

## Литература

1. Гарднер И. Хоровое пение и «театральность» в его исполнении / И. Гарднер // О церковном пении : Сб. статей. – М. : Лодья, 2001. – С. 92-97.
2. Мартынов В. История богослужебного пения: Учебное пособие / В. Мартынов. – М. : РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. – 240 с.
3. Медушевский В. Духовно-нравственный анализ музыки. Пособие для преподавателей и студентов вузов искусств и педвузов / В. Медушевский. – М., 2007. – 257 с.
4. Кошмина И.В. Русская духовная музыка: Пособие для студентов муз.-пед. училищ и вузов: В 2 кн. / И.В. Кошмина. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛА- ДОС, 2001. – Кн. 2: Программы. Методические рекомендации. – 160 с.

УДК 787.1

*Радван Насиб*

### ПРОБЛЕМЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ В КОНТЕКСТЕ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ КЛАССИЧЕСКОЙ СКРИПИЧНОЙ ШКОЛЫ

*В данной статье рассматриваются некоторые особенности формирования исполнительской техники скрипача на примере анализа методик педагогов прошлых лет. Раскрыта их значимость в становлении классической скрипичной школы и актуальность для обучения учащихся в современных условиях.*

**Ключевые слова:** скрипичное искусство, методика обучения, скрипичные школы.

*This work discusses some of the features of formation of the violinist performing art on the example of methods of teachers in previous years and shows their importance in the development of classical violin school and the relevance of education for students in modern conditions.*

**Keywords:** violin art, teaching methodology, violin school.

Исполнительская техника развивалась и совершенствовалась на протяжении многих лет. Свидетельством тому являются письменные труды-методики выдающихся педагогов, которые занимают особое место в системе скрипичного музыкального воспитания и проверены многовековым опытом. В данной статье речь пойдет о научном переосмысливании закономерностей и принципов развития исполнительской техники скрипача. История развития скрипичных методик – это история развития общей классической скрипичной школы.

Обзор скрипичных школ позволит отследить изменения в приоритетах преподавания и построения методических трудов на протяжении длительного исторического периода развития скрипичного исполнительства и музыкальной педагогики.

Цель статьи – рассмотреть некоторые особенности формирования исполнительской техники на примере методических пособий прошлых лет, выявить их актуальность и значимость в становлении классической скрипичной школы.

Открыла дорогу в развитии классической скрипичной школы - Итальянская школа. Именно в Италии XV — начала XVI века скрипка перерастала из народного в профессиональный инструмент. Скрипка обладала яркими инструментальными возможностями. Отвечая требованиям той эпохи и обобщая лучшие достижения музыкальной культуры, она по праву занимала ведущее положение в творчестве композиторов тех лет. Соответственно складывается и скрипичный репертуар. К сожалению, до нашего времени не дошли письменные труды педагогов Венецианской и Болонской скрипичных школ, наиболее значимых в XVII веке, возможно, они были утеряны или свой опыт мастера передавали непосредственно на занятиях.

Огромный вклад в развитие исполнительской техники внесли такие виртуозы как Корелли, Тартини, Вивальди. Основателем итальянской скрипичной школы считается Арканджело Корелли, который в своих произведениях обобщил лучшие достижения итальянской скрипичной музыки XVII века. Он занимался педагогической деятельностью и

опыт передал своим ученикам. Так, одним из его учеников был Франческо Джеминиани. Он уделял не мало времени теории и методике, исходя из своего опыта и многолетних наблюдений, издавал свои дидактические труды. Ранний вариант его «Скрипичной школы» появился в виде анонимного издания в Лондоне в 1731 году. Этот основной педагогический трактат Джеминиани получил название «Искусство игры на скрипке...». Работа состояла из двух частей : теоретической и практической. Джеминиани отмечал, что сочинение это предназначено для подвинутых скрипачей. Педагог ввел в свою «Школу» динамические нюансы — *crescendo* и *diminuendo*. Интересно, что не смотря на то, что он не использует этих терминов, он обозначает их особыми наклонными линиями от ноты к ноте: так, линия, идущая вверх с утолщением, обозначает усиление звука, а с утончением и вниз — ослабление. Можно заметить, что эти обозначения весьма напоминают уже современные нюансировочные «вилочки».

Особенностью методики Ф. Джеминиани было то, что он предлагал своим ученикам полагаться на зрительные ориентиры и вырабатывать систему координаций между зрением и моторикой. Для этого он рекомендовал ставить отметки на грифе.

Другой выдающийся ученик Корелли — Пьетро Антонио Локателли (1695—1764) был виртуозом XVIII века и новатором в области скрипичной техники.

Локателли искал в скрипке новые технические возможности, за что его упрекали в «злоупотреблении природой скрипки». К примеру, он один из первых применил более тонкие струны, благодаря чему облегчилось исполнение флажолетами в быстрых пассажах и звучании верхних позиций.

Педагог обращал внимание на физические возможности человеческих рук. Им разработан прием оттяжки первого пальца вниз, который остается актуальным и в наше время.

Впервые Локателли выходит и за рамки квартового охвата позиции, плавного перемещения руки вдоль грифа, применяя смелые скачки на большие расстояния, зачастую связанные с перебросками смычка в быстром темпе, что связано с опережающими движениями плеча и предплечья по отношению к кисти. Именно использование «внепозиционного» движения руки вдоль грифа и давало ему возможность исполнять немислимые для старой техники слигованные пассажи через весь гриф вплоть до семнадцатой позиции.

Последователь школы Корелли - Джузеппе Тартини (1692—1770) завершает развитие итальянской скрипичной школы XVI—XVIII веков.

Д. Тартини был не только исполнителем, но и талантливым педагогом. Открытая его стараниями скрипичная школа в Падуде стала известной и за пределами Италии. Им написано несколько теоретических трактатов, посвященных гармонии, «мерам и пропорции», украшениям. Наиболее значимым из них считается «Трактат об украшениях» (1781).

Особое внимание Д. Тартини уделял правой руке — развитию широкого и насыщенного звука. Именно он пришел к необходимости удлинить смычок на шесть сантиметров по сравнению с кореллиевским.

Вместе с тем необходимо отметить тот факт, что основные методические труды появились не в Италии – родины вышеупомянутых скрипачей, а в Англии и Франции – странах, где скрипичное искусство в XVII веке находилось лишь на стадии становления.

Так, во Франции к началу XVIII века впервые появилась необходимость создания «Школ» обучения игре на скрипке, посвященных методике обучения молодых музыкантов. В связи с этим начинают разрабатываться и публиковаться скрипичные школы ведущих виртуозов того времени.

Особо хотим обратить внимание на работу Л'Аббе, настоящее имя которого было Жозеф Сен-Севин (1727—1803) Ему принадлежала первая серьезная французская «Школа» скрипичной игры — «Принципы скрипичной игры для изучения техники пальцев на этом инструменте и другие необходимые правила», вышедшая в 1761 году. В этой работе примечательны указания по поводу держания смычка, близкого современному.

Особый вклад в развитие скрипичной школы внес М. Коррет, он выпустил несколько «Школ», в которых отражены методические традиции как французского скрипичного

искусства, так и итальянского. В своем первом труде «Школа Орфея» (1738) М. Коррет установил способ деления грифа на семь позиций. Это было связано с необходимостью естественного расположения пальцев, при этом основой служил квартовый охват позиции.

Отметим, что в своей второй «Школе» - «Искусство совершенствования на скрипке» (1783) М. Коррет описывает способы исполнения штрихов, принципы аппликатуры, дает ряд важных исполнительских советов, которые для того этапа обучения имели важное значение.

Завершающее место во французском скрипичном искусстве конца XVIII века занимает П. Гавинье. После открытия Парижской консерватории он становится первым профессором скрипки. Особо значимыми в методическом плане считаются его этюды. Их отличает огромная техническая культура, богатство и разнообразие выразительных средств, вплоть до трели двойными нотами, быстрых пассажей двойными нотами *staccato*, тончайших комбинаций штриховой техники. П. Гавинье не только обобщил лучшие достижения скрипичного искусства своего времени, но и подготовил почву для расцвета творчества Дж. Б. Виотти, открыл новые пути развития скрипичного искусства XIX века.

Особую значимость для того времени в развитии исполнительской техники имела «Скрипичная школа» Леопольда Моцарта, в которой он описывает новые методические и эстетические нормы исполнительского искусства.

В своих указаниях Моцарт стремился добиться у ученика эластичной постановки, свободных рук. Так, он рекомендовал держать смычок серединой указательного пальца (современный способ), это способствовало извлечению более благородного звучания инструмента.

На рубеже XVIII – XIX веков вырисовываются две основные линии, по которым в дальнейшем развивалась методическая мысль педагогов – скрипачей: одна из них нашла выражение в «Школе» Б. Компаньоли, вторая в коллективной методике Парижской Консерватории.

Главой французской скрипичной школы XIX века по праву считается скрипач и педагог Джованни - Баттиста Виотти. Не смотря на то, что он не оставил после себя методических разработок, в его скрипичных концертах содержится целостная система развития исполнительской техники скрипача. Поэтому концерты для скрипки Виотти считаются предвестниками французского скрипичного стиля исполнения. Среди его учеников можно отметить – П. Роде, Ф. Пиксис, Картье, Лпбарр и других. Его учениками себя считали Р. Крейцер и П. Байо. Именно они передали опыт Виотти в своих методических трудах.

В 1795 году открывается Парижская консерватория, куда приглашают вести класс скрипки ученика Виотти – выдающегося французского скрипача, композитора и педагога – П. Роде. Вместе с Р. Крецером и П. Байо он участвует в написании знаменитой скрипичной «Школы Парижской консерватории». Эта школа, наряду с двадцатью четырьмя каприсами (автором которой является П. Роде) стала классическим пособием для обучения многих музыкантов-скрипачей.

Соавтор П. Роде – Р. Крейцер тоже высоко ценился как педагог. Ему принадлежат 42 этюда скрипки, которые и в наше время знакомы каждому ученику любой скрипичной школы мира. Но все же, возглавлял работу над «Школой Парижской консерватории» - П. Байо. Школа этих авторов состояла из двух частей: 1. «механизм» (двигательная сторона игры) и 2. «гений исполнительства» (художественная сторона игры). В полном соответствии с этим разделением авторы строят и практическую методику обучения исполнителя. Данная «Школа» приобрела всемирное признание.

В 1834 году Байо опубликовал новый педагогический труд, названный им «Искусство скрипки» («L'Art du violon»), в котором дал широчайшее освещение истории мировой скрипичной музыки. В этом труде отчетливо сказались его энциклопедическая образованность и верность просветительской эстетике.

Выдающимся скрипачом – виртуозом XIX века по праву считается Николо Паганини. Смелый новатор и первый колорист в истории инструментального исполнительства. Он поражал своей игрой, вводил новые элементы в исполнительстве. Отметим, что некоторые приемы он почерпнул от упомянутого ранее П. Локателли. К сожалению, Паганини не

оставил после себя школы, время от времени он давал уроки, у него были ученики. Незадолго до смерти композитор задумал опубликовать свою методику и открыть собственную консерваторию, но этот замысел так и не был осуществлен.

В развитии скрипичной педагогики XIX века немаловажное значение сыграл Людвиг Шпор, которому предписывается изобретение подставки. Шпор пользовался широкой известностью как педагог, он воспитал более 140 скрипачей-солистов. Свои труды он отразил в написанной им «Скрипичной Школе» (1831) - практичном учебном пособии, которое содержало эстетические воззрения и взгляды автора на скрипичную педагогику. «Школа» Шпора уже считается устаревшей, но для того времени она содержала немало полезных сведений, так как намечала пути к той художественной педагогике, которая в XIX веке нашла свое высшее выражение в деятельности Иоахима и Ауэра.

Большую роль в развитии скрипичной школы сыграло появление педагогических трудов Отокара Шевчика. При правильном применении его методик ученик мог решить множество технических проблем. Его технические упражнения были направлены на развитие каждой руки скрипача в отдельности (как например, стоит отметить 4000 штрихов Шевчика). Им было написано множество методических трудов (25 пособий и сборников упражнений, а так же анализов произведений). Среди них наиболее известные «Школа скрипичной техники» (1883) и «Школа смычковой техники» (1903).

Свой вклад в развитии скрипичной школы внес и немецкий скрипач и педагог Генрих Шрадик. Среди его трудов наибольшей популярностью пользовались «Школы скрипичной техники» (3 тетради) и скрипичные этюды, которые остались актуальными и по сегодняшний день.

Главой немецкой скрипичной школы XIX века был Йозеф Иоахим. Противник механического тренажа, педагог опирался на единство художественного и технического развития учащегося. Он считал, что развитие скрипача неотъемлемо от широкой программы общеэстетического образования, вне которого невозможно подлинное совершенствование художественного вкуса. Именно художественной силой, умением развивать в ученике художественное мышление, вкус, понимание музыки и был Иоахим велик как педагог. В методике Иоахима технологии игры отводилось незначительное место. Техническую подготовку своих учеников он поручал Э. Вирту, который восполнял недочеты методики Иоахима.

Завершает обзор европейских методических работ XX века «Искусство скрипичной игры» К. Флеша. В ней обобщены методические принципы и приемы игры, взятые как из личного опыта, так и на основе анализа работ других выдающихся педагогов. Многие элементы его трудов остались актуальными и на сегодняшний день.

Параллельно с европейской развивается и российская скрипичная школа. Первые сведения о ней относятся к XVIII веку. За это время скрипка приобретает популярность в широких кругах любителей музыки, поэтому возникает потребность в методических пособиях. Так, в 1784 году в Петербурге публикуется «Скрипичная школа или наставление игры на скрипке», автор которого предпочел скрыться под инициалами А. И. Данный труд содержит основные сведения об инструменте, нотах, устройстве скрипки. Появляется терминология – «адажио», «аллегро» и другие темповые обозначения. Но главное то, что школа построена на материале русских народных песен. Таким образом, с XVIII века воспитание скрипача опиралось на русский фольклор. Школа сочетала техническую сторону обучения с художественной, а главное – стремлением активизировать слуховое восприятие ученика. К примеру, автор предлагал играть одну и ту же мелодию в разных тональностях, что в более позднее время получило название «метод транспонирования».

В XIX веке появляется педагогический труд А. Ф. Львова «Советы начинающему играть на скрипке с приложением 24-х музыкальных примеров» (1859). Предложенные автором 24 каприза близки по структуре и типам техники к капризам Роде. Львов, подобно Роде, стремился омолодизировать технику, снабжая большинство каприсов мелодическим вступлением к быстрым разделам. Следует отметить, что некоторые из капризов используются в педагогике и в наши дни.

В 1959 году в Петербурге было открыто Русское музыкальное общество, непосредственное участие в открытии консерватории принял Генрик Венявский. Он стал первым профессором по классу скрипки и камерного ансамбля. Своей систематизированной методики у педагога не было, но он стремился воспитывать учеников в разнообразном репертуаре, преимущественно классическом.

Другим профессором по классу скрипки в Петербургской консерватории был Л. Ауэр – ученик Иоахима. Им написаны ряд методических пособий, такие как: «Моя школа игры на скрипке», «Среди музыкантов», «Скрипичные шедевры и их интерпретации», «Прогрессивная школа скрипичной игры», «Курс игры в ансамбле» в 4 тетрадях. В своих трудах Ауэр объединил лучшие достижения русской и зарубежной педагогики того времени. Основа школы Ауэра – это художественно-исполнительские советы. Автор не занимался развитием техники, именно поэтому им не было написано ни одного упражнения. Педагогическое наследие Л. Ауэра дало замечательные результаты и заложило основу советского скрипичного искусства.

Выдающимся советским педагогом в области скрипки был А. И. Ямпольский. Ему был присущ редкий дар: всесторонне развивая ученика, при этом не подавляя его индивидуальность. Он стремился воспитать в ученике понимание, разбудить его мышление, причем не только в отношении художественной стороны музыки, но и в продумывании смысла каждого технического приема. Им был составлен (совместно с Я. И. Рабиновичем и М. Б. Питкусом) сборник этюдов и выписок из концертной литературы по различным видам техники.

Разделял принципы и методы преподавания Ямпольского и К. Г. Мострас. Он стремился к решению чисто методической проблематики. В своих книгах педагог руководствовался как личным опытом, так и опытом мировой скрипичной педагогики. Написанная им книга «Ритмическая дисциплина скрипача» рассматривала важные вопросы о воспитании ритма в единстве с фразировкой, штрихами, динамикой; книга «Динамика в скрипичном искусстве» решает эту проблему так же, как общемузыкальную. При разборе музыкальных произведений советы Мостраса всегда были связаны с глубоким пониманием стиля, характером музыки, ее не только художественных, но и артикуляционных особенностей.

Продолжателем Ямпольского стал выдающийся педагог Ю. И. Янкелевич. Его работу с учениками отличала тончайшая отделка каждой детали; он добивался такой законченной свободы владения инструментом, что сама техника начинала служить источником эстетического наслаждения. Он стремился осмыслить технику игры на скрипке, понять природу инструмента, терпеливо формировал в учениках каждый прием и каждый навык.

Созданием науки о смычковом искусстве и педагогике советская страна обязана профессору Ленинградской консерватории Б. А. Струве. Ему принадлежит разработка научных основ игры на смычковых инструментах. В серии своих работ он сделал попытку объяснить механико-физиологическую основу каждого явления игрового процесса. Он оставил после себя прекрасные методические работы для воспитания учеников в музыкальных школах.

Подводя итог ретроспективному анализу скрипичных школ, сделаем вывод, что ведущие скрипачи-виртуозы и педагоги уделяли значительное внимание проблемам исполнительской техники.

Скрипичные школы – это научные методические пособия, которые постоянно требуют усовершенствования и должны соответствовать потребностям и вкусам исполнителей-современников.

Анализ методической литературы показал, что исполнительская техника всегда была предметом внимания педагогов и исполнителей. В своем развитии она находилась в прямой зависимости от накопления опыта, развития инструментального исполнительства и его теоретического осмысления и связана со стилевыми изменениями в музыке и новыми этапами развития музыкальной культуры. Результаты методических наработок выдающихся педагогов в усовершенствовании исполнительской техники отражены не только в разработке методических трудов, но и в становлении классической скрипичной школы. Отметим, что

многие из них были немаловажными для развития классической скрипичной школы, а некоторые остались актуальными на сегодняшний день.

### Литература

1. Актуальные вопросы струнно-смычковой педагогики: Сборник трудов /сост. и отв. ред. М. М. Берляничк. Новосибирск, 1987. 152с., нот. ( надзаг.: М-во культуры РСФСР. Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки);
2. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. – М.: Музыка, 1965, 274 с.;
3. Вопросы теории и истории смычкового исполнительства. Сборник научных трудов / отв. ред. Ю. М. Крамаров.- Л., Изд. ЛОЛГК, 1985, 198 с.;
4. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. Выпуск 1. – М.: Музыка, 1990;
5. Пятигорский В. М. Система скрипичной техники: учебно-метод. пособие в 2-х ч. Методические комментарии / В. М. Пятигорский. – К.: Кафедра, 2011. – 120 с.;
6. Раабен Л. История русского и советского скрипичного искусства / Л. Раабен. - Л.: Музыка, 1978;
7. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов. – Л.: Музыка, 1967;
8. Скибин В. Н. Эволюция скрипичной постановки. – Минск, 1986, 90с. (М-во культуры Белорусской ССР. Белорусская государственная ордена дружбы народов консерватория им. А. В. Луначарского);
9. Флеш К. Искусство скрипичной игры / К. Флеш. – М.: Музыка, 1964;
10. Ямпольский И. М. Избранные исследования и статьи / ред. Ю. Келдыш. – М.: Советский композитор, 1985

УДК 781 + 37

Сян Чжао

### ОСВОЕНИЕ НОТНОЙ ПИСЬМЕННОСТИ КАК ПРОБЛЕМА МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В СОВРЕМЕННОМ КИТАЕ

*Задача данной статьи – выявить общие принципы, лежащие в основе музыкальной письменности, осмыслить с этой точки зрения традиционные системы музыкальной нотации в Китае и оценить педагогические возможности использования этих видов нотации в музыкально-образовательном процессе. В работе обсуждается содержание понятия "музыкальная письменность", рассматриваются основные виды (типы) музыкальной нотации. Предлагается краткий экскурс в историю развития средств музыкальной записи в Китае. Ставится вопрос о целесообразности использования разных систем нотации в процессе музыкального образования.*

**Ключевые слова:** музыкальная письменность, музыкальная нотация, музыкальное образование, образование в Китае.

*The purpose of this article is to identify the general principles of musical writing, to understand some traditional systems of musical notation in China from this point of view, and to formulate the question about the possibilities of using these types of notation in musical education. We discuss the definition of the notion "musical writing" and the basic types of music notation. The most common types of music notation in the world are: chironomic (or cheironomic) descended, hieroglyphic, alphanumeric, graphical-analogue and verbal instructional systems of signs. The work suggests a brief insight into the history of musical notation in China. It describes the situation of competition among different systems of notation – gongchzhe, digital (Jianpu) and Italian – in Chinese musical education in the twentieth century. The reasonability of introducing different notation systems in the teaching process is discussed. In both European culture and in the Chinese tradition the absolute and relative (transposition) systems of notation are used. This feature makes the application of traditional Chinese notation to modern music education possible and useful.*

*No matter how strong the influence of European music culture and the apprehended ways of musical notation can be, they could not take roots in China so quickly and widely if the ground for*