

На правах рукописи

ПАУКНЕР Екатерина Энверовна

**Русское скрипичное искусство последней трети XVIII
века и деятельность И. Хандошкина**

Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2013

Работа выполнена в Ростовской государственной консерватории (академии)
им. С. В. Рахманинова

Научный
руководитель

– доктор искусствоведения, профессор
Селицкий Александр Яковлевич

Официальные
оппоненты:

Гуревич Владимир Абрамович
доктор искусствоведения, профессор
(Российский государственный педагогический
университет им. А.И.Герцена / профессор кафедры
музыкально-инструментальной подготовки
Института музыки, театра и хореографии)

Козлыкина Светлана Александровна
Кандидат искусствоведения, и. о. доцента
(Ростовская государственная консерватория
(академия) им. С. В. Рахманинова / и. о. доцента
кафедры теории музыки и композиции)

Ведущая
организация

– Уральская государственная консерватория
им. М. П. Мусоргского

Защита состоится «25» декабря 2013 года в 15.00 часов на заседании
Диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной
консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова по адресу:
344002, Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23, ауд. 314

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ростовской
государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Автореферат разослан 22 ноября 2013 года

Ученый секретарь Диссертационного совета


Дабаева Ирина Прокопьевна

Общая характеристика работы

Актуальность исследования. Углубленное изучение русского музыкального искусства последней трети XVIII века, начавшееся еще в первой половине XX столетия, активно продолжается и в настоящее время. На сегодня изучено творчество как наиболее крупных деятелей эпохи, так и многих менее прославленных музыкантов «второго ряда». Исследования ученых неуклонно расширяют область знаний об отечественной музыкальной культуре этого времени, что, возможно, связано с поисками национальной самобытности искусства, подготовленной длительным развитием народной художественной традиции, в течение многих веков господствовавшей в русском культурном общественном обиходе.

Для отечественной культуры, долгое время шедшей своим путем развития, отставание от европейского искусства являлось величайшим даром судьбы, состоящем в накоплении собственного духовного опыта, обогащении творческих возможностей. Европеизация, произошедшая во всех сферах жизни страны в XVIII веке, обусловила перестройку общественного сознания и, естественным образом, затронула явления культуры. Изменения, произошедшие в искусстве, отражали мироощущение человека «нового времени», были связаны с идеями эпохи Просвещения, которые получили широкое распространение в России во второй половине XVIII столетия, и были подхвачены отечественными мыслителями. В свою очередь, активизация культурной жизни, ориентированной на европейские каноны и традиции, создала благоприятные условия для проникновения и широкого распространения идей западноевропейского Просвещения. В последней трети XVIII века русская культура достигла расцвета во всех своих проявлениях и породила феномены, сохраняющие свою художественную ценность поныне.

Последние десятилетия XVIII века, часто называемые екатерининской эпохой, характеризуются началом расцвета русской литературы, театра и музыки. Эта эпоха ознаменовалась публикацией печатных песенных

сборников, развитием русской оперы на песенной основе, активизацией концертной жизни страны, связанным с ней приездом многочисленных иностранных исполнителей и композиторов. Через их творчество импульсы западноевропейского просветительского движения попадали на русскую почву. В контексте культурных тенденций XVIII века солист-исполнитель символизировал свободного, нравственного гражданина, просвещенную личность.

Центральное место в русской музыке этого времени занимали опера и песня-романс. Российская песня – жанр, являющийся одним из «знаков» эпохи, – отличалась значительной широтой образного диапазона – от чувств и переживаний отдельно взятого человека, до тем большого социального звучания. Она возникла в период кризиса феодально-крепостнического строя, когда в России были созданы условия для создания просветительской идеологии, возможно, в результате стремления сгладить социальные противоречия между высшими и низшими слоями общества. Российская песня звучала в различных кругах русского общества, а также часто использовался композиторами XVIII столетия.

Вокальная традиция конца XVIII века отразилась и в инструментальном искусстве, что проявилось в обращении к темам и интонациям русской песни. Заметно уступая вокальным и театральным жанрам, инструментальная музыка все же часто звучала в быту и в концертной практике. Ведущее положение в этой области занимала скрипка – самый близкий человеческому голосу инструмент, теснее остальных связанный с песенной культурой.

Скрипичное искусство имело огромное значение для развития всей музыкальной жизни России последней трети XVIII века. В нем полнее, чем в других видах инструментальной культуры, отразились основные тенденции музыкально-исторического развития страны, все его направления испытали мощнейшее влияние идеологии Просвещения. В сольной концертной практике скрипке принадлежала ведущая роль; скрипичная педагогика являлась важным

звеном в процессе становления музыкального образования, музыкально-методической мысли в целом; были созданы скрипичные произведения, в которых отразились своеобразные черты, характерные для описываемой эпохи.

Именно в скрипичном искусстве выдвинулась значительная, авторитетная личность – И. Е. Хандошкин, в то время как имен других, подобных ему, отечественных виртуозов на прочих инструментах не сохранилось. Хандошкин оставил внушительное творческое наследие в области инструментальной музыки, как никакой другой композитор его времени в России. Ни до, ни много времени после него русское скрипичное искусство не развивалось так стремительно, как в указанный период.

Наличие выдающейся творческой личности, опережение других видов инструментального исполнительства, созвучие идеалам времени делает скрипичное искусство значимой вехой в музыкальной культуре России последних десятилетий XVIII столетия. Тем не менее, в работах, посвященных русскому искусству этого периода, оно не рассматривалось как самостоятельное явление в совокупности своих основных направлений – исполнительства, композиторского творчества и педагогики, в котором преломились основные тенденции эпохи. Изложенным и определяется актуальность избранной темы.

Предметом исследования являются закономерности развития отечественного профессионального скрипичного искусства в период его формирования, а *целью* – выявление данных закономерностей. Скрипичное исполнительство, композиторское наследие, особенности методики обучения игре на скрипке, являясь важной составляющей музыкальной культуры России екатерининского времени, на сегодняшний день изучены далеко не полно. Крупные труды, посвященные тем или иным явлениям русского скрипичного искусства XVIII столетия, публиковались достаточно давно, с тех пор появились новые работы в областях, близких обозначенной теме. Сопоставление старых и новых данных, глубокое аналитическое изучение данного вопроса дает возможность приблизиться к разрешению указанного противоречия между значительностью явления и недостаточной его исследованностью в музыкальной науке.

Предлагаемая работа направлена на воссоздание целостной картины скрипичного искусства в России конца XVIII века на фоне общих тенденций культуры этого времени. В связи с изложенной целью исследования необходимо решить ряд *задач*:

- выделить как специальную проблему феномен профессионального скрипичного исполнительства в России конца XVIII века;

- определить влияние различных европейских исполнительских традиций на формирование скрипичного искусства в России и рассмотреть условия концертной деятельности скрипачей-исполнителей;

- обнаружить и охарактеризовать наиболее актуальные для русской скрипичной музыки XVIII века жанры: выявить основные закономерности их возникновения, вскрыть специфику их стилистики, формы, определить принципы драматургического развития;

- раскрыть особенности возникновения и развития профессионального музыкального образования в России в конце XVIII века и дать оценку этому явлению с привлечением новейших исследований;

- выявить особенности национальной скрипичной методики в стадии ее зарождения в сравнении с наиболее известными в это время трактатами европейских педагогов, освещающими вопросы методики обучения игре на скрипке.

В соответствии с обозначенными целью и задачами, *материал* исследования включает музыкальные произведения и методические труды авторов XVIII столетия. Это произведения выдающегося русского скрипача-композитора И. Е. Хандошкина: три сольные сонаты, четыре сонаты для двух скрипок, соната для скрипки и баса, сорок вариационных циклов на темы русских песен, а также едва ли не единственное значительное инструментальное сочинение его российского современника – Соната для скрипки и чембало М. Березовского. К методическим трудам относятся «Скрипичная школа или наставление играть на скрипке» анонимного автора И. А., музыкальные трактаты западноевропейских музыкантов

интересующей эпохи: Ф. Джеминиани, Л. Моцарта, труд группы авторов П. Роде, П. Байо, Р. Крейцера.

Основными *методами* исследования являются исторический и культурологический, позволяющие изучить скрипичное искусство во всех его проявлениях. В работе использованы также методы и методики теоретического музыкознания.

О степени *изученности проблемы* может дать представление краткий обзор литературы, которую можно условно разделить на несколько групп.

1. Исследование истории возникновения скрипичного искусства в России потребовало изучения *отечественной музыкальной культуры* данного периода *в целом*. Прежде всего, это касается учебных изданий, составной частью которых является краткая характеристика образцов инструментальной музыки конца XVIII века, работ по русской музыкальной культуре в целом, которые помогают обрисовать широкий контекст бытования скрипичного искусства. К таковым относятся фундаментальные труды известных авторов, создаваемые начиная с 1920-х годов (Н. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России с начала до конца XVIII века; Б. Асафьев. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского; Т. Ливанова. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой театром и бытом), а также новейшие работы А. Лебедевой-Емелиной («Хоровая культура екатерининской эпохи»), Т. Ильиной и М. Щербаковой («Русский XVIII век: изобразительное искусство и музыка»). Чрезвычайно полезными оказались работы ученых Ю. Келдыша, О. Левашёвой, Е. Левашёва, А. Соколовой, вошедшие в монументальное исследование «История русской музыки в 10 томах», где во втором и третьем томах имеются сведения не только по становлению жанров и профессиональной школы, но и по концертной и музыкальной жизни XVIII века. Наряду с работами этих исследователей, ценный материал содержится в более раннем издании по истории русской музыки О. Левашёвой, Ю. Келдыша, А. Кандинского, в котором рассмотрены некоторые стороны инструментального

искусства в России в конце XVIII века, а также в работах М. Рыцаревой о русской музыке и музыкантах XVIII столетия.

2. Во вторую группу вошли труды, посвященные изучению *истории собственно скрипичного искусства*. Наиболее значимым среди них является труд И. Ямпольского «Русское скрипичное искусство», посвятившего главу своей книги рассмотрению русского скрипичного искусства второй половины XVIII века. Ценный материал содержится в книге Л. Гинзбурга и В. Григорьева «История скрипичного искусства»; полезные сведения имеются также в книге Л. Раабена «История русского и советского скрипичного искусства», в работах иностранных авторов Д. Бойдена и А. Джулиани. В этой группе трудов для настоящей диссертации особое значение имеют работы монографического плана о русском скрипаче-композиторе Иване Хандошкине Г. Фесечко и В. Доброхотова, в которых освещены проблемы формирования творческого облика выдающегося музыканта конца XVIII столетия и даны оценки его творческой деятельности. Во втором из названных трудов также обзорно рассмотрены произведения Хандошкина – вариационные циклы и сонаты для скрипки соло, соната для скрипки и баса.

3. В области изучения *проблем скрипичного исполнительства* основным материалом служат труды П. Столпянского («Музыка и музицирование в старом Петербурге») и А. Соколовой (исследование «Концертная жизнь» и дополняющая его хронологическая таблица), а также статьи И. Петровской о дворцах, театрах, концертных залах, и А. Порфирьевой о музыкантах и творческих коллективах, опубликованные в энциклопедическом словаре «Музыкальный Петербург» и в книге «Театральный Петербург». Однако в этих работах скрипичное исполнительство рассматривается лишь в контексте общей музыкальной культуры этого времени. Новейшими работами, затрагивающими названные вопросы, являются исследования В. Гуревича, Л. Гуревич, Н. Огарковой о зарубежных музыкантах, работавших в Петербурге, и Е. Гординой о музыкальной культуре славянских стран, выходцы откуда также оставили заметный след в русском искусстве и так или иначе повлияли на

возникновение феномена русского скрипичного исполнительства конца XVIII века.

4. В процессе изучения *вопросов музыкального образования* и, в частности, скрипичной педагогики в России конца XVIII века, было обнаружено, что этот вопрос не был рассмотрен как самостоятельное явление, а лишь затронут в связи с анализом творчества первых русских композиторов, которые, наряду с композиторской и исполнительской деятельностью, занимались также педагогикой: Ю. Келдышем, О. Левашёвой, Т. Ильиной и М. Щербаковой – в обобщающих трудах по истории русской музыки, М. Рыцаревой, Г. Фесечко, Н. Огарковой – в монографических работах о русских и зарубежных скрипачах. Проблемы музыкального образования частично представлены в работах по истории инструментального исполнительства в России («Русская фортепианная музыка» А. Алексеева, упомянутая выше книга И. Ямпольского о русском скрипичном искусстве), частично освещены в уже названных исследованиях по русской музыкальной культуре XVIII столетия. Едва ли не единственной работой, посвященной непосредственно проблемам музыкального образования в России XVIII века, является сжатое, но содержательное исследование В. Карцовника «Музыкальное образование» (в энциклопедическом словаре «Музыкальный Петербург»), где рассматривается деятельность некоторых учебных заведений Петербурга, в которых имелись музыкальные классы.

Частично материалы по этому вопросу представлены в других статьях того же словаря (И. Петровской, И. Чудиновой), где анализируется деятельность первых творческих учебных заведений в Петербурге XVIII века. Однако сведения из всех названных источников затрагивают проблему скрипичной педагогики лишь в связи с иными проявлениями музыкальной культуры, рассредоточены, а также не составляют целостного представления об этом феномене, и только на основании их сопоставления можно реконструировать процессы, происходившие в этой сфере.

5. Рассмотрение скрипичного искусства России XVIII века *в аспекте жанров и музыкальных форм* потребовало привлечения ряда теоретических работ («Анализ музыкальных произведений» Л. Мазеля и В. Цуккермана, «Эстетическая природа жанра в музыке» А. Сохора, двухтомный учебник В. Задерацкого «Музыкальная форма», труды на ту же тему Т. Керюгян и В. Холоповой). В тесной связи с вопросом жанровых исканий находятся проблемы стиля в русской скрипичной музыке этого времени. В этом отношении незаменимым подспорьем стали новейшее исследование Л. Кириллиной «Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков» в трех частях, а также работы зарубежных авторов М. Бокофцера и Р. Донингтона.

Несмотря на большое количество литературы, сведения, относящиеся к вопросам русского скрипичного искусства конца XVIII века, рассредоточены в различных изданиях и изучены фрагментарно, как дополнение к проблемам изучения русского музыкального искусства в целом. В исследовании этой области национальной культуры до сих пор не был прослежен весь процесс ее становления и путь развития, а работы занимавшихся вопросами русской музыкальной культуры XVIII века авторов не до конца отражают некоторые стороны этого вопроса. Названные исследователи не углубляются в процессы жанрообразования, исполнительской техники, роли скрипичного искусства в процессе становления концертной жизни страны, а также не рассматривают проблемы скрипичного исполнительства и педагогики этого периода.

Научная новизна настоящего исследования заключается в том, что в нем русское скрипичное искусство конца XVIII столетия впервые выделено как специальный объект и изучено в нескольких аспектах. Скрипичное исполнительство впервые рассмотрено с учетом таких факторов как типы концертов и условия выступлений артистов, организация концертов, слушательская аудитория. Особое внимание уделено изучению круга исполнителей, которые принимали участие в концертной жизни России этого времени, а также их репертуару. В результате проведенного исследования впервые были обнаружены факты, позволяющие утверждать, что скрипичное искусство в русском инструментальном

исполнительстве в конце XVIII века было представлено наиболее широко. Впервые проанализированы свойства формы и стиля скрипичных произведений И. Хандошкина, установлены содержательные особенности его вариационных циклов и текстами песен, на темы которых они написаны. Рассмотрены проблемы русской скрипичной педагогики этого времени, а также широко раскрыты вопросы музыкального образования. Впервые русское музыкальное пособие конца XVIII века «Скрипичная школа» анонимного автора И. А. было сопоставлено с методами ведущих европейских «школ» – итальянской, немецкой и французской. В ходе этой работы автором был осуществлен перевод на русский язык «Искусства игры на скрипке» Ф. Джеминиани.

Апробация результатов исследования. Основные результаты и положения диссертационного исследования обсуждались на заседаниях кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова 26.06.2013 г. и 30.10.2013 г.; на двух научно-практических конференциях: VIII Международная научно-практическая конференция: «Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство» (Тамбов, 27 января 2012 г.); «Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность» (Казань, 4 апреля 2012 г.).

Материалы диссертации представлены в восьми работах, опубликованных в открытой печати, из них два – в журналах, входящих в перечень рекомендуемых ВАК. Общий объем публикаций 5,5 печатного листа.

Структура работы определяется ее содержанием. Диссертация содержит введение, три главы, заключение, библиографический список, комментарии. В первой главе рассмотрены особенности скрипичного исполнительства как синтез традиций различных европейских «школ», а также прослежен процесс становления отечественного скрипичного исполнительства. Следующая глава посвящена исследованию скрипичных произведений, написанных в конце XVIII века русскими авторами, точнее – творческому наследию И. Хандошкина. Она наиболее обширна, поскольку в ней представлены жанровые характеристики всех его сонат и вариационных циклов, анализ их форм, раскрыты драматургические особенности.

Последняя глава органично связана с предыдущими, в ней рассматриваются особенности преподавания игры на скрипке на основе анализа методических изданий авторов XVIII века, а также наблюдается роль скрипичной педагогики в развитии музыкального образования в нашей стране.

Положения, выносимые на защиту:

1. Скрипичное искусство в России последних десятилетий XVIII века (как совокупность исполнительства, композиторского творчества и педагогики) уже на раннем этапе своего становления достигло значительного уровня и занимало лидирующие позиции среди других видов инструментального искусства.
2. Сольное скрипичное исполнительство являлось важнейшей стороной концертной жизни России конца XVIII столетия. Это подтверждается числом сольных выступлений скрипачей, которые значительно превышали остальные инструментальные, в том числе и фортепианные (клавирные), и уступали только вокальным вечерам.
3. Творческое наследие Хандошкина – явление большого исторического масштаба, беспрецедентное в истории русской скрипичной музыки по объему и художественному уровню. Он реализовал тенденции, характерные для ведущих жанров эпохи, – оперы и песни-романса. Его сонаты и вариации на темы русских песен отражают широкие музыкально-исторические закономерности: в плане жанра – освоение вершинного жанра европейской инструментальной музыки и работа с национальным фольклором, в плане стиля – черты взаимодействия барокко и классицизма.
4. Скрипичная педагогика положила начало отечественной музыкально-методической мысли, выступив «пионером» русского музыкального образования, и явилась одной из важнейших предпосылок идеи создания первой русской музыкальной Академии.

Основное содержание работы

Глава первая. Исполнительство. Последняя треть XVIII века – эпоха, когда русское профессиональное музыкальное искусство, сформировавшись в придворном быту, в дворянских поместьях, в городских салонах и кружках, постепенно вышло на большие концертные площадки обеих столиц. Одна из ведущих ролей в этом процессе принадлежит скрипичному исполнительству, которое в екатерининскую эпоху сложилась в довольно развитую традицию и должно быть осмыслено не просто как форма светского досуга среди дворян, но и как культурный феномен, выражающий просветительские тенденции своего времени и отвечающий духовным потребностям общества.

Скрипичное исполнительство в России конца XVIII века росло и утверждалось на фоне интенсивного становления музыкальной культуры в целом, и в частности, концертной жизни страны. В области инструментального исполнительства скрипичному искусству принадлежало первенство в частоте проведения концертов – известно, по крайней мере, о прошедших за изучаемый период восьмидесяти вечерах, в которых принимали участие около тридцати разных исполнителей. Другие инструментальные концерты, включая фортепианные (клавирные), проводились значительно реже – всего около пятидесяти концертов, и немногим более пятидесяти концертов дали исполнители на духовых инструментах – флейте, гобое, кларнете, фаготе, валторне.

По составу участников выделилось два типа концертов – сольный и смешанный. В количестве сольных концертов снова первенство принадлежит скрипичным, которые, согласно сохранившимся данным, в рассматриваемый период организовывались на площадках Петербурга и Москвы около сорока раз. Клавирных концертов было чуть больше тридцати. Известно о десяти сольных флейтовых концертах, а также о нескольких валторновых, фаготных, кларнетных, гобойных.

Огромной популярностью пользовались смешанные концерты, в которых скрипачи принимали участие вместе с певцами, а также с

виртуозами на различных инструментах, таких как арфа, виолончель, клавесин, фагот, контрабас, фортепиано. К таким концертам относятся и «тематические», организуемые скрипачами Лолли и Пезиблем. Это так называемые «духовные концерты», в которых скрипичная музыка исполнялась наравне с кантатно-ораториальными произведениями.

Вместе с сольной скрипичной музыкой развивалось и камерно-ансамблевое музицирование, ставшее в 1790-е годы одной из распространенных форм аристократического досуга. Однако, в отличие от сольных концертов, оно редко покидало пределы салонов и гостиных, оставаясь приватным видом исполнительства, ориентированного на узкий круг слушателей.

Наиболее плодотворными для скрипичного исполнительства стали 1780-й, 1782-й, 1784-й и 1796-й годы, на которые пришлось наибольшее количество концертов (или сохранилось наибольшее число сведений). В последние годы XVIII века наметился некоторый спад в концертной жизни России. Возможно, он был связан с политической обстановкой, вызванной смертью императрицы Екатерины II и восшествием на престол нового императора с последующей за этим отставкой многих важных сановников екатерининской эпохи, покровительствовавших приезжим музыкантам.

Сольное скрипичное исполнительское искусство конца XVIII столетия в России было отмечено творчеством лучших европейских концертирующих скрипачей – представителей итальянской, французской, немецкой исполнительских школ. Виднейшие иностранные скрипачи-исполнители, которые не просто участвовали в концертной жизни страны, но во многом создавали ее, символизировали собой свободную личность, художника, не зависящего от условий политического режима крепостной России. Обилие зарубежных исполнителей из разных стран создавало условия конкуренции между ними, обусловив широкое восприятие творческих традиций в среде русских музыкантов и усвоение лучших достижений эпохи в области скрипичного исполнительства.

По сохранившимся данным, в последние десятилетия XVIII века в публичных – как сольных, так и «смешанных» концертах приняли участие около 30 скрипачей из разных стран. Итальянские музыканты участвовали более чем в двадцати концертах разных типов, около десяти из которых были сольными, а наибольшее количество концертов связано с именем знаменитого итальянского виртуоза А. Лолли. Среди немецких музыкантов наиболее значимым для русского скрипичного исполнительства является деятельность А. Ф. Тица. Менее всего скрипичное искусство было представлено исполнительским искусством французских музыкантов, но среди них присутствуют имена довольно значимых исполнителей для европейской музыкальной жизни того времени – Л. А. Пезибля, М. Сирмен. Многонациональную картину русского скрипичного исполнительства конца XVIII века дополнили шведский придворный музыкант И. Г. Заар и английский скрипач Д. А. Фишер.

Исполнительский стиль лучших представителей различных скрипичных школ повлиял на развитие музыкальных вкусов русской публики, а также сформировал критерии в оценке творчества отечественных исполнителей, которые среди множественных представителей иностранных школ прокладывали свой путь на концертную эстраду; в первую очередь, речь идет об Иване Хандошкине. Из анализа его сочинений следует, что используемый им технический арсенал находился на уровне современного ему исполнительского искусства, и даже в чем-то опережал его.

О репертуаре артистов практически не сохранилось сведений, однако можно предположить, что, следуя традиции своего времени, музыканты чаще всего исполняли произведения собственного сочинения. Имеются точные данные о концертах А. Лолли, Ф. Сартори, И. М. Ярновича, дуэтах, трио и Концерте Л. А. Пезибля, концертах Пьельтена, его вариациях на темы русских песен. Среди этого перечня произведений находим упоминание о Скрипичном концерте И. Е. Хандошкина, а также его «соло на расстроенной скрипке» – единственном сочинении подобного рода в репертуарном списке

исполнителей. Однако в списке его дошедших до нас сочинений таких произведений не обнаружено.

Многие исследователи, занимающиеся изучением творчества иностранных музыкантов, работавших в России XVIII века, обращают внимание на то, что их произведения часто включают интонации и темы русских национальных мелодий. Причиной этому, вероятно, служит подлинный интерес европейских музыкантов к доселе практически неизвестному западной музыке русскому музыкальному фольклору.

Важной стороной, раскрывающей специфику исполнительского искусства эпохи, является характеристика особенностей звучания музыкальных инструментов. К этому времени произошла так называемая «реформа инструментария», в результате которой скрипка обрела ту конструкцию, которая сохранилась и в настоящее время. Появившись на больших концертных площадках, наполненных многочисленной аудиторией, она должна была соответствовать новым условиям, обладая достаточной мощностью звука, динамическими и тембровыми красками. В России к тому времени уже существовали мастерские по изготовлению струнных инструментов. Выдающимся скрипичным мастером конца XVIII – начала XIX веков был И. А. Батов, который обучался мастерству изготовления инструментов в московского мастера Василия Владимировича с 1784 года. С 1741 по 1770 в России работал немецкий мастер Иоганн Вильде, на инструменте которого, возможно, мог играть И. Хандошкин.

Одним из важнейших факторов существования скрипичного исполнительства в России конца XVIII века являются концертные площадки, с которых звучала скрипичная музыка. Так как в Петербурге и Москве не было специально устроенных концертных залов, а для только формировавшейся русской публики концерты были делом новым, одной из насущных проблем в организации концертных выступлений музыкантов в России было «подыскивание» пригодного для выступлений помещения. Часто свой приют исполнительское искусство находило во дворцах

петербургских и московских вельмож, но к середине 80-х – 90-м годам скрипичная музыка стала чаще звучать в залах театров обеих столиц. Концерты, постепенно вышедшей на большие площадки, являлись значимым событием в музыкальной жизни России конца XVIII столетия. Они имели демократические устремления, так как к числу «зрителей» относились как «знатные», так и «обыкновенные смертные». Такими театрами были Каменный, театр у Красного моста и Немецкий театр, который в разное время назывался также Вольным театром и театром у Летнего сада в Петербурге, театр на Знаменке, впоследствии Петров театр, а также театр Воспитательного дома в Москве. По количеству концертов, сыгранных в них, скрипичное исполнительство, хотя и не намного, снова опережает клавирное и духовое, что еще раз подтверждает его высокую значимость для просветительских тенденций эпохи. Однако, даже выйдя на открытые столичные площадки, скрипичное исполнительство все еще не было общедоступным, так как по стоимости билетов концерты инструментальной музыки приравнивались или даже превосходили дорогие с точки зрения постановочного оформления театральные спектакли.

Появление скрипачей-исполнителей на открытых сценах столичных театров в последних десятилетиях XVIII века способствовал созданию жанров, рассчитанных на публичные формы исполнительства. В свою очередь, условия их бытования в определенной степени повлияли на их развитие или создание.

Глава вторая. Композиторское творчество. Русская музыкальная культура этого времени представляла собой уникальное явление; уникальность эта выражалась в слиянии творческих сил представителей ведущих европейских школ, которые создавали огромное количество произведений в различных жанрах. В наследии же отечественных композиторов XVIII столетия значительную часть составляют вариации на темы русских песен, что, естественно, было связано с широко развитой песенной культурой России. На втором месте – соната, причем в скрипичном

искусстве она была представлена обширнее, чем в других областях инструментального исполнительства, в том числе клавирном. Произведения отечественных композиторов XVIII века в концертном жанре до настоящего время неизвестны.

Соната вошла в творчество русских композиторов в последней трети XVIII века – период «переосмысления» – борьбы и взаимодействия между устоявшимися формами эпохи барокко и новым, утверждающимся классическим стилем. К этому жанру обратились три русских композитора XVIII столетия – И. Хандошкин, написавший три сольных сонаты, шесть сонат для двух скрипок и одну для скрипки и баса; М. Березовский, сочинивший одну сонату для скрипки и чембало, и Д. Бортнянский, написавший пять клавирных сонат, из которых до нас дошли три.

Сольные сонаты Хандошкина – значимая веха не только в русском, но и в мировом скрипичном искусстве. Он является единственным композитором, обратившимся к этому жанру в конце XVIII века – времени, когда еще были актуальны традиции эпохи барокко, но и достижения представителей классической школы уже занимали передовые позиции. Его произведения представляют исключительный интерес с точки зрения своих стилевых особенностей. В них проявилась попытка объединения своеобразия русской музыки с европейской традицией, прослеживается тенденция утверждения трехчастной формы цикла, сочетания частей, форм и типов изложения, которые относятся к разным стилевым направлениям, что выразилось в обобщении музыкальной эстетики барокко и классицизма. С точки зрения техники композиции в них соседствуют полифоническое многоголосие, наличие импровизаций, обилие украшений, плотность фактуры, идущие от барокко, с гомофонным голосоведением, простотой изложения, четкостью структуры, изяществом мелодии, характерными для классицизма.

Сонаты для двух скрипок ранее не рассматривались исследователями его творчества, поскольку долгое время считались утерянными. В настоящее

время обнаружено четыре из шести известных произведений. Сонаты трехчастны, строение частей приближается к раннеклассической сонате, партии обоих инструментов равноправны по значению, как в структуре формы, так и виртуозной обработке.

От сольных сонат и сонат-дуэтов Хандошкина значительно отличается его Соната для скрипки и баса. Это произведение содержит две контрастные части – *Adagio* и *Capriccio*. По характеру изложения первая часть близка произведениям романтического направления, но свободное развитие мелодии сдерживает строгая гармония баса, что является влиянием барочной эпохи. *Capriccio* представляет собой развернутую пьесу виртуозного характера, где композитор применил приемы развития, более характерные для своего вариационного творчества. Соната Березовского для скрипки и чембало написана в раннеклассическом стиле, ее технологические приемы близки стилю В. А. Моцарта, но по сложности исполнения она значительно уступает произведениям Хандошкина.

Основу творчества Хандошкина составили, казалось бы, далекие, но все же имеющие общие корни жанры – соната и песня с вариациями, поскольку в становлении самой сонатной формы участвовали песенно-танцевальные формы, в том числе старинная двухчастная, от которой соната унаследовала принцип двухкуплетности. В свои произведения Хандошкин включил элементы русской народной музыки, хотя в сравнении с жанром вариаций, в сонатах это происходит эпизодически. Тем не менее, создается впечатление, что он различал общеевропейский жанр сонаты, в котором сумел создать новые для своего времени модели, от национально-ориентированного жанра вариаций на русские песни, которому, судя по количеству, отдавал большее предпочтение.

В конце XVIII века жанр вариаций на русские темы был основным в инструментальном творчестве русских композиторов. Вариационные циклы Хандошкина, написанные на темы популярных в то время песен, выходили в нескольких сборниках, начиная с 1783 года. Несмотря на то, что в них

отсутствует текст, интонации песен, на которые они написаны, несут их смысловую нагрузку, а названия сообщают о программности. В XVIII столетии «русские песни» были широко распространены и известны во всех кругах русского общества, управляли настроениями эпохи, способствуя объединению всех слоев тогдашнего населения империи. Известно, что большинство песен, опубликованных в песенных сборниках этого времени, являются авторскими, однако, они созвучны мыслям, мечтам, оценкам, которые давал народ окружающей реальности, отвечают многим проявлениям общественной жизни, настроениям эпохи, отражают восприятие действительности. В этом отношении «новые российские песни» явились проводником идей русского Просвещения в широкие народные массы. Созданные выдающимися русскими поэтами XVIII века, они становились подлинно народными и проникали в различные слои населения. Это влияние было взаимным. Неслучайно частое использование популярных песен в бытовой комической опере этого времени.

Определение круга героев, тем и образов в вариациях Хандошкина целесообразно начинать с изучения текстов песен, на которые они написаны. Большинство из них, но не все, имеются в песенных сборниках, вышедших с 70-х годов XVIII столетия Чулкова (только тексты, без нот, 1780), Трутовского (1776), Львова – Прача (1790), Герстенберга – Дитмара (1797). Названия некоторых песен, используемых композитором, встречаются только в собрании его вариационных циклов. В этой связи, а также на основе разнообразия выбранных им песен в качестве тем для вариаций, есть основания причислить Хандошкина к рядам «собирателей» популярных в XVIII веке народных песен, а собрание его вариационных циклов – в известном смысле ставить в один ряд с песенниками того времени.

Собрание песен Хандошкина среди сборников XVIII века выделяет преобладание любовной лирики, обобщающей темы тоски, разлуки, верности, обольщения и эротических отношений между героями. Затрагивается семейная тема – проблема несчастного или неравного брака.

Присутствует также историческая и социальная темы, идея повиновения долгу (указу), однако они, скорее, служат фоном, на котором развиваются чувства героев. В сверхцикле Хандошкина собирательный образ героя XVIII века предстает универсальной многогранной личностью, вовлеченной в конфликт с окружающей действительностью. В этом ощущается его преемственность идеям русских мыслителей, которых, в числе прочего, интересовали проблемы онтологических и натурфилософских воззрений, философской антропологии, путей человеческого совершенствования, развития различных форм трудовой деятельности человека, исторического подхода к изучению общества, происхождения моногамной семьи, связи понятия нравственной философии с правом, юриспруденцией.

Совокупность текстов собрания песен Хандошкина представляет собой некую «пьесу», сочетающую направления классицизма и сентиментализма и имеет много общего с театром конца XVIII столетия, где в течение 60–90-х годов были представлены разные литературно-художественные направления. Это неслучайно, так как он имел возможность тесно общаться с создателями русской комической оперы – В. Пашкевичем, с которым вместе служил в придворном оркестре, и Е. Фоминым, также входившем в литературный кружок Львова – Державина.

Применяя в качестве тем для своих вариаций народные мелодии, Хандошкин не ставил своей задачей их подлинное цитирование, но только опирался на заложенный в них художественный образ, эмоциональное содержание. По форме все темы его вариационных циклов являются периодами, однако, они более разнообразны, чем в собраниях Трутовского, Львова – Прача и Герстенберга – Дитмара.

Хандошкин предложил несколько типов развития вариационных циклов. Как и в сонатном творчестве в вариациях он также объединил барочную и классическую традиции, что связано с применением *basso continuo*, характерным для барокко, совмещенным с классической трактовкой формы строгих орнаментальных вариаций. Большое количество

произведений в этом жанре, а также разнообразие избранных средств варьирования позволяет говорить о Хандошкине как об основоположнике жанра скрипичных вариаций на народные темы, создателе сольной разновидности этого жанра (формы).

Как видно уже из названий сборников вариационных циклов, они написаны для различных составов инструментов. Большинство из них сочинены для скрипки и баса, довольно много для двух скрипок, а также для скрипки соло, для скрипки и альты. Функции сопровождающего инструмента в различных составах разные – от гармонической опоры до равноправной по сложности и значению партии в ансамбле. Вершиной поисков композитора в жанре вариаций стало создание сольных вариационных циклов. Отказавшись от сопровождающего голоса, автор подчеркнул колористические возможности скрипки, ее способность к самостоятельному решению художественных задач. Особо выделяются циклы «Дорогая моя гостейка» и «Дорогая ты моя матушка», где композитор впервые отступил от норм строгих вариаций. Первый из них имеет рондообразную форму, где после каждой новой вариации вновь проводится тема, выполняя функции рефрена, второй представлен в свободном фантазийном развитии.

С точки зрения строения вариационные циклы Хандошкина довольно свободны. Отдельные вариации редко составляют группы, чаще они произвольно чередуются, и планировка вариаций не всегда воспринимается как единственно возможная. Необычное строение имеет цикл «Как на матушке на Неве реке» для скрипки и баса, где Хандошкин впервые дает основную песенную тему не в начале, а в середине цикла, и, таким образом, развитие происходит «к теме» песни, сама же тема цикла – является ее вариацией. В этом проявился отход от тенденций классицизма к более свободной форме вариаций «без темы». Обращают на себя внимание масштабы цикла «При долинушке», который дан в двух вариантах. В первом содержится восемнадцать вариаций, во втором – сорок. Это самый большой цикл в творчестве Хандошкина, который в скрипичном искусстве сравним

только с «Искусством смычка» Дж. Тартини. Возможность написания такого числа вариаций заложена не только в мелодии песни, которая в трактовке Хандошкина заметно отличается от того, как она дана в собрании Львова-Прача, но и в структуре текста, имеющего «бесконечное», «кружевное» строение.

Обращают внимание циклы, имеющие срединные вариации, возвращающие звучание основной темы, или контрастные ей. Они придают циклу особую значимость, влияют на формообразование, цельность формы. В то же время, циклы, не содержащие срединные вариации, теряют в цельности формы, являясь только виртуозными техническими пьесами, своеобразными каприсами. Наличие срединной вариации присуще циклам, написанным на темы исторических песен, или имеющих хорошо оформленный поэтический текст, что, безусловно, говорит о более тонком отношении автора к песенному материалу такого рода, и позволяет установить связь вариационных циклов с содержанием песен, на которые они написаны.

Обращение к народно-песенному материалу для передачи чувств и переживаний человека, делают особо значимым сверхцикл Хандошкина для русской музыкальной культуры XVIII столетия. В русской опере этого времени композиторы использовали материал народных песен для передачи бытового фона, а также создания комических персонажей, если же герой наделялся глубокими, возвышенными чувствами, его образ утрачивал жанровую и национальную определенность. В отличие от оперы, где песня представлена в обстановке театра, в его произведениях она дана в условиях «чистой музыки», в инструментальном осмыслении. Хандошкин был в числе тех, кто заложил основы инструментального развития песни, его вариации послужили отдаленной предпосылкой последующих опытов русских композиторов. Музыкальная и текстовая характеристика героев песен, которые он использует в своих вариационных циклах, наделена разнообразными эмоциональными качествами, свойственными как

комедийно бытовой опере того времени, так и опере-серии. Отсюда вытекает и трактовка скрипки, как инструмента, способного передать различные стороны личностных переживаний, чувств и настроений, а также отразить стилевые веяния эпохи. В творчестве Хандошкина, усмотревшего в выразительных возможностях скрипки способность воплотить свое восприятие действительности, обнаружить новый взгляд на личность, отразилась философичность русского музыкального искусства конца XVIII века.

Глава третья. Образование. События, связанные с европеизацией русской культуры, которые происходили в России на протяжении всего столетия, сказались и на системе национального образования, и к концу века в стране уже существовало собственное видение воспитательной и образовательной системы. В XVIII веке в России не было специализированных профессиональных музыкальных учебных заведений. Тем не менее, в их отсутствие активно велась музыкально-педагогическая деятельность, направленная на воспитание музыкантов-профессионалов в школах при придворной капелле, оркестрах, театре. Важную роль в профессиональном музыкальном обучении в конце XVIII века играла частная педагогика. В начале 1780-х годов сформировалась Театральная школа как «универсальное» учебное заведение, готовившее актеров, танцоров, певцов, декораторов, а также музыкантов-инструменталистов.

Профессиональное обучение музыке велось, в основном, по вокальным и оркестровым специальностям, что было связано с подготовкой музыкантов для работы в придворных театре, оркестре и хоре. В то же время, возрастающая потребность в музыкантах высокого уровня потребовала иного подхода к делу профессионального музыкального образования в России. Идея создания первой в России консерватории в 1785 году – музыкальной Академии в Екатеринославе, позже перенесенной в Кременчуг, – принадлежала Светлейшему князю Г. Потемкину.

Руководство Академией, по одним сведениям, предлагалось одному из первых русских композиторов Максиму Березовскому, по другим – Ивану Хандошкину. Однако жизнь Березовского оборвалась восемью годами ранее открытия Академии в 1777 году. Педагогическая деятельность Хандошкина, возможно, была связана с составлением первого русского музыкально-методического пособия – «Скрипичной школы», изданной в Петербурге в 1784 году, и являющейся первым структурированным методическим пособием по обучению музыке, составленным отечественным автором. Скромность его составителя, подписавшегося только инициалами «И. А.» не позволяет дать однозначного утверждения по поводу авторства, однако на сегодняшний день не имеется сведений о других видных русских скрипачах XVIII века, способных к написанию подобного труда. Тем не менее, реализовать планы деятельности русского музыканта на должности руководителя музыкальной академии суждено не было. Известно, что в год визита императрицы к южным рубежам страны (1787) Екатеринославскую музыкальную Академию возглавил итальянский композитор Джузеппе Сарти.

Хотя планам по открытию первой русской музыкальной Академии не суждено было сбыться, в это время были заложены принципы системности национального музыкального образования, выразившиеся во взаимодействии со складывающимися системами театральной и концертной жизни; в создании основ, на которых они держались, а именно, первого методического издания отечественного автора «Скрипичной школы».

Потребности музыкальной жизни России этого времени были продиктованы формированием европейских форм музицирования. Основными исполнительскими силами отечественной музыкальной культуры конца XVIII столетия были Придворная певческая капелла, Придворный оркестр, вокальная труппа. Потребность в музыкантах хоровой, вокальной и инструментальных специальностей, в свою очередь, потребовала привлечения музыкантов-педагогов, а также развития педагогических

наработок и методик преподавания. И в этом отношении впереди всех оказалась скрипичная педагогика, положившая начало отечественной музыкальной методической мысли.

Важнейшим концентрированным выражением музыкальной педагогики являются учебно-методические пособия. Благодаря записанным в них 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.

Одной из наиболее ранних скрипичных «школ» является «Искусство игры на скрипке» Ф. Джеминиани, которая впервые вышла из печати в 1740 году. Следующим серьезным пособием по обучению игре на скрипке стала скрипичная «школа» Л. Моцарта, опубликованная в 1756 году. В 1784 была издана «Скрипичная школа» И. А., а наиболее позднее из рассмотренных сочинений – «школа Парижской консерватории» была составлена в 1802 году тремя авторами – П. Роде, П. Байо, Р. Крейцером. И, хотя появление этого труда выходит за рамки рассматриваемого периода, идеи, обозначенные и развитые в ней, были присущи французской скрипичной школе конца XVIII века.

Несмотря на некоторые различия в области специфических методических вопросов, а именно способов держания инструмента, постановки рук, решении некоторых технических задач, в педагогическом наследии авторов этой эпохи были заложены основы для формирования важнейших принципов скрипичной педагогики, направленной на творческое развитие исполнителей, их способность максимально выявить выразительные возможности инструмента, раскрыть художественное содержание скрипичных произведений. Здесь были изложены эстетические принципы исполнительского искусства, основанные на воспитании чувства стиля, вкуса, отношения к звуку, применению выразительных средств

исполнения; рассмотрено формирование навыков сольного и ансамблевого исполнительства, предложен психологический подход в обучении.

Профессиональный подход к обучению игре на скрипке в России возник практически одновременно с появлением профессионального исполнительского искусства в XVIII столетии, а первые шаги скрипичной педагогики были направлены на воспитание музыкантов для сопровождения светских церемониалов, придворных оркестров и театров. Создание первого музыкально-методического труда, посвященного вопросам скрипичной педагогики, с его собственным видением некоторых вопросов обучения игре на инструменте, подтверждает значимость скрипичного искусства для развития музыкального образования в России конца XVIII века.

Заключение. В настоящей работе скрипичное искусство в России последних десятилетий XVIII столетия было изучено как многогранное явление, представленное, как и во все времена, тремя основными направлениями – исполнительским искусством, композиторским творчеством и педагогикой. В результате проведенного исследования было выявлено, что по всем трем параметрам оно было ориентировано на национальное развитие и во многом опережало остальные виды инструментального искусства, занимая важнейшее место в развитии отечественной музыкальной культуры XVIII века в целом. Хотя среди скрипачей-исполнителей преобладали иностранные музыканты, а выступления отечественных оставались малозаметными, наличие большого числа русских скрипачей в придворном оркестре, обилие произведений Хандошкина, написанных на основе народной музыки, создание «Скрипичной школы», предлагавшей собственный подход в некоторых методических вопросах, говорят о том, что в русском скрипичном искусстве конца XVIII века проявились поиски национального своеобразия.

Характерные тенденции эпохи Просвещения, вошедшей в отечественное искусство в последние десятилетия XVIII столетия, совпали с периодом первого расцвета русского скрипичного искусства. Бесспорно, с

этим связана тематика многих произведений Хандошкина, его обращение к русской песне, отображавшей чувства обычных людей, характеризующей настроения этого времени. Кроме широкого использования песенного материала в творческом наследии Хандошкина, внимание, поворот к личности, связанный с индивидуальным началом в искусстве, проявляется в создании ряда произведений для скрипки соло, преобладании сольных скрипичных вечеров в концертной жизни, во внимании к вопросам обучения сольному исполнительству.

Высокие достижения русского скрипичного искусства конца XVIII века в области композиторского творчества, педагогики, в определенной степени и исполнительства, уже на начальных этапах своего становления, говорят о значимости этого вида инструментального искусства для музыкальной культуры России того времени. Однако в последующие времена эти достижения не получили достаточного развития, во многом были утрачены, у ярчайшего представителя русской скрипичной школы И. Хандошкина не было прямых последователей, о нем заговорили только в середине XX века. Несмотря на то, что в творчестве Хандошкина содержится ряд новаторских для его времени идей, он все же оставался последователем достижений XVIII века – художником допаганиниевской поры. Вероятно, с этим связано долгое забвение его музыки. Позже, в «консерваторский» период развития отечественной культуры, скрипичное искусство пошло иными путями развития. Г. Венявский, а затем Л. Ауэр, возглавившие скрипичные классы Санкт-Петербургской консерватории, были последователями иного направления, получившего развитие уже после смерти Хандошкина.

Тем не менее, последние десятилетия XVIII века, ознаменовавшиеся для русского скрипичного искусства стремительным взлетом, повлияли на дальнейшее развитие не только скрипичной, но всей музыкальной культуры России. Идеи, которые выдвинул в своих произведениях Хандошкин, не могли исчезнуть из музыкальной культуры страны бесследно, и на протяжении XIX столетия, так или иначе, незримо повлияли на творческие

устремления выдающихся отечественных музыкантов. На сегодняшний день Хандошкин все еще остается единственным русским автором, оставившим такое значительное наследие в области отечественной скрипичной музыки. Его произведения отличают черты, свойственные только его собственному самобытному стилю, и имя этого замечательного русского композитора может по праву стоять рядом с именами таких музыкантов, как Г. Венявский и П. Сарасате, привнесшими в мировую скрипичную музыку характерные интонации польской и испанской музыки, соответственно. Вариационные циклы И. Хандошкина на темы русских песен имеют не менее яркую национальную окраску, чем произведения названных авторов, однако среди исполнителей порой бытует мнение, будто русская скрипичная музыка ограничивается концертом и пьесами П. Чайковского, концертами А. Глазунова, А. Аренского, произведениями С. Прокофьева, Д. Шостаковича и других советских композиторов.

Предложенная работа направлена на возрождение исполнительского интереса к русской скрипичной музыке XVIII столетия, помощь скрипачам в освоении формы, стилистики и содержания произведений Хандошкина, а также восполнение недостающих сведений в истории отечественного инструментального искусства.

Публикации по теме диссертации

В журналах входящих в перечень рекомендуемых ВАК:

1. *Бахтиярова Е.* В дворцах и театральных залах: условия бытования скрипичного исполнительства в России конца XVIII века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2012. – № 8, Ч. I. – С. 41–45 (0,5 п. л.).
2. *Бахтиярова Е.* Скрипичное искусство в России XVIII века // Проблемы музыкальной науки. – Уфа, 2012. – № 1. – С. 89–93 (0,5 п. л.).

Другие публикации:

3. *Бахтиярова Е.* Скрипичная педагогика в России в последней четверти XVIII века // Южно-российский музыкальный альманах 2011'2 (9). – С. 44–52 (1 п. л.).
4. Джеминиани Ф. Искусство игры на скрипке. Перевод с английского, вступительная статья и примечания *Бахтияровой Е.* // Южно-российский музыкальный альманах 2012'1 (10). – Ростов н/Д : Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2012. – С. 61–77 (2 п. л.).
5. *Бахтиярова Е.* Начало музыкального образования в России // Южно-российский музыкальный альманах 2012'2 (11). – Ростов н/Д Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2012. – С. 48–54 (0,6 п. л.).
6. *Бахтиярова Е.* Русская скрипичная педагогика XVIII века в современной перспективе // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: тез. VIII междунар. науч.-практ. конф., 27 янв. 2012 г. / Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова. – Тамбов, 2012. – С. 95–98 (0,1 п. л.).
7. *Бахтиярова Е.* Скрипичное исполнительство в России в конце XVIII века // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Вып. 5: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, Казань, 4 апреля 2012 года / Сост. В. И. Яковлев; Казан. гос. консерватория. – Казань, 2013. – С. 155–162 (0,4 п. л.).

8. *Бахтиярова Е.* Особенность развития отечественной скрипичной педагогики // Заочные электронные конференции. Российская академия естествознания, 2012. – <http://www.econf.rae.ru/article/6865> (0,4 п. л.).