

ОСОБЕННОСТЬ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ СКРИПИЧНОЙ ПЕДАГОГИКИ

Бахтиярова Е. Э.

Ростовская государственная консерватория (академия) им. Рахманинова

Ростов на Дону, Россия

Принято считать, что профессиональная отечественная скрипичная педагогика зародилось во второй половине XIX столетия и связана с именем выдающегося педагога, воспитавшего плеяду талантливых скрипачей-исполнителей – Л. С. Ауэра. Его методические работы – «Моя школа игры на скрипке» и «Интерпретация произведений скрипичной классики», изданные в Америке и переведенные на русский язык в 20-е–30-е гг. XX века, считаются «сжатой энциклопедией эстетических и методических основ скрипичной игры» [12, с. 22] и чуть ли не первыми методическими изданиями на русском языке. Тем не менее, почти за 150 лет до этого – в 1784 году отечественный автор, скрывшийся под инициалами И. А., составил первое музыкальное пособие на русском языке – «Скрипичную школу» [5].

В этой книге, несмотря на отдаленность времени ее написания, предложены решения важных вопросов как скрипичной методики, так музыкальной педагогики в целом. Это такие первоочередные задачи, как развитие музыкально-слуховых представлений, воспитание чувства ритма, темпа, изучение музыкальной грамоты и терминологии, работа над постановкой, штрихами, интонацией, которые стоят и перед современными педагогами.

Методы, предлагаемые И. А. для их решения, оригинальны, самобытны и действенны в современной практике. В частности, они задействованы в рабочей программе автора настоящей статьи, соответствующей государственным стандартам и утвержденной методическим советом МОУ ДОД ДМШ им. П. И. Чайковского города Ростова на Дону. Особенностью данной рабочей программы является то, что она предусматривает развитие принципов художественного мышления уже на начальных этапах обучения и посредством этого находится в тесной связи с методической мыслью русского автора XVIII века.

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 [6] 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.

Значимость скрипичного искусства для развития музыкальной культуры и педагогики в России конца XVIII века подтверждается тем, что проблемам именно скрипичной педагогики посвящено первое музыкальное пособие на русском языке. 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, с. 15].

С большой долей уверенности мы можем говорить о том, что автором «Скрипичной школы» является выдающийся русский скрипач XVIII века 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, с. 257]. Его авторство предположил и И. Ямпольский в «Русском скрипичном искусстве», а также указал на то, что литературовед Б. Л. Модзалевский считал возможным автором этой книги Ивана Хандошкина (Антошкина) [12, с. 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. 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 (Остап – украинский вариант его имени) [9, с. 18]. Возможно, что сам Иван Евстафьевич также именовал себя Иваном Астаповым сыном, как и было принято в то время.

«Скрыпичная 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 времени 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 «Скрыпичной 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.

«Скрыпичная школа» И. А. **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 истолкования скрыпичной 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, с. 322]. Эта книга также могла быть полезна и народным музыкантам, о которых говорят Л. Гинзбург и В. Григорьев [3, с. 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.

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 встречаемых 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 понятным, 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 неудивительно, 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.

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» [б, с. 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, с. 198].

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, с. 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, с. 34]. Как мы видим – принципиальное различие в трактовке этого вопроса. Сравним с тем, что пишут авторы более поздней Парижской методы: «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» [7, с. 11].

Принципиально важную с точки зрения современной скрипичной методики рекомендацию И. А. впоследствии развивали представители советской скрипичной школы – А. Ямпольский, Ю. Янкелевич 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. Когана». [4, с. 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, с. 339]. В значении русского языка «Стих» означает единицу ритмически организованной художественной речи, короткий абзац, подразделение главы [8, с. 710], следовательно, И. А. имел в виду, что начинать смычком вниз нужно новое музыкальное построение, а не каждый такт. Сравним с тем, что пишут зарубежные авторы XVIII века по этому поводу. Джеминиани в «Искусстве игры на скрипке» 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, с. 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.

Как мы видим, скрипичная педагогика в России конца XVIII века была способна к выдвижению прогрессивных для своего времени идей, которые впоследствии были воплощены музыкантами более позднего времени. 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 выявление 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. Самобытный педагогический подход русского автора XVIII столетия находит отражение в методических находках современных педагогов, и доказывает перспективность и целесообразность отечественной методической мысли.

Литература

1. . Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка. М. Издательство Академии наук СССР, 1963.– 272 с.
2. Ауэр Л. С. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М: Музыка, 1965. – 272 с.
3. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. – М.: Музыка, 1990. – 285 с.
4. Григорьев В. Ю. Методика обучения игре на скрипке. – М.: Классика XXI, 2006.– 256 с.
5. И. А. «Скрипичная школа» // Ямпольский И. Русское скрипичное искусство Л.: Музыка 1951. С. – 323-352.
6. Моцарт Л. Основательное скрипичное училище. – Санкт-Петербург, Императорская Академия Наук 1804. – 206 с.
7. Роде П., Байо П., Крейцер Р. Скрипичный самоучитель или полная теоретическая и практическая школа для скрипки. Москва, 1870. – 87 с.

8. Словарь русского языка сост. С. И. Ожегов издание третье под общей редакцией академика С. П. Обонрского. М. Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1953. – С. 710
9. *Фесечко Г. И.* Е.Хандошкин. Монографический очерк Л.: Музыка 1972. – 86с.
- 10.*Ямпольский И.* Ауэр и современное скрипичное искусство // Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М.:Музыка, 1965. – С. 3-25.
- 11.*Ямпольский И.* Ауэр и современное скрипичное искусство // Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М.:Музыка, 1965. – С. 3-25.
- 12.*Ямпольский И.* Русское скрипичное искусство Л.:Музыка 1951. – 516 с.