

Доклад

**РАДОСТЬ КОЛЛЕКТИВНОГО
МУЗИЦИРОВАНИЯ** Преподаватель ДМШ №5 Мазевич И.С.

Оренбург, 2008 г.

«Все, что ребенок переживает, все, что в нем разбужено и воспитано скажется на протяжении всей его жизни. Никогда не утратит он то, что было заложено в эти годы».

K. Орф.

Важнейшей задачей образования в нашей стране является всестороннее развитие молодого поколения. Значительный вклад в решение этой задачи вносят детские музыкальные школы, художественные школы, школы искусств, хореографические школы и т.д., где дети через мир искусства постигают богатство человеческого духа, учатся мыслить, искать, творить. Как важно, чтобы каждому была привита любовь к музыке, чтобы каждый из них, независимо от того, станет он профессионалом или нет, научился передавать свои переживания, мысли языком музыки и понимать ее.

Учебный процесс должен быть творческим, и тогда ученики, не обладающие яркими музыкальными данными, не уйдут из школы не окончив ее, как это иногда случается. Они не утратят интерес к музыке.

Коллективная деятельность, коллективный труд – есть основа нашей жизнедеятельности. Умение трудиться – залог того, что дети найдут свой путь в жизни. Нужно дать ребенку возможность приложить свои силы, умения и знания для развития способностей, таланта. Нужно использовать искусство в целях воспитания и образования молодежи. Не находя себя, не от занятости, не от творчества появляются в молодежной среде наркоманы, представители железного рока, умопомрачительного брейка, а от безделья, бездуховности. Шекспир сказал: «Если человек сводится к тому, что ему хочется, то он превращается в зверя».

Только в коллективе достигается единство «хочу» и «надо». В этом единстве – человеческое. Дети не терпят ничего занудного. Им нужна жизнь яркая, захватывающая, бодрая жизнь! Внутренний мир человека неотделим от общества, среды, в которой он живет. Чем больше и самолюбивее натура, тем ярче должно быть окружение человека. Творческая деятельность, несомненно, развивает эмоционально-интеллектуальные силы ребенка.

Коллективное умение созидать красоту приобретается не сиюминутно, это итог долгих лет совместной деятельности. Воспитать, научить чему-либо путному в один присест или месяц-два невозможно. Воспитание, развитие творческих способностей – это годы систематического, ежедневного, продуманного труда учителя и ученика.

Детство питает талант впечатлениями, запахами цветов, чувствами; это арсенал опыта и эмоций, которые незримо, почти неощутимо входят в кровь и плоть творений человеческого духа. Когда система воспитания – это познание через деятельность человека,

человеческие отношения, то это познание подлинно человеческих отношений. Поэтому детей надо включать в общественно-полезный труд, организовывать среду обитания школьников: объединять детей в большую дружную семью, называемую коллективом. Следует строить свою работу так, чтобы занятия в коллективе ребята воспринимали как часть и продолжение своей жизни.

Цель нашего ансамбля – не столько научить играть на скрипке, вырастить будущую знаменитость, сколько создать такую среду, где бы ребенок развивался как личность, развивались его способности и дарования. Ян Коменский писал: «... поистине гораздо более нуждаются в воспитании люди даровитые, т.к. деятельный ум, не будучи занят чем-либо полезным, займется бесполезным, пустым, пагубным». Засевая ум наших детей семенами мудрости и добродетелей, мы воспитываем, прежде всего, добрых и порядочных людей. Музыка делает жизнь ребят наполненной, осмыслиленной. Она вводит в мир прекрасного, учит жить по законам красоты, по-новому воспринимать действительность.

Ансамблевое исполнительство во многом отличается от сольного. Подготовка к ансамблевому исполнительству должна проводиться не только на уроках ансамбля, но и на уроках специальности. Специальность дает большие возможности для более глубокого, детального изучения учащимися особенностей инструмента, создает предпосылки для улучшения звучания скрипки. Особое внимание уделяется решению художественных задач изучаемых произведений, отработку технических приемов владения инструментом. Рассматриваются вопросы ориентации в нотном тексте, умение правильно выбрать аппликатуру, смычковые штрихи. Задача педагога – научить учащихся владеть инструментом, ориентироваться в тексте, в звучании, т.е. приобретение учащимися исполнительских навыков: звукоизвлечения, интонирования, беглости пальцев левой руки, техники смычковых штрихов, постоянного стремления к достижению высокого эмоционально-художественного уровня исполнения.

Чувство ансамбля, умение слушать партнера воспитывается уже в период обучения игре на скрипке в сопровождении фортепиано. Уже в этот период требуется интонационное, тембральное, динамическое единство разнородных инструментов.

Уже с первых лет обучения ребенка нужно подключать к участию в игре ансамблем. Пусть это будут несложные пьесы для двух скрипок (учитель ведет мелодию, а ученик играет по открытым струнам) это могут быть произведения: «Белка», «Как на тоненький ледок», «Петушок», «Савка и Гришка», «Мальчик и сверчок». Педагогу следует обращать внимание ученика на ритмический рисунок, точность держания своей партии, верное распределение смычка, игру качественным и красивым звуком. Это развивает не только ритм, слух, интонацию, но и, самое главное, чувство ансамбля, чувство ответственности за

совместное дело. В последствии усложняются пьесы и усложняются партии. Так постепенно ребенок привыкает к совместному, ответственному коллективному труду. Теперь его можно и нужно ставить в основной или старший ансамбль.

Ребенок – участник творческого процесса. Дети-исполнители должны при разучивании произведения понять не только его сюжет, внешнюю сторону происходящего в музыке, но и внутреннее содержание произведения. Образное художественное слово не только раскрывает содержание музыки, но и создает у детей определенное настроение, вызывает желание активно действовать, сопереживать. Музыка воссоздает образы реальной жизни. Из музыкального образа рождается произведение – шедевр. Музыка – неиссякаемый источник широких жизненных ассоциаций, на которых нужно воспитывать ребенка, учить его размышлять.

Само собой разумеется, что музыку для детей следует тщательно выбирать. Диапазон очень широк – классическая и современная, отечественная и зарубежная, камерная и оркестровая. Музыка – как книга – учит мыслить, чувствовать, творить.

Наш ансамбль пользуется как готовым музыкальным материалом, так и нашим собственным материалом. Благодатный материал для ансамбля и художественного воспитания исполнителя – классические произведения. Ищем – и находим. Слушаем – отбираем, переносим мелодии на ноты, расписываем по партиям. Разучиваем. Пишем фонограммы. Ведь бывает и так, что в концертных залах, где мы выступаем, нет даже фортепиано для аккомпанемента. Даже если произведения сложные, но интересные, дети с удовольствием разбирают их, учат, играют. Им нравится вместе творить, вносить свою лепту в коллективный труд, получать радость от совместного творчества.

Важно накапливать репертуар, бережно сохранять старый и добавлять новый. Концертов бывает много, в разных аудиториях, с разным менталитетом у людей. Поэтому очень важно в своей копилке иметь разнообразный материал: от классического до современного эстрадного. Важно уметь играть не только под аккомпанемент фортепиано, клавесина, акустической гитары, но и под фонограммы, которые требуют особой сбалансированности звука ансамбля, микрофонов, фонограммы, что достигается большим и упорным совместным трудом коллектива.

Мы привыкли к постоянному состоянию готовности выполнения работы сообща. Такое состояние готовности тоже следует воспитывать. Постепенно стал вырабатываться режим: уроки по специальности, уроки ансамбля, самостоятельная работа дома над партиями, репетиции, концерты. Ребятам интересно работать, отвечать за большое ответственное дело и, тем самым, утверждаться в глазах ребят и своих собственных, одолеть свою робость, застенчивость.

С ребятами нужно работать не только словами, а личным примером, трудом. Исходить из психологических особенностей и способностей детей, работать без крика, шума, работать самим и ребят вовлекать: пусть рядом стоит и пробует партию, а ты следи и помогай по мере необходимости. Детям нужно воодушевление, рядом должен быть человек с идеями, внутренним стержнем, человек, зажигающий сердца. Общение педагога с учениками на равных позволяет им самоутвердиться, стать творческими людьми, которые могут видеть, прогнозировать свое будущее. Ведь только творческий интеллект созидателен и прогрессивен. Воспитывать нужно с опережением, ставить в центр ребенка как равноправную личность, создавать семейные отношения в коллективе, отношения братства, сотрудничества. Мы в своей практике все лучшее из семей переносим в ансамбль, а достижения коллектива делаем достижениями семьи.

Как и каждый школьный коллектив, мы сталкиваемся с проблемой смены состава коллектива, т.к. дети вырастают и покидают школу, переезжают на новое место жительства. Чтобы новые ученики без страха и боязни, с радостью вошли в коллектив, мы их приглашаем на репетиции и концерты ансамбля в качестве зрителей. Разучиваем с ними на уроках по специальности пьесы, которые исполняет ансамбль, затем вводим их в состав ансамбля уже как исполнителя на концертах с одной, а потом несколькими уже выученными пьесами. На данном этапе важна помочь и опека старшими детьми младших. Дети растут дружными, отзывчивыми, внимательными не только к родным, но и к окружающим их людям, испытывают радость от общения друг с другом. Многие приходят в ансамбль как на свидание с вдохновением.

Каждый концерт для ребенка – праздник и ответственное испытание на организованность, выдержку, собранность и силу воли. Ведь день перед концертом проходит иначе, чем обычный день. Очень важно перед концертом создать хорошее настроение, успокоить ребят, настроить на общение с музыкой.

Совместный труд, общая радость, общие переживания скрепляют дружбу детей. Это немаловажный фактор воспитания.

Следует сказать, что мы не стремимся к тому, чтобы наши воспитанники непременно избрали профессию учителя музыки или профессионального исполнителя. Кем бы они ни были, важно, чтобы они стали хорошими людьми. Мы откровенно говорим о трудностях нашей профессии, всегда советуем им объективно оценивать свои возможности, прогнозировать свое будущее, выбор профессии с максимальной отдачей и пользой обществу.

Для учителя высшая радость – это убеждение в том, что твои ученики выросли людьми душевной щедрости и широких интересов. Приятно осознавать, что ансамбль стал

для них домом радости, где они научились играть, слушать, творить, трудиться, любить и дружить.

Весьма существенную роль в жизни и работе самостоятельного коллектива играют здоровая моральная атмосфера, наличие объективного общественного мнения, доверчивых и открытых взаимоотношений между музыкантами, а также между ними и руководителем, то есть наличие в оркестре подлинно коллективистских отношений. Успешная совместная творческая деятельность немыслима без соблюдения каждым членом коллектива этических норм, общепринятых в самодеятельных коллективах.

Нравственно-психологическое взаимовлияние оркестрантов, их взаимозависимость в творческом процессе побуждают к постоянному соотнесению интересов личных и групповых и подчиненности их интересам всего коллектива. Воспитание же коллективизма - важнейшая задача и функция самодеятельности. Участие в оркестре определяет выполнение каждым участником определенных обязанностей.

Отношение каждого к своей деятельности зависит от её направленности и социального содержания - оно определяется тем, кому и для чего нужна их деятельность. Поэтому, чем глубже оркестранты осознают общественную значимость своей деятельности, тем эффективнее протекает воспитание их как членов коллектива, тем большее удовлетворение приносит им творчество.

Влияние оркестрово-ансамблевого музицирования на развитие творческой деятельности детей очень велико. Музыка, как любое другое искусство, способна воздействовать на всестороннее развитие ребенка, побуждать к нравственно-эстетическим переживаниям, вести к преобразованию окружающего, к активному мышлению.

Только тогда музыка может выполнить свою эстетическую, познавательную и воспитательную роль, когда дети научатся по настоящему слышать и понимать ее. Научить ребят слышать, т.е. воспринимать музыку, не так просто. Развитие музыкального восприятия является одной из главных задач музыкального воспитания школьников, «Интерес к музыке, увлеченность ею, любовь к ней, - пишет Кабалевский - обязательное условие для того, чтобы она широко раскрыла и подарила детям свою красоту, для того, чтобы она могла выполнить свою воспитательную и познавательную роль. Нельзя обучать музыке, не пробудив в детях интерес к ней».

Детский коллектив лишь тогда становится воспитывающей силой, когда он возвышает человека, утверждает в каждом чувство собственного достоинства, уважение к самому себе.

Музицирование в оркестре помогает ребятам познавать мир и воспитывает их, причем воспитывает не только их художественный вкус и творческое воображение, но и

любовь к жизни, к человеку, к природе, любовь к своей родине. В сложных противоречиях нашей жизни искусство не только исчезает, но на него ложится все большая и большая ответственность за воспитание новых поколений. Музыке, самому эмоциональному искусству, неотразимо воздействующему на человека, принадлежит здесь особенно важное место.

Многогранность жизни детского коллектива – не только содружество единомышленников, объединяемых едиными целями, общим трудом, но и взаимная чуткость друг к другу, душевная способность познавать и умом, и душой чужие радости и горести. Как раз в этой сердечности, душевности коллективистских отношений и заключается благородство стремлений быть хорошим не на показ, не для того, чтобы тебя хвалили, а из органической потребности чувствовать свое благородство.

«Надо помочь ребенку, через искусство, глубже осознать свои мысли и чувства, яснее мыслить и глубже чувствовать. Надо помочь ребенку это познание самого себя сделать средством познания других, средством более тесного сближения с коллективом, средством через коллектив рasti вместе с другими, и идти сообща к совершенно новой, полной глубоких значительных переживаний жизни».

Оркестрово-ансамблевое музенирование в воспитании школьников играет особую, ничем не заменимую роль. В процессе занятий музыкой в подростках произошли серьезные изменения. Оркестр выступил здесь как фактор, формирующий такие стороны поведения ребят, как добрые взаимоотношения с окружающими, культуру речевого общения (манеру говорить, слушать), внешний облик, умение и желание разумно и интересно проводить свой досуг, следить за собой. Подростки, посещающие коллектив, полюбили музыку и музыкальный театр, их жизнь стала более насыщенной, интересной, богатой впечатлениями. Некоторые ребята говорят, что занятия музыкой помогли им улучшить успеваемость, повлияли на укрепление дружбы в классе. Занятия музыкой, коллективная деятельность на занятиях и концертах - все это делает ребят лучше, красивее, они учатся держать себя в обществе, внимательно относятся к живущим рядом людям. Еще это делает детей дружными, ведь они заняты общим, любимым всеми делом – музенированием в коллективе.

Оркестрово-ансамблевое музенирование активно вовлекает ребят в творчество, оказывает воздействие на его внутренний мир, психологические установки, эмоционально-нравственную культуру. В процессе творческой деятельности формируются и проявляются его личностные качества. Мы считаем, что важнее не результат самодеятельного творчества, а формирование личности с его помощью. Через творчество человек не только осваивает в художественной форме явления действительности, но и преобразует себя как личность с

определенными социальными и нравственно-эстетическими установками на их воспроизведение в форме искусства и поведения.

Музыка формирует человека – его сердце и ум, его чувства и убеждения, весь его духовный мир. Гармония ума и сердца – вот конечная цель воспитания современного человека. Достижению этой великой цели во многом способствует и правильная организация музыкального воспитания ребят в школах с музыкальным направлением.

Доклад
РУССКОЕ СКРИПИЧНОЕ ИСКУССТВО

Выполнила: преподаватель ДМШ №5 Мазевич И. С.

Оренбург, 2009

Истоки русского скрипичного искусства еще недостаточно исследованы, но то, что уже стало достоянием науки, позволяет проследить многовековую богатую историю становления смычкового инструментария и традиций народного исполнительства на смычковых инструментах. Прослеживаются многочисленные связи русского смычкового инструментария и смычковой культуры с достижениями в этой области других народов, в первую очередь польского, болгарского, чешского.

Все это дает основание предполагать, что становление инструментария и исполнительства на смычковых инструментах в России (как и в Польше и других странах Европы) не проходило изолированно, а было одним из важных звеньев в формировании мировой смычковой культуры в широком взаимодействии традиций и достижений разных народов, каждый из которых вносил свою долю в общий процесс.

Церковные служащие неоднократно упрекаются митрополитами за игру «в гусли, в домры, в смыки» («Поучение митрополита Даниила», 1530). В «Стоглаве» (1551) игра на смыках и «всякое гудение» осуждается как недостойное действие.

Наиболее древним из обнаруженных при раскопках в Новгороде смычковых инструментов, как указывалось в первой главе, был народный смык. Исполнитель на смыке назывался смычником. Этот инструмент был распространен по-видимому, в X—XIV веках. Несколько позднее в народе широко применяются инструменты под названием скрипель, скрипца (скрыпца), а также пре-гудница. Затем появляется и гудок. Все это были народные инструменты, распространенные до XVI, а порой и XVII веков у бродячих музыкантов — смычников, скоморохов, гудцов, гудошников.

Под влиянием социально-культурных условий, профессиональной дифференциации исполнителей и приемов игры, на рубеже XVI века произошло, таким образом, формирование двух различных типов народных трехструнных инструментов — скрипицы и гудка и, соответственно, двух различных типов исполнителей: скрипаля (скрыпача) и гудошника. Существовавшее ранее мнение, что гудок является предком скрипки, следует считать исторически неверным.

Гудок оформлялся как инструмент народных музыкантов — скоморохов-профессионалов. Гудок в большей степени, чем скрипель (скрипца), сохранил черты раскопанных в Новгороде древних смыков. Возможно, его непосредственным предшественником был инструмент прегудница, о котором известно только то, что он был распространен при дворе Ивана Грозного.

Гудок имел грушевидный или овально-яйцевидный корпус, плоскую верхнюю деку без талии, порой у него отсутствовали и резонансные отверстия. Головка была отогнутой, снабженной перпендикулярными колками. Настраивался гудок по квинтам, причем нижние струны использовались большей частью как бурдоны. Играли на гудке оперев его о колено (в сидячем положении) или о верхнюю часть груди (при игре стоя). Смычок был коротким и лукообразным.

Применялся гудок (в отличие от скрипки) весьма широко — «в танцах, с пением и самостоятельно» — по отзыву Я. Штелина. Во многих произведениях русского фольклора упоминается игра на гудке, причем нередко встречаются упоминания о его резком и ярком тембре, перемене строя: «Заиграл Вавило во гудочек, А во звончатый да переладец» (русская былина «Вавило и скоморохи»).

Несмотря на гонения церкви и государственной власти, игра на гудке просуществовала вплоть до середине XIX века, когда гудок был полностью вытеснен скрипкой и виолончелью. Сосуществование скрипки и гудка не могло не приводить и к взаимовлияниям. В народной практике порой скрипка держалась «по-гудошному» и играли на ней коротким лукообразным смычком. При этом всегда использовался народный — трехструнный — тип скрипки.

Такие изображения встречаются до середины XIX века. В то же время некоторые народные скрипки приобретают в строении корпуса черты гудка — выдолбленный

корпус, эсобразные отверстия и т. д. Но все же скрипка, как инструмент более богатый выразительными возможностями, неизбежно должна была одержать победу над гудком — инструментом в чем-то более архаичным, менее способным к отклику на изменения социальной жизни, смену музыкально-эстетических вкусов и потребностей.

Скрипка, как самостоятельный инструмент, распространяется на западе и юге нашей страны — в Белоруссии, на Украине, в Молдавии, видимо, несколько раньше, чем в центральных областях,— в XV веке. В этом отношении интересно, что на территории современной Молдавии уже в 1500 году в документах называется семейство Скрипко и некоторые местности получают название Скрипкань, Скрипканешты.

Одно из наиболее ранних дошедших до нас изображений современного Типа скрипки относится к 1692 году. Оно находится в Букваре Кариона Истомина. Это уже четырехструнный инструмент, испытавший влияние развитой культуры производства скрипок в Польше и на Украине. Более раннее изображение скрипки существовало на фреске Симеона Ушакова (1672) в Грановитой палате Московского Кремля, но эта фреска не сохранилась.

Нельзя не отметить и бытование в России (видимо, с конца XIII — начала XIV века) различных типов западноевропейских инструментов — типа виол (гамб), на которых играли иностранные, а затем и русские музыканты. Известно, что, начиная с царствования Ивана III, к московскому двору выписывались иностранные музыканты, игравшие на разных струнных инструментах. Изображения виольных инструментов встречаются в миниатюрах многих летописей, псалтырей, изображающих быт царского двора. Многие видные бояре, богатые купцы немецкой слободы, иностранные послы также содержали у себя музыкантов, игравших на инструментах типа виол.

Путь развития скрипичного творчества в России неразрывно связан с народным искусством, которое на Руси не было обособленным художественным явлением, а частью повседневного быта. Пирсы и обряды, гуляния, песни и пляски, былинные сказания, свадьбы, фольклор, связанный с трудовыми процессами,— все это оказывало исключительно сильное влияние на формирование национальных черт художественного сознания, вовлекало в той или иной степени все слои народа в творческую деятельность. Исподволь складывались общезначимые традиции исполнения, а также восприятия музыки.

Постепенно начинает выделяться и группа профессиональных музыкантов широкого профиля: сказители былин и скоморохи. Если первые были связаны с такими инструментами, как гусли, кобза, лира, которые употреблялись в основном для сопровождения пения, то вторые использовали главным образом смычковые инструменты для исполнения чисто инструментальной, главным образом танцевальной музыки (есть сведения и об использовании скоморохами щипкового инструмента — домры, а из ударных — бубна; эти инструменты присоединялись к смычковым, составляя небольшой ансамбль (как правило, из трех человек), сопровождавший выступления медведя на ярмарках).

Первые известия о скоморохах относятся к XI веку. В «Житии» Феодосия Печерского они называются «веселые молодцы», «веселые гуляющие люди». В былине о Добрыне восхваляется игра «малой скоморошины»: «эдакой игры на свете не слыхано, на белоем игры не видано».

Древнерусские народные праздники, широкое распространение игры на различных инструментах в быту, связь с языческими обрядовыми действиями — все это наталкивалось на противодействие Церкви. В Киевской Руси инструментальная музыка изгонялась из всех церковных обрядов и ей отводилось место лишь в простонародном быту.

Церковная и светская культуры были в ту пору достаточно строго разграничены, что признавалось и церковной и светской властью. Церковные запреты касались в основном высших церковных служащих, в среде которых продолжало бытовать инструментальное искусство. Так, митрополит Иоанн I (первая четверть XI века)

запрещает «иерейскому чину» «нарицание играния и бесовьского пенья и блудного глумления». Митрополит Иоанн II, осуждая вообще «игранье и плясание и гудение» (1080), считает, что церковный брак распространяется пока только на феодальную верхушку общества, а простые люди придерживаются еще языческих обычаем и «поймают жены своя с плясанием и гудением и плесканьем».

Постепенно происходит процесс разделения скоморохов на «играющих» и «говорящих». Первые образуют слой собственно музыкантов, вторые, эволюционируя, становятся народными поэтами, артистами, закладывают основы народных форм театрального «действа». В «Слове» епископа Евсевия (XIII век) такое разделение уже ощущается. Осуждая «бесовские занятия», он говорит, что в воскресный день на игрищах «обрящеши ту овы гудущи, овы пляшущи, а другъя седяще и о друзе клевещуща». Скоморохи, по многим сведениям, были и странствующими музыкантами, странствующими далеко за пределами своей родины. Отмечено их появление даже в Италии. Несомненно, деятельность их способствовала взаимному творческому обогащению в области культуры. Это касалось традиции как в области музыкального исполнительства, так и в области народного музыкального творчества.

Период относительной независимости народного инструментального искусства от церковной и светской власти продолжался до начала XV века, когда государство и церковь устанавливают над культурой достаточно строгий контроль. Особенно жестким он становится в периоды разгрома народных восстаний, «еретических» движений, в периоды роста и усиления городов и возникновения достаточно развитых «светских» течений, отражающих интересы и устремления верхушки феодального общества, которое стремится к централизации власти и регламентации всех сторон жизни.

Начиная с XVII века, в связи с усилением церковного влияния, а также с постепенным уходом из города фольклора и формированием собственно городской культуры, происходит дальнейшее ограничение народного инструментального исполнительства, вплоть до уничтожения инструментов и физической расправы с музыкантами-скоморохами. В дополнении к «Судебнику» Романовых (1626) законодательно закрепляется гонение на скоморохов: «упорствующих в глумствах» предписывается «за ослушание бить кнутом по торгам». В «Патриаршей грамоте» (1636) осуждаются «сатанинские игры» и прямо запрещается держать в домах музыкальные инструменты, а в случае «ослушания» приказывается их ломать, а виновников строго наказывать.

Высшей точки преследование скоморохов достигло в 1648 году, когда по указу царя Алексея Михайловича скоморошество было разгромлено и запрещено. Указ предусматривал целую систему наказаний тем музыкантам, кто «от такого бесчиния не отстанет»: на «первый и второй случай — бить батоги», кого же трижды ловили «на богомерзком деле», тот ссылался «в украинные города за опалу». Повсеместно уничтожались и народные инструменты.

По воспоминаниям немецкого путешественника А. Олеария, московский патриарх «сперва строго воспретил существование кабацких музыкантов, и инструменты их, какие попадутся на улицах, приказывал тут же разбивать и уничтожать, а потом и вообще запретил русским всякого рода инструментальную музыку, приказав в домах везде отобрать музыкальные инструменты, которые и вывезены были, по такому приказанию, на пяти возах за Москву реку, и там сожжены».

В «укrainых городах», куда ссылались скоморохи, и в сельской местности, где продолжали бытовать народные обряды, это искусство продолжало развиваться и совершенствоваться, принимая новые формы в связи с изменением социальных и культурных условий.

В то же время, несмотря на официальные гонения на скоморохов, народные музыканты, с начала XVII века, привлекаются к дворцовым службам, пополняют штат

царской «Потешной палаты». То, что не разрешалось простому народу, было позволено правящей верхушке общества. Известно, что царь Иван Васильевич Грозный «не любил прегудениц скрыпения». При царе же Михаиле Федоровиче, по сведениям А. Олеария, во время трапезы «играли на арфе и скрипке, потом плясали русскую».

По царскому указу 1626 года за то, что «тешили царя», «скрыпотчикам Богдашке Окатьеву, Ивашке Иванову да Онашке» было выдано вознаграждение в числе прочих «гусельников и домрачевых» (46, 54). Эти сведения позволяют установить, что в царской «Потешной палате» состоял на службе целый ансамбль народных музыкантов.

По примеру царя многие крупные бояре тоже заводят свои домашние ансамбли, обучаю игре на инструментах своих дворовых людей. Такие ансамбли имели И. Милославский, В. В. Голицын, А. С. Матвеев и другие. К концу века игра на скрипке окончательно вытесняет из города гудошное искусство и начинает распространяться не только в центральных и южных областях России, но и в Сибири.

К этому периоду трехструнная народная скрипка под влиянием прежде всего западноукраинского и польского скрипичного инструментария приобретает современный вид и строй. В связи с введением многоголосного партесного пения, пришедшего на смену знаменному роспеву с Западной Украины и Польши, видоизменялись и традиционные приемы игры на смычковых инструментах.

Огромное значение для развития музыкального искусства имели сдвиги в общественном развитии России, особенно в связи с реформами Петра I, который стремился ввести новые формы государственной и общественной жизни.

Светскость литературы и искусства — характерные черты эпохи петровского времени. Однако при этом оказались несколько ущемленными самобытные русские культурные традиции, в том числе и в области музыки. В эпоху Петра наибольшее развитие получают те виды исполнительского искусства на смычковых инструментах, которые были непосредственно связаны с новыми, открытыми формами общественной жизни, быта, в первую очередь быта царского двора, придворной аристократии, реформированной армии. Постепенно к ним присоединяются и разнообразные проявления и формы народного исполнительства.

Торжественные царские церемонии, пышный быт двора, балы и увеселения потребовали реорганизации и музыкальной стороны дела. Создается большой придворный оркестр, в который входят не только иностранные, но и русские музыканты. Например, в 1714 году оркестр состоял из шестнадцати человек — четырех валторнистов, шести трубачей, одного литавриста и девяти «музыкантов» (то есть исполнителей на смычковых инструментах). К ним зачастую присоединялись и военные музыканты.

В списке исполнителей мы встречаем имена шести русских музыкантов, в том числе трех представителей замечательной семьи скрипачей Поморских — Яна, Георгия и Крестьяна. Позднее стали известны также Григорий Михайлович Поморский, Николай Григорьевич Поморский (1747—1804), также служивший в придворном оркестре.

Каждый иностранный исполнитель, приглашаемый на службу Россию, был обязан по контракту учить на своем инструменте русских солдатских и крепостных детей, а также детей церковных служащих. Так постепенно закладывались основы профессионального обучения игре на скрипке, происходила передача накопленного опыта.

Не только придворные торжества, но и все военные церемонии начинают проходить при обязательном участии музыкантов. Звучит не только духовая музыка но и смычковая, начинают широко применяться скрипки и виолончели.

Новые оркестры состояли из гобоистов, валторнистов, флейтистов и барабанщиков и достигали двадцати семи человек. В составе инструментария были, однако, и «скрипицы», и «скрипичный бас именуемый «фиалончель»». По штатному расписанию лейб-гвардейских полков (1731) «и скрипицам и нотным книгам быть надлежит для того, чтобы и напредь сего оные инструменты и книги в полках гвардии имелись, также что

гобоисты на оных всех инструментах как наилучшие для приключившейся оказии были обучены».

На балах и торжественных приемах военные оркестры всегда играли со смычковыми инструментами. Такая функциональная дифференциация состава оркестра способствовала развитию исполнения на смычковых инструментах. Немецкий путешественник Я. Штелин писал, что у Петра на балах играли «гобоисты его регулярной гвардии, которые, кроме того, были обучены игре на скрипках и контрабасах». Военные оркестры участвовали и в театральных постановках, усиливали придворный оркестр при постановке опер и т. д.

К началу XVIII века относятся и первые публичные формы концертной жизни — прежде всего в Петербурге и Москве. Музыка начинает звучать не только при дворе, но и в салонах русских аристократов, создававших собственные домашние инструментальные ансамбли. Появляется вкус к камерно-инструментальной музыке. Многие видные сановники начинают сами музировать на различных инструментах. Среди них, например, — генерал-прокурор П. И. Ягужинский, С. В. Головин, князь М. Я. Черкасский. Прекрасные оркестры имели А. Д. Меншиков, князья Черкасские и т. д.

С 1722 года в Петербурге, по инициативе П. Ягужинского, в доме тайного советника Бассевича стали регулярно проходить выступления оркестра герцога Голштинского, который несколько лет провел в Петербурге вместе со своим двором. Оркестр исполнял произведения Корелли, Телемана, Кайзера и других композиторов. Для высшего круга посещение этих концертов было обязательным. После отъезда герцога его оркестр остался в России и был зачислен в штат русского двора.

С начала XVIII века обучение игре на скрипке широко распространяется не только в военных гарнизонах и светских учреждениях (например, в частных театрах), но даже и в некоторых церковных учреждениях. Так, в Славяно-греко-латинской академии был создан свой оркестр, который исполнял «довольно хорошо» инструментальную музыку.

Руководитель академии Феофан Прокопович вообще считал необходимым для развития моральных и умственных качеств учеников приобщать их к игре на музыкальных инструментах. Исполнение инструментальной музыки и пьес с музыкально-инструментальным сопровождением в различных церковных академиях и монастырях свидетельствует о том, что Церковь в ту юру уже допускала инструментальную музыку даже в своих стенах, исключая ее лишь из церковной службы.

В результате широкого размаха музыкальной и театральной жизни даже при царском дворе ощущалась острые нехватка квалифицированных музыкантов. Руководителю придворного оркестра Иоганну Гюбнеру пришлось специально ездить в Германию и Италию для набора исполнителей. Императрица Екатерина Приказала, чтобы были приглашены «иностранные музыканты, являющиеся признанными виртуозами».

Среди приглашенных для работы в России музыкантов-исполнителей мы находим имена блестящих итальянских скрипачей — венецианцев Джованни Верокай, который служил в Петербурге с 1731 по 1738 год, Луиджи Мадониса, прожившего в России свыше тридцати лет и умершего в Петербурге в конце 60-х годов. В России аботали также Доменико Далольо, Пьетро Мира, а позднее и Антонио Лолли (служил с 1774 по 1785 год), Феличе Сартори, немецкий скрипач Фердинанд Антон Тиц (Диц), приехавший в Петербург в начале 70-х годов, и другие.

Все эти музыканты участвуют в придворных концертах, которые проходили регулярно два раза в неделю и в которых, как указывает Я. Штелин, исполнялись «итальянские арии, сонаты, концерты и соло». В Петербурге издаются и инструментальные, в том числе скрипичные сочинения этих музыкантов: «Двенадцать разных симфоний ради скрипки и басса» Л. Мадониса, Двенадцать сонат для скрипки с басом Д. Верокай, Пять сонат и дивертисментов для скрипки и баса А. Лолли, соната для скрипки и квартеты Ф. Тица, произведения Д. Далольо и т. д.

Исполнительское искусство этих скрипачей было на большой высоте. П. Мира и А. Лолли были выдающимися виртуозами своего времени. Л. Мадонис привлекал глубиной исполнения. Ф. Тиц был исполнителем лирического плана и, по словам современников, особенно выразительно играл адажио, звуки его скрипки буквально заставляли слушателей плакать.

В первой половине века в России расцветает деятельность немецкой, а затем и придворной итальянской оперы. Лучшие артисты — цвет итальянской вокальной школы — поют на петербургской оперной сцене. Оркестр возглавляют скрипачи Л. Мадонис и Д. Далольо. С 60-х годов начинает функционировать и французская комическая опера, занявшая прочное место в репертуаре придворного театра. Лишь с начала 70-х годов впервые на оперной сцене появляется русская бытовая комическая опера.

С ростом концертно-театральной жизни обучение музыке становится обязательным элементом дворянского воспитания. Это приводит к развитию домашнего музенирования, преподаванию игры на инструментах в различных дворянских учебных заведениях, частных школах.

На высоком уровне были поставлены такие занятия в Шляхетном корпусе, Академии художеств, Академической гимназии Московского университета. В этой гимназии экзамены классов искусств становились настоящим праздником; исполнялись увертюры, симфонии, концерты для скрипки и флейты с оркестром и т. д.

Прекрасными скрипачами-любителями были академик и сенатор Г. Н. Теплов (автор одного из первых песенных сборников «Между делом бездельем»), крупный помещик П. А. Болотов, которому принадлежал и один из лучших в России частных оркестров; братья Трубецкие составили даже свое домашнее трио. В любительских квартетах играли многие видные аристократы и представители интеллигенции, например И. А. Крылов, граф С. Г. Строганов. Император Петр III учился игре на скрипке у итальянских музыкантов и участвовал в музенировании.

Во многих помещичьих усадьбах появляются собственные инструментальные ансамбли, а порой и оркестры, в которых крепостных обучали игре на инструментах. Главной функцией таких ансамблей было исполнение танцев на балах и «застольной музыки». Крепостные музыканты находились в тяжелом положении, использовались и для других услуг, порой подвергались жестоким наказаниям и могли быть проданы.

В газетах появляется много объявлений о продаже крепостных, умеющих играть на скрипке, а также извещения о побегах крепостных музыкантов. Быстрому возникновению большого числа крепостных оркестров в середине века и их высокому профессиональному уровню безусловно способствовали давние народные традиции игры на смычковых инструментах, широкое распространение скрипки в народе. Народные музыканты привносили в такие оркестры своеобразие трактовки инструмента, искусство варьирования народных мелодий, игры в ансамбле.

Обычно состав крепостных оркестров ограничивался восьмью-девятью музыкантами, что было характерно и для частных инструментальных капелл Западной Европы. К концу века отдельные помещичьи оркестры достигают сорока — пятидесяти человек. Замечательные оркестры имели А. Шереметев, А. Разумовский, А. Воронцов, Н. Юсупов, А. Суворов и другие русские аристократы. Зачастую такой оркестр составлял основу и крепостного театра. Из крепостных оркестров вышло большинство русских виртуозов-скрипачей XVIII—XIX веков.

По неполным данным, на рубеже XIX века в России существовало свыше трехсот крепостных оркестров. Они оказали огромное воздействие на формирование русского национального симфонического стиля, на творчество русских композиторов не только XVIII, но и XIX века — А. Верстовского, А. Алябьева, А. Гурилева, М. Глинки.

К концу века Россия становится притягательным центром для многих иностранных музыкантов. В Петербурге проходит деятельность выдающихся европейских композиторов, служивших при дворе,— Франческо Арайи (с 1735 по 1762), Бальтазаре

Галуппи (с 1765 по 1768), Томазо Траэтты (с 1768 по 1775), Джованни Паизиелло (с 1776 по 1784), Джузеппе Сарти (с 1784 по 1802), Цоменико Чимарозы (с 1789 по 1791), Иоганна Вильгельма Гесслера (с 1792 по 1822) и других.

С концертами в Петербурге и Москве выступают выдающиеся "европейские скрипачи": Федерико Фиорилло (1780), Гаэтано Луньяни со своим учеником Дж. Б. Виотти (1781), славянский скрипач, ученик А. Лолли И. М. Ярнович (1789—1791 и 1803—1804).

В репертуаре для домашнего музонирования появляются многочисленные ансамбльно-инструментальные пьесы. Основу составляют танцевальные пьесы, главным образом полонез и менуэт,

также вариации на темы русских песен, популярных романсов оперных арий. Многие из них предназначались для излюбленного ансамбля — двух скрипок и смычкового баса (обычный состав бальной музыки).

Вариации эти построены в основном на фактурных изменениях, причем мелодические контуры темы всегда легко угадываются, вместе с тем русские плясовые напевы подвергаются гораздо мысльным вариационным изменениям, чем протяжные, нередко в их воспроизведении приемы игры народных музыкантов. Это было связано, несомненно, с традициями народного музонирования.

В этом отношении чрезвычайно интересна одна из первых дошедших до нас скрипичных пьес такого рода — народный танец «Дергунец», помещенный в сборнике «Музыкальные увеселения» (1774) среди пьес «для клавикордов, скрипок, кларнет и других инструментов». Характерны приемы варьирования, применение двойных нот с открытыми струнами.

Широкая популярность жанра народных песен с вариациями была не случайна; «именно в форме вариаций,— по словам Ю. В. Келдыша,— смогли получить наиболее яркое выражение особенности русского национального музыкального мышления. Она естественно и органично сочеталась с приемами развития песенной мелодии, свойственными народной музыкальной практике. Это обстоятельство играло не последнюю роль в особом пристрастии русских композиторов к данной форме» (19, 389),

Жанр вариаций на русские песни использовали в своем творчестве не только русские, но и приезжие иностранные музыканты. Известны такого рода сочинения Гесслера, Тица и других скрипачей.

В конце века осваиваются жанры симфонии на национальное темы, камерной сонаты и крупной танцевальной симфонический пьесы, в особенности полонеза. В творчестве Тица мы встречаем и ранний образец квартетного жанра, использующего мелодии русских народных песен и танцев. Во всех этих жанрах складываются черты русского национального инструментального стиля, его характерные особенности.

До последней трети XVIII века открытые публичные концерты, даже в Петербурге и Москве, не были регулярными. Наиболее часто они устраивались приезжими солистами-иностранными. Иногда в них участвовали и любители. Порой небольшой цикл концертов проводился «по подписке», а билеты распространялись среди состоятельной верхушки общества.

Лишь с 70-х годов концертная жизнь приобретает определенную регулярность. Регламентируется время проведения публичных концертов. Концертный сезон официально ограничивается семью неделями великого поста, в течение которого были запрещены остальные «зрелища» и закрыты театры.

Складывались и принципы построения концертных программ. Например, французский скрипач Л.-Х. Пезиблль дал в 1799 году цикл концертов. Первые отделения этого цикла начинались ораториями Перголези, Гассе, Грауна, Йомелли и других. Во втором отделении исполнялись сольные вокальные и инструментальные номера, в которых выступали сам Пезиблль, клавесинист И. Паль-шау, итальянские и французские певцы. Концерт завершался симфонической увертюрой.

Многие концерты открывались «большой» симфонией или увертюрой, затем шло несколько сольных номеров. Второе отделен порой также начиналось симфонией, а сольные номера заканчивались «заключительной» симфонией, увертюрой или хором. как смешанные программы с обязательным участием оркестра, аккомпанировавшего и солистам, длились порой пять-шесть часов. Их можно рассматривать как переходные к типу чистых сольных программ, вошедших в концертную практику лишь в первой четверти XIX века.

Во второй половине XVIII века концертная жизнь значительно активизируется. Возникают и первые музыкальные общества: «Музыкальный клуб» в Петербурге (1772—1777), «Новое музыкальное общество» (1778 — конец 90-х годов). В 1783 году по указу Екатерины II в Петербурге была организована специальная «Дирекция для управления различными зрелищами и музыкой», в введении которой должны были находиться императорские театры и официальные концерты.

При Петербургском оперном театре была создана специальная музыкальная школа для русских учеников с целью «достигнуть во всех мастерствах, по театрам нужных, замены иностранцев своими природными». Большинство учеников обучалось пению и танцам и одновременно игре на различных музыкальных инструментах, в первую очередь на скрипке. Первыми педагогами-скрипачами этой школы стали Н. Г. Поморский, Л. П. Ершов и Ф. А. Тиц.

Развитие скрипичного исполнительства и педагогики потребовало и создания методических руководств. В 1784 году в Петербурге появляется «Скрипичная школа или наставление играть на скрипке», подписанная инициалами И. А. По некоторым данным, автором этой первой русской скрипичной школы, возможно, был скрипач Иван Астахов. В предисловии к «Школе» автор писал: «Начинающих обучаться играть на скрипке обретается много; а наставления ради того ни кем ни какого не сделано; то и предлагаю мой опыт истолкования скрипичной игры» (46, 322).

Весь музыкальный материал «Школы» — и это одно из главных ее достоинств — построен на интонациях и попевках русских песен и танцев, взятых из живой народной музыкальной практики. Автор, учитывая уровень народных музыкантов, хотя и дает вначале написание и название нот вплоть до ре третьей октавы, излагает все примеры только в первой позиции, хотя порой и весьма сложно в фактурном и штриховом отношении.

Большой интерес представляют подробные указания учащимся, содержащие понятие лада, в том числе и переменного, свойственного народной музыке, а также качества звукоизвлечения. Здесь же разъясняются наиболее употребительные обозначения темпа в связи с образным содержанием. Так, например, Allegro И. Астаховым переводится словом «весело» и расшифровывается: «Когда над штукой написано аллегро, то разумеется играть штуку отважно, восхитительно, живо, как изображать какое пристрастие» (46, 342), другое темповое обозначение — Andante — приобретает буквальный перевод — «ходовито».

Автор обращает основное внимание на развитие музыкального мышления ученика, его умения быстро ориентироваться в музыкальной образности, строе, ансамбле. Поэтому так много внимания уделено развитию навыков транспонирования в различные тональности (вплоть до семи диезов и шести bemolей) как вверх от основной (C-dur), так и вниз. Такое искусство было особенно необходимо при игре в ансамбле и «подлаживании» к другим исполнителям.

В то же время в «Школе» отводится сравнительно немного места чисто техническим моментам. В главе седьмой «О способе держать скрипку» читаем: «Взявиши скрипку в левую руку, положи оную на левое плечо способно, а правою рукою взявиши смычок приложи к струне басовой и продолжай трение в одну сторону или в обе стороны равномерно, тем самым будешь производить скрипичный голос» (46, 324).

Гораздо больше места отводится настройке скрипки, указываются способы проверки настройки, исходящие из естественного положения пальцев на грифе в пределах первой позиции. Весьма интересна глава четвертая — «О качестве и количестве струн», где мы встречаем указание на сходные со скрипкой типы инструментов и отличие их настройки: струн «на скрипке четыре, и одна другой должны быть тоньше; если же на оной случится их менее или более числом четырех, то уже не скрипка называется, и настраивать оную уже должно не пятый тоном, но какой нибудь другой инструмент» (46, 324). Здесь мы получаем указание, что только скрипка в ту пору настраивалась по квинтам («пятый тон»), а все другие инструменты (вероятно, в том числе и гудок) имели иную настройку.

Музикальный материал «Школы» предполагал, видимо, и сопровождение второй скрипки, или скрипки и баса, что было традиционным в то время. Не случайно автор обозначает слово «трио» как «совершенное согласие».

В конце XVIII века начинают проводиться большие циклы тематических концертов, расцветает театральное искусство, где широко используется музыка. О размахе театральной жизни говорит тот факт, что в Москве в 1797 году существовало пятнадцать частных оперных театров, насчитывавших двести двадцать шесть музыкантов и певцов. За период с 1780 по 1820 год в России действовало сто семьдесят три крепостных театра. В столице работали выдающиеся артисты. По словам итальянского исследователя Стефано Артеги, в конце века «по подбору прекраснейших голосов и самых крупных музыкантов... петербургская опера ныне совершеннейшая в Европе».

Бурный рост русского искусства выдвинул и плеяду первых профессиональных композиторов — Е. И. Фомина, В. А. Пашкевича, М. С. Березовского, Д. С. Бортнянского, И. А. Козловского, расцвет деятельности которых приходится на последние десятилетия XVIII века. Их творчество было связано в основном с оперой и хоровым искусством. Но все же инструментальная мУЗ**а оставалась в ту пору еще связанный в значительной степени с оловяными жанрами — русскими песнями и танцами с вариациями > и большие симфонические обобщения не были ей свойственны.

Лишь единственный из ранних русских профессиональных композиторов посвятил себя всецело области инструментальных жанров. Это был выдающийся скрипач и композитор — Иван Евстафьевич Хандошкин, творчество которого занимает особое место в русской музыке XVIII века, а его исполнительская деятельность дает возможность по праву назвать его родоначальником русского профессионального скрипичного искусства.