то добронамерение покорного сей книги сочинителя совершеннее исполнится» [5, 322]. Эта книга также могла быть полезна и народным музыкантам, о которых говорят Л. Гинзбург и В. Григорьев [3, 257], однако при этом ее нельзя назвать самоучителем, так как она не содержит исчерпывающей методической информации. Возможно, это было связано со стремлением ее составителя не перегружать ученика, только начавшего обучение игре на инструменте, излишней теоретизацией скрипичного искусства.

Исходя из задач, которые поставлены в рассматриваемых работах, а также адресатов, которым они направлены, авторы по-разному строят свои «школы» и заостряют внимание на разных положениях. Так, анализируя «Скрипичную школу» И. А., мы приходим к выводу, что ее главной задачей является развитие музыкальных и творческих способностей учащихся, музыкально-слуховых представлений, а также освоение основного музыкально-теоретического материала, необходимого для грамотного прочтения нотного текста. Строение «Скрипичной школы» И. А. таково: она содержит сорок пять глав и заключение с семью «понятиями», но условно ее тоже можно разделить на несколько разделов. В первом (1–9 главы) автор приводит разъяснение относительно качества скрипки, грифа, струн, смычка, необходимости использования канифоли, а также о способе держать, настраивать инструмент и проверять строй. Сведения о нотной грамоте и аппликатуре приводятся во втором разделе, это 10–19 главы; о ритме и встречных знаках – в третьем, в главах 20–31; различным штриховым приемам исполнения посвящен четвертый раздел в 32–33 главах; разъяснение некоторых музыкальных терминов приводится в пятом разделе – главы 34–44. В последнем шестом разделе – 45 главе – дано транспонирование одной и той же мелодии в двенадцати тональностях мажора и минора. Причем некоторые из транспонированных вариантов изменяют не только тональный окрас мелодии, но также ее интервальный состав, близкий, скорее, ладам народной музыки, чем европейской системе мажора и минора, что создает определенные затруднения в верном интонировании на скрипке.

В заключении приведены семь «понятий», в которых даны некоторые рекомендации, связанные с порядком грамотного исполнения «песен». При внимательном изучении строения «Скрипичной школы» И. А. становится понят-

ным, что автор чередует вопросы собственно скрипичной методики и музыкальной грамоты, дополняя их сведениями о качестве инструмента. Так, второй, третий и пятый разделы в большей степени отражают сведения, которые сегодня были бы отнесены к общетеоретическим музыкальным дисциплинам. Это не удивительно, так как в то время еще не существовало системы музыкальных дисциплин, а все было слито в единый предмет, содержащий в себе положения, необходимые для обучения музыке.

Теория и методика скрипичной игры, а также история возникновения скрипичного искусства в «школе» Моцарта рассматривается в двенадцати главах. Это наиболее полное и подробное пособие XVIII века по изучению скрипичного искусства, рассматривающее наиболее широкий круг вопросов. Каждая из двенадцати глав состоит из нескольких разделов, в которых поэтапно рассматриваются такие понятия, как нотная грамота, музыкальная терминология, постановка, штрихи, работа над звуком, аппликатура, украшения. Значительную часть своей работы Моцарт посвятил описанию истории инструмента, важности правильного исполнения нотного текста, порядку изучения произведения. В комплексе его наработки отражают грамотный, профессиональный подход к овладению скрипичным искусством с его характерными для XVIII века особенностями.

Так же, как и Моцарт, следуя традиции сочинения опусов, Джеминиани устанавливает двадцать четыре раздела в своей «школе» и прилагает к ней двенадцать этюдов. Здесь мы можем выделить три аспекта, на которые он обращает внимание, – постановка игрового аппарата, техника игры на инструменте, применение исполнительских выразительных средств. Это сочинение обращено к исполнителям, призывает их следовать намерению композитора, передавать заложенный им смысл. «Даже в общественной речи, – пишет Джеминиани, – различный тон придает одному и тому же слову разное значение»¹.

Эстетические требования к качеству скрипичного исполнительства также выдвигаются во второй главе скрипичной «методы» Парижской консерватории: «Истинное выражение зависит от звука, движения, стиля, вкуса, уверенности и от гения в исполнении» [9, 23]. Также в ней представлена характеристика идеального исполнителя – «гения игры», который должен «придавать игре на инструменте тот колорит, который соответствует духу автора; умеет сое-

динить грацию с чувством» и т. п. [9, 26]. Рассмотрению технических средств исполнения: постановки, движению пальцев левой руки и смычка; правилам исполнения украшений; распределению смычка; штрихам, качеству звука и его оттенкам – посвящена первая часть этой «методы».

Об истории скрипки, ее устройстве и качестве звучания в «школах» приведены разные сведения, позволяющие нам воссоздать представления об инструменте, которые были присущи музыкантам конца XVIII столетия. Вполне естественно, что вопросу внешней характеристики скрипки и ее частей уделено особое внимание в работе И. А., что разумно связывается с ее адресатом. Вероятно, это было сделано с намерением дать своего рода руководство к приобретению пригодного для обучения инструмента, поскольку «скрыпка бывает надежная и ненадежная» [5, 323]. И. А. сообщает названия частей инструмента и место их положения соответственно друг другу и размеру скрипки. Автор уделяет внимание тому, что скрипичный строй и чистота интонации зависят от качества грифа и струн, каждой из которых дается двойное наименование – бас – ге, терция – де, секунда – а, квинта – э, а также способ их различения: «басовая струна своею толщиною, кроме проволоки, уподобляется секунде; терция должна быть толще секунды столько же, сколько секунда толще квинты». Говоря об их качестве, он упоминает и о количестве: «если же на оной случится их менее или более числом четырех, то уже не скрыпка называется, и настраивать оную уже должно не пятым тоном, но какойнибудь другой инструмент» [5, 324]. Возможно, здесь имеются ввиду так называемые «польские скрипки», а также другие народные смычковые инструменты с кварто-терцовым строем – скрипицы, гудки, перегудницы, имеющие иное количество струн. Л. Моцарт во введении в «Основательное скрыпичное училище» перечисляет двенадцать известных ему «родов» скрипок (гейге). «Слово скрыпка заключает в себе инструменты, разного рода и величины, на коих римския струны натянуты, каждая из них по верному разделению, больше другой бывает, и играют на них из дерева сделанным и лошадиными волосами натянутым смычком. Из сего явно, что слово скрыпка есть общее название все роды скрыпишных инструментов в себе заключающее; и это есть одно злоупотребление, когда скрыпку просто гудком называют» [6, 1]. Он упоминает такие инструменты, как пошетты, бретгейге, квартовые или половинные, обычные (дискантовые) скрипки, старые гудки или виолы, фаготовые скрыпки, бассель или бас-

¹ Здесь и далее перевод текста Ф. Джеминиани приводится в переводе автора статьи.

сет – виолончель, большой бас – виолон, гамба, бордон или баритон, виола д'амур, английский виолет. Также он приводит один из древнейших видов инструментов – морскую трубу (trompette marine) [6, 19–23]. В России XVIII века помимо традиционно звучащих гудков и скрипиц, были известны некоторые из инструментов, упоминаемых Л. Моцартом, в частности, в составе капеллы герцога К. У. Голштинского (отца будущего императора Петра III) присутствовал инструмент с резонансными струнами – виоль д'амур [8, 14]. Поэтому, автор «Скрипичной школы» счел необходимым пояснить изучению какого именно инструмента посвящена его работа, сообщив его визуальные качества.

Довольно широко и подробно об истории возникновения как самой музыки, так и скрипки в частности, повествуется в «школе» Моцарта. Для этого он обращается к мифологическим и библейским источникам, где приведены сведения не только о существовании родственных скрипке музыкальных инструментах, но и дана эстетическая оценка их функции и назначения. Также Л. Моцарт обращается к вопросу качества инструмента, о котором говорит: «Весьма жалко, что ныне инструментные мастера при их работе очень мало стараются» [6, 4]. Он излагает свои размышления по поводу усовершенствования инструмента и предлагает вести такую работу совместно с математиками.

Несколько поэтизировано авторы «методы» Парижской консерватории пишут об истории инструмента, говоря, что «нельзя отказать ему в чем-то божественном» [9, 3], а также рассказывают о распространении скрипичного искусства во Франции. Ничего не написав об особенностях строения скрипки, они приводят характеристику ее звучания: «Звук ее, вмещающий в себе нежность и силу, дает ей преимущество перед прочими инструментами и право господства над ними; присущее же ей свойство продолжать, усиливать и изменять звуки, выражать порывы страсти и передавать все движение души, дает ей возможность соперничать с человеческим голосом» [9, 3]. Первым же автором, который обратился к проблеме характеристики звучания инструмента, был Ф. Джеминиани. «Искусство игры на скрипке заключается в предоставлении инструменту такого тона, который должен конкурировать с манерой самого прекрасного человеческого голоса; и в выполнении каждой части с точностью, правильностью и деликатностью выражения согласно истинному намерению музыки».

Любопытно, что о способе держания скрипки все авторы пишут по-разному. Изучая рекомендации каждого из них, мы можем

проследить эволюцию скрипичной методики в этом важном вопросе. Л. Моцарт указал на два способа держания инструмента. Первый – «скрипку непринужденно выше груди в сторону, и так держать, чтобы ведение смычка более вверх нежели на сторону шло». Такое положение по его мнению имело недостатки для исполнителя, т. к. «при скором движении руки вверх скрипка нетвердо держится и часто выпадывает». Второй способ представлялся ему наиболее целесообразным, когда «скрипку так приставляют к шее, чтобы она на передней части плеча несколько лежала, и та струна на коей (е) маленькая струна находится, под бороду подходила бы». Он указывает на устаревший способ «брать» скрипку, держа ее между большим и указательным пальцами, о также обращает внимание на положение большого – «больше его ко второму и третьему пальцу нежели назад к третьему держи» [6, 34–35]. В этом вопросе он оказался ближе к позициям Л. С. Ауэра, который также рекомендует «держат большой палец несколько вперед в направлении второго и третьего» [2, 42], чем Джеминиани, предлагавшему заботиться о том, «чтобы большой палец оставался позади указательного».

«Скрипка должна свободно находиться правильно ниже ключицы, поворачивая правую сторону скрипки немного вниз, так, чтобы не могло быть никакой потребности поднимать смычок очень высоко, когда четвертая струна ударяется», – пишет Джеминиани. Также он указывает на необходимость следить за положением головки инструмента – «примерно горизонтальна с той частью, которая лежит на груди, чтобы рука могла переменять позицию с легкостью и без любой опасности понизить инструмент». Он предлагает отметить деление грифа по тонам и полутонам с целью облегчить его изучение, дает свой способ постановки левой руки, вошедший в историю скрипичного искусства как «аккорд Джеминиани», определяющий положение левой руки в первой позиции. Примечательно, что этот же способ «истинного положения руки» предлагает и Л. Моцарт [6, 35]. Выдающийся советский педагог К. Мострас в книге «Интонация на скрипке» пишет, что такой способ постановочного оформления левой руки должен быть определяющим и в наше время [7, 46]. О современном способе держания инструмента на ключице впервые написали соавторы «школы парижской консерватории», во всяком случае, мы не находим таких указаний в работах других скрипачей-методистов рубежа XVIII века.

В «Скрипичной школе» И. А. даны довольно скромные рекомендации, касающиеся проблем

постановки игрового аппарата, техники левой руки и исполнения штрихов, но несмотря на это в ней заложены ценные предпосылки для развития скрипичного исполнительского искусства. О постановке в ней говорится: «Взявши скрипку в левую руку, положи оную на левое плечо способно, а правую рукою приложи к струне басовой и продолжай трение в одну сторону или в обе стороны равномерно» [5, 324]. Отсюда следует, что высота локтя определялась максимально высокой плоскостью струны «соль». Л. Моцарт, по поводу положения локтя, пишет: «должно всегда правую руку ученика примечать, чтобы локоть при ведении смычка не очень вверх подымался, но всегда несколько близко, однако непринужденно к телу держался бы» [6, 34]. Как мы видим – принципиальное различие в трактовке этого вопроса. Предлагаемый Джеминиани способ держания инструмента с разворотом книзу его правой части направлен на достижение удобства и качественного звучания при игре на струне «соль». Однако ни он, ни Моцарт не предлагают начинать работу над постановкой с проведения смычка по соль-струне, хотя Джеминиани и дает весьма прогрессивные для его времени указания, направленные на целесообразность движений запястного и локтевого суставов при игре быстрых нот, а также использования сгибательно-разгибательных движений кистевого сустава. Сравним с тем, что пишут авторы более поздней Парижской школы: «верхняя часть руки, от локтя, а ровно и локоть, не должны иметь прямого движения и принимать участия в движении смычка, вся сила которого зависит от указательного и большого пальцев и от кисти» [9, 11].

Принципиально важную с точки зрения современной скрипичной методики рекомендацию И. А. впоследствии развивали представители советской скрипичной школы – А. Ямпольский, Ю. Янкевич считали, что высота подъема локтя влияет на «целостность размахового движения руки». В. Ю. Григорьев пишет: «Важнейшее значение имеет общее положение в пространстве правой руки, особенно высота подъема локтя. В процессе развития скрипичной игры эта высота неуклонно повышалась, достигнув максимума у Я. Хейфеца и Л. Кога-на» [4, 59]. Получается, что такой прогрессивный способ постановки, который влияет на масштабность, широту звучания, ставший достижением русской и советской скрипичных школ, известен отечественной педагогике около двухсот пятидесяти лет!

Другое важное замечание, которое приводит И. А., касается правил ведения смычка: «Первую ноту всякого стиха надлежит брать смычком

книзу, а если иначе, поступать будет распутно» [5, 339]. В значении русского языка «Стих» означает единицу ритмически организованной художественной речи, короткий абзац, подразделение главы [10, 710], следовательно, И. А. имел в виду, что начинать смычком вниз нужно новое музыкальное построение, а не каждый такт. Сравним с тем, что пишут другие авторы по этому поводу. Джеминиани предостерегает от подчеркивания и излишнего давления смычком на струну в начале каждого такта, способного испортить подлинную мелодию пьесы, но не отвергает правило играть сильную долю такта смычком вниз. Моцарт: «И так может сие первым и главным правилом быть: когда первая четверть такта не соспирую (паузой) начинается, хотя бы то было в равной или неравной мере времени, то бери всякую ноту первого такта ведением смычка вниз. Хотя бы сие ведение смычка вниз дважды один за другим следовало» [6, 47]. Из этого правила Моцарт исключает только произведения в скором темпе. Авторы «Школы Парижской консерватории» при определении направления смычка указывают на необходимость исполнения вниз смычком фразы, которая начинается с сильной доли такта, и вверх, если она начинается из-за такта. Из этого следует, что русский автор оказался ближе к музыкальной практике последующих эпох, чем к педагогам XVIII века.

В вопросах самой методики и способов обучения игре на скрипке все авторы предлагают свои собственные оригинальные подходы, соответственно, ориентированные на ту категорию музыкантов, которым их работы адресованы.

С этой точки зрения наиболее ценным качеством «Скрипичной школы» И. А. является ее инструктивный материал. Предлагая хорошо знакомые музыкантам русские песни, И. А. идет от обратного в школе Моцарта, который предостерегает педагогов давать играть начинающим ученикам «голосные штучки, кои он легко понять может» [6, 18]. Таким образом, записанные русские народные песни служили примером для изучения нотной грамоты, тональностей, штрихов, особенностей исполнения некоторых темповых и характерных обозначений. В этом отношении автор русской «Скрипичной школы» идет далеко дальше своих современников и предшественников, занимавшихся проблемами скрипичной педагогики. Учитывая слуховой опыт своих учеников, он отталкивается от метода предслышания конечного звукового результата, понимания стиля исполняемой музыки. На этот метод впоследствии указывали отечественные педагоги-музыканты XX века. Отметим разницу методов подхода к обучению

игре на скрипке в школах И. А. и Моцарта. Если музыкальный материал «школы» И. А. формирует у учащихся навыки сольного исполнительства на начальном этапе обучения, то Моцарт настаивает начинать обучение, давая ученикам играть средние голоса концертов, под которыми автор, видимо, подразумевает ансамблевые и оркестровые партии, развивая этим навыки ансамблевой игры. «Музыкальные сочинения верно по предписанию читать, и потом в сочинении главные страсти сыграть, требуется больше искусства, нежели самая тяжелая солы и концерты выучить. Для последних мало ума надобно, и если только способности есть, чтобы аппликатуру выдумать, то можно самым тяжелым пассажем самому от себя научиться, если только довольно поупражняешься» [6, 198].

В своей работе Л. Моцарт, помимо советов по овладению навыками игры на инструменте, дает советы педагогу по выстраиванию педагогической методики и критикует нецелесообразные способы обучения. Весьма прогрессивны его замечания о различии темпераментов о том, как они влияют на исполнение, и о том, как корректировать процесс обучения в соответствии с ними. Этим замечанием Моцарт положил начало «психологическому» методу обучения игры на скрипке, характерному впоследствии для советской скрипичной школы. В целом, в его работе, как и в работах других изучаемых авторов, прослеживается линия «от простого к более сложному». Такой подход к изучению скрипичного искусства имеет как свои достоинства, так и недостатки. С одной стороны, он дает возможность ученикам попрактиковаться и закрепить пройденный материал на примерах упражнений, с другой – это несколько «сухое» изложение инструктивного материала, оторванное от живой музыкальной практики, тем более, что в этих работах выдвигаются определенные эстетические требования к исполнителям. Так, весь практический материал «школы» Джеминиани построен на движении гамм и арпеджио, достигающих до седьмой позиции. Автор предлагает их изучение в разнообразных вариантах, включающих смену размера, ритма и темпа, модуляции, двойные ноты, различные комбинации штрихов *legato* и *detache, staccato*. О разнообразии технических приемов его «школы» можно судить, к примеру, по двадцать первому упражнению, где автор дает восемнадцать вариантов исполнения арпеджированных аккордов и в большом разнообразии представляет технику смены струн. Изучение двойных нот он предлагает от примы до октавы (с применением интервала уменьшенной квинты) разными аппликатурами в гаммообразном движении, а также в полифоническом проведении.

Технике левой руки посвящает значительный раздел своей «школы» Ф. Джеминиани, где определяет семь позиций и рассматривает несколько способов изучения переходов. В хроматической гамме он предлагает два вида аппликатуры – скользящей, основанной на скольжении одним пальцем и уплотненной (последовательной), основанной на поочередной замене пальцев. Изучение позиций автор начинает с исполнения одной и той же ноты разными пальцами (до седьмой позиции), используя переходы с вышележащего пальца на нижележащий. В теоретической части, посвященной этому разделу, кратко и очень доступно разъясняется принцип определения позиций: «если нота должна быть поставлена четвертым пальцем независимо на какой струне в первой позиции, эта же нота, поставленная третьим пальцем, будет переходом во вторую». На наш взгляд, это более продуктивный подход к изучению скрипичного грифа, чем в «школе» Моцарта, который предложил три вида «аппликатур» – «целой», «половинной» и «смешанной», связанных с перемещением руки в четные и нечетные позиции. В этом отношении существенным недостатком «школы» И. А. является указание лишь на один способ изучения переходов, связанный с «целой аппликатурой» по Моцарту. Здесь ясно прослеживается связь с произведениями И. Е. Хандошкина, где он также применил аппликатуру преимущественно четных позиций.

Как уже говорилось, вопросу технического мастерства в скрипичной методике французских авторов посвящен ее первый раздел. «Прежде нежели стараться достигнуть выразительности следует заняться единственно изучением техники», – говорится во введении [9, 4]. Практическая часть этой работы включает изучение гамм во всех тональностях в первой позиции, составленных по числу прибавления знаков, с чередованием мажора – минора, упражнения, достигающие до седьмой позиции, арпеджио, хроматизм, смешанные штрихи, *legato, staccato, detache*, двойные ноты. Сравнивая технический материал, используемый в «школах», мы можем отметить, что наиболее сложный из них представлен в «школе» Джеминиани.

Важнейшим фактором в развитии скрипичной методики XVIII века выступают **произведения авторов этой эпохи**, сочетающие как технические, так и художественные задачи исполнительского искусства. Ф. Джеминиани, являясь продолжателем традиции А. Корелли, заимствовал полифонические приемы в немецкой музыке, сотрудничая с Г. Ф. Генделем, а также опирался на собственный композиторский опыт. Л. Моцарт, будучи руководителем капел-

лы архиепископа Зальцбургского, ориентировался на церковную музыку, в которой скрипка выполняла функции инструмента ансамбля, также он написал ряд скрипичных дуэтов. Все соавторы скрипичной школы Парижской консерватории, являясь блестящими скрипачами и композиторами, оставили после себя значительное музыкальное наследие – концерты, этюды, каприсы.

Поэтому проблему особенностей русской скрипичной педагогики этого времени целесообразно рассматривать с учетом тех выразительных средств игры на инструменте, которые применял в своих произведениях виднейший из русских скрипачей конца XVIII века – И. Е. Хандошкин, который является первым русским скрипачом-педагогом и единственным русским скрипачом-композитором. Кроме того, с большой долей уверенности мы можем говорить о том, что автором «Скрипичной школы» является не кто иной, как И. Е. Хандошкин. «По некоторым данным, – сообщается в книге «История скрипичного исполнительства» В. Григорьева, Л. Гинзбурга, – автором этой первой русской скрипичной школы, возможно, был Иван Астахов» [3, 257]. Его авторство предположил и И. Ямпольский в «Русском скрипичном искусстве», а также указал на то, что литературовед Б. Модзалевский считал возможным автором этой книги Ивана Хандошкина (Антошкина) [12, 73]. Последнее предположение представляется наиболее достоверным, поскольку мы не находим сведений о других видных русских скрипачах того времени, способных к написанию подобного труда. В том же, что написал его именно скрипач, сомнений не возникает, об этом речь пойдет ниже. В исследовании о Хандошкине Г. Фесечко приводит выдержку из записи дворцовых гардеробных книг от 15 октября 1760 года, где о нем говорится как о «музыкальном ученике Иване Астафьеве», а о его отце – Евстафии Лукьяновиче, служившем валторнистом у П. Б. Шереметева, последний, в указе от 15 декабря 1750 года, упоминает как об Астапе Лукьянове [11, 18]. Возможно, что сам Иван Евстафьевич также именовал себя Иваном Астаповым сыном, как и было принято в то время.

«Скрипичная школа» была написана спустя двадцать лет после начала педагогической деятельности И. Е. Хандошкина в музыкальных классах при Академии художеств и в придворном оркестре. Годом ранее выхода из печати «школы», в 1783 году были опубликованы «Шесть старинных русских песен с приложенным к оным вариациям для одной скрипки и алто-виолы». Этот период относится ко време-

ни расцвета творчества Ивана Евстафьевича. Наконец, обращение автора к темам народных песен в качестве музыкального материала, еще раз убеждает нас в том, что И. Е. Хандошкин имел непосредственное отношение к написанию «школы», так как вариации на народные песни составляют большую часть его творческого наследия. Темы песен «При долинушке» и «Не бушуйте вы, ветры буйные», которые вошли в сборник его восемнадцати вариационных циклов, приводятся в «Скрипичной школе» в качестве примеров. Исходя из этого, с большой достоверностью можно предположить, что свой педагогический опыт Хандошкин обобщил в «школе», которая является первым структурированным методическим пособием по обучению музыкальной грамоте на русском языке.

В штриховой технике своих произведений он широко использует штрихи legato, detache и их различные комбинации, маркированные, пунктирные штрихи, в том числе применяя ломбардский и синкопированный ритм, а также spiccato, staccato, очень часто применяет комбинированные штрихи legato и staccato, bariolage, переброс смычка через струны, чередование струн. Большое внимание уделяет пальцевой технике левой руки, пассажной технике, технике двойных нот (в том числе децим) и аккордов, применяет форшлаги, трель. Хотя, большей частью, основной тематический материал излагается в пределах четырех позиций, нередко пассажи, восходящие к седьмой и даже девятой позициям («При долинушке»). В вариациях «Ах по мосту, мосту» Хандошкин впервые применил прием чередования игры смычком и пиццикато левой рукой, который потом мастерски разрабатывал Паганини в своих каприсах, концертах и пьесах. Из анализа произведений Хандошкина следует, что используемый им технический арсенал находился на уровне современного ему исполнительского искусства, и даже в чем-то опережал его. С точки зрения скрипичной педагогики вариации Хандошкина можно рассматривать как инструктивный технический материал, поскольку каждая вариация является своеобразным каприсом, развивающим технические навыки и эстетические воззрения учащихся. О значении вариаций Хандошкина для русской скрипичной педагогики говорит то, что к переведенной на русский язык в 1812 году скрипичной школе Роде, Байо и Крейцера прилагались его вариационные циклы «Ах, по мосту, мосту», «По горам» (opus 2), «Во поле береза стояла», «Ах, что ж ты, голубчик невесел сидишь».

Как мы видим, скрипичная педагогика в России конца XVIII века была способна к выдвиге-

нию прогрессивных для своего времени идей, которые были воплощены музыкантами позднейших эпох. Ее формирование было вызвано необходимостью создания уже тогда национальной системы музыкального обучения, но несмотря на то, что эта проблема решалась на высшем государственном уровне, по ряду причин русская скрипичная педагогика не получила достойного развития вплоть до конца XIX века. Тем временем, в педагогическом наследии авторов этой эпохи были заложены основы для решения важнейших задач скрипичной педагогики, направленной на максимальное выяв-

ление выразительных возможностей инструмента, раскрытие художественного содержания скрипичных произведений. Существование «Скрипичной школы» И. А. с ее собственным видением некоторых вопросов обучения игре на скрипке, ряда произведений И. Е. Хандошкина, не имеющих аналогов в скрипичном искусстве XVIII века, доказывает то, что русское национальное скрипичное искусство как с исполнительской, так и с педагогической стороны было достойно представлено в системе европейского.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев А. Русская фортепианная музыка. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1963.
2. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. – М.: Музыка, 1965.
3. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. – М.: Музыка, 1990. – Вып. 1.
4. Григорьев В. Методика обучения игре на скрипке. – М.: Классика-XXI, 2006.
5. И. А. «Скрипичная школа» // Ямпольский И. Русское скрипичное искусство Л.: Музыка, 1951. – С. 323–352.
6. Моцарт Л. Основательное скрипичное училище. – СПб.: Императорская академия наук, 1804.
7. Мотрас К. Интонация на скрипке. – М.: Музгиз, 1962.
8. Раабен Л. История русского и советского скрипичного искусства. – Л.: Музыка, 1978.
9. Роде П., Байо П., Крейцер Р. Скрипичный самоучитель или полная теоретическая и практическая школа для скрипки. – М., 1870.
10. Словарь русского языка / Сост. С. И. Ожегов. – Изд. 3-е / Под общ. ред. С. П. Обонрского. – М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1953.
11. Фесечко Г. И. Е. Хандошкин: Монографический очерк. – Л.: Музыка, 1972.
12. Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. – Л.: Музыка, 1951.
13. Geminiani F. The art of violin playing. – London, 1751.