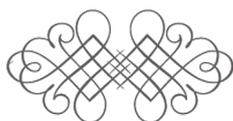


МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И ПЕДАГОГИКА



ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ТЕХНИКА.
МАСТЕР-КЛАСС

А. В. ГВОЗДЕВ

*Новосибирская государственная консерватория (академия)
им. М. И. Глинки*

УДК 787+37.02

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ НАВЫКОВ СКРИПАЧА

Современное скрипичное искусство предъявляет высокие требования к уровню профессиональной оснащённости музыканта. Скрипичная техника, будучи целостным феноменом, складывается, тем не менее, из виртуозного владения каждым из составляющих её исполнительских приёмов. Поэтому в процессе инструментального становления важнейшее значение приобретают гибкие, совре-

Психологические аспекты становления навыка, в частности, проблему взаимодействия сферы сознания и неосознаваемого в его структуре известный отечественный учёный-психолог Ю. Б. Гиппенрейтер определяет следующим образом: «Поле сознания ... неоднородно: оно имеет фокус, периферию и, наконец, границу, за которой начинается область неосознаваемого. И вот эта неоднородная картина сознания как бы накладывается на иерархическую систему сложного действия. При этом самые высокие этажи системы – наиболее поздние и наиболее сложные компоненты действия – оказываются в фокусе сознания; следующие этажи попадают на периферию сознания; наконец, самые низкие и самые отработанные компоненты выходят за границу сознания». Однако «отношение различных компонентов действия к сознанию нестабильно. В поле сознания происходит постоянное изменение содержания; представленным в нём оказывается то один, то другой “слой” иерархической системы актов, составляющих данное действие. Движение в одну сторону, повторим, это уход выученного компонента из фокуса сознания на его периферию и с периферии – за его границу, в область неосознаваемого. Движение в противоположную сторону означает возвращение каких-то компонентов навыка в сознание. Обычно оно происходит при возникновении трудностей или ошибок, при переутомлении, эмоциональном напряжении. Это возвращение в созна-

менные подходы к *воспитанию* данных приёмов, их развитию до уровня автоматизированных навыков.

Целью предлагаемой статьи является рассмотрение некоторых существенных закономерностей построения игровых движений в процессе последовательного формирования исполнительской техники скрипача.

ние может быть и результатом произвольного намерения. Свойство любого компонента навыка вновь стать осознанным очень важно, поскольку оно обеспечивает гибкость навыка, возможность его дополнительного совершенствования или переделки» [3, с. 74–75]. Таким образом, общее направление развития игрового навыка скрипача есть движение от произвольного (осознаваемого) состояния к автоматизированному.

Выдающийся российский учёный-психолог, академик Б. Г. Ананьев конкретизировал «схему» воспитания любого двигательного навыка следующим образом: «В начале обучения новым движениям у человека они совершаются под контролем зрения, но с образованием двигательных навыков контроль над движением переносится на мышечно-суставные ощущения, от точности которых зависит и точность привычных движений. Поэтому воспитание мышечно-суставных ощущений является общим и важнейшим условием повышения скорости и точности любых движений человека» [1, с. 318]. Остановимся сначала на некоторых *общих* моментах.

Практическое освоение любого технического приёма может привести к успеху лишь в том случае, если сложилось чёткое представление (и в целом, и в деталях) об «образе движения», а также об этапах работы и её конечном итоге. Как системное явление этот процесс включает в качестве цели два основных теснейшим образом взаимосвязанных и взаимообусловленных струк-

турных компонента: 1) двигательное совершенство исполнительских навыков; 2) обеспечиваемая ими во всей возможной полноте красочно-звуковая палитра инструмента. Такой результат достигим лишь в том случае, если каждый контакт со струной игровых пальцев левой руки и смычка обеспечит звучание, которое бы соответствовало художественным намерениям скрипача. Последнему, в сущности, должны быть безразличны характер и степень трудности исполняемой фактуры, – будет ли это блестящий, «пальцеломный» пассаж, сложное полифоническое переплетение голосов или одухотворённая кантилена.

Поступательное продвижение к подобному уровню мастерства неизбежно предполагает на практике постепенное, но неуклонное смещение фундаментальных понятий: а именно: цели и средства. В начале работы ясно осознаваемым содержанием её *цели* является воспитание естественных и мобильных игровых приёмов. В дальнейшем, по мере ухода компонентов игрового движения в область автоматизмов, целеполагание в структуре сознания переходит на более высокий уровень – художественного творчества. Таким образом, первоначальная цель работы (рационально организованный моторный профиль исполнительских навыков) начинает занимать в строении другого, более сложного действия место *условия* или *средства*.

Общее направление движения в сторону автоматизации навыков весьма динамично и неизбежно предполагает многообразие путей, обусловленное психофизиологическими особенностями конкретного индивида (степень и характер инструментальной одарённости, способность к решению достаточно сложных интеллектуальных задач и др.).

Едва ли не решающую роль в поступательном процессе играет умение педагога *постоянно* и *гибко* использовать расширяющиеся исполнительские возможности своего воспитанника для постановки перед ним новых, интересных и всё более сложных (но выполнимых!) творческих целей.

Остановимся сначала на двигательном компоненте рассматриваемой системы. Для того, чтобы иметь возможность в полной мере выполнить свои игровые функции, исполнительский навык должен обладать рядом существенных качеств. Среди них: «1) устойчивость во времени; 2) широта обслуживания – перспективность; 3) сочетаемость с другими; 4) лёгкость воспроизведения» [5, с. 44]. Только удовлетворяя этим требованиям ремесло сможет возвыситься до уровня искусства, а музыкант, освобождённый от необходимости контролировать двигательную сторону игры (автоматизация навыков), – сконцентрировать своё внимание непосредственно на художественном результате. Рассмотрим, какими принципами руководствуется скрипач при построении игрового движения и как протекает этот процесс?

Формирование «любых исполнительских навыков – не что иное, как воспитание соответствующих условных рефлексов», – считал Ю. И. Янкелевич [10, с. 46]. В

свете важного разъяснения Н. А. Бернштейна: «Рефлекс – не элемент действия, а элементарное действие, занимающее то или другое место в ранговом порядке сложности и значимости всех действий организма» [цит. по: 8, с. 228], – навык предстаёт *целостным, законченным* действием, каковым и должен быть игровой приём. «Элементарность» техники его выполнения – это та высшая цель, к которой, в сущности, обязан стремиться скрипач.

Успех такой работы во многом зависит от умения выдержать *последовательность* в чередовании отдельных звеньев технологической цепочки, а также добиться необходимого *качества* в их практической отработке. В самом общем виде эта цепочка выглядит следующим образом: 1) полное расслабление суставов и мышц, причём каждый сустав контролируется отдельно; 2) координация отдельных элементов расслабленных движений; 3) развитие (на базе свободы) силы и крепости (рекомендации Й. Менухина).

Начальный период изучения технического навыка приходится на детский возраст. Однако в работе с пятишестилетним ребёнком совсем непросто добиться требуемого уровня первоначальной свободы. Серьёзным препятствием на пути к ней нередко становится «нестественность» (с позиций обыденной жизни) исходного положения рук. И всё же ни один из перечисленных пунктов не может быть пропущен без пагубных (в той или иной мере) последствий, как для построения единичного игрового навыка, так и для исполнительского аппарата в целом. Особенно опасны попытки преждевременного развития «силы и крепости».

Эта общая схема («технологическая цепочка») наполняется конкретным содержанием в процессе освоения того или иного технического приёма. Путь, который проходит игровой навык в своём развитии, от вполне понятной первоначальной беспомощности до вершин мастерства, можно весьма условно и приблизительно разделить на несколько этапов, что в свою очередь позволяет рассматривать весь процесс как системное образование. Подобное деление помогает обозначить тенденции, наметить ориентиры, а также конкретизировать двигательные и звуковые задачи на различных ступенях развития навыка. Рассмотрим эти ступени в общих чертах.

Первая – подготовительная стадия – это мысленная модель будущего движения, которая позволила бы скрипачу на практике достичь поставленных целей – технических и художественных (по Н. А. Бернштейну – «модель потребного будущего»). Обычно на этой стадии формируются задачи движения (моторные и звуковые), уточняется его структура, проясняются связанные с ним игровые ощущения. Чёткое представление о различных гранях игрового движения необходимо, чтобы в практической работе сразу закладывались такие основы техники, которые в дальнейшем всё более совершенствовались, а не переучивались бы как не соответствующие задачам художественного исполнения. Ю. И. Янкелевич писал о том, что при формировании, к примеру, «поста-

новки необходимо знать не только как держать смычок и как им двигать на начальном этапе обучения, но и как им придётся пользоваться при исполнении ... концерта Брамса, то есть надо видеть далеко вперёд» [9, с. 8].

Важную роль ясных превентивных представлений о движении подчёркивают и психологи. «А. В. Запорожец в своих работах говорит *об образах* [курсив мой. – А. Г.] двигательных реакций. Воспринимаемые по ходу выполнения действия сигналы теперь сопоставляются с образом, и те или иные реакции либо закрепляются, либо тормозятся ещё до достижения положительного или отрицательного приспособительного эффекта как соответствующие или несоответствующие имеющемуся образу» [7, с. 52]. Продуманность предпринимаемых действий является залогом успеха в работе. Обычно задача создания подобной модели возникает перед педагогом. Именно ему, опираясь на свои знания и опыт (исполнительский и педагогический), приходится намечать перспективы в изучении того или иного приёма с учётом личностных качеств конкретного учащегося.

Однако при первом знакомстве с учеником многие свойства и черты его личности, характер его музыкальной, и особенно инструментальной одарённости остаются до конца неясными. Поэтому зачастую бывает чрезвычайно трудно достоверно прогнозировать динамику формирования исполнительских навыков. Для того, чтобы успешно преодолеть эти вполне объективные трудности, педагогу следует в дальнейшей практической работе учитывать следующие моменты: никогда не упускать из виду целостную модель двигательных компонентов формируемого исполнительского приёма, его наиболее существенные черты; иметь ясное представление о приспособительных моментах движения, которые не только могут, но и должны быть индивидуально адаптированы к психофизиологическим особенностям конкретного ученика; обращать пристальное внимание на все детали процесса приспособления к инструменту, анализировать их и быть всегда готовым к адекватной реакции на те или иные отклонения от стратегического направления в развитии инструментального движения.

Вторая стадия – постепенное и последовательное выстраивание в исполнительской практике основной пространственно-временной структуры движения (В. Ю. Григорьев). Она формируется в результате выполнения мышечными группами соответствующих сигналов нервно-мозговых центров как следствие ясного представления об «образе движения», созданного на первой стадии освоения навыка.

В самом начале работы вряд ли удастся избежать некоторой зажатости. Руки плохо слушаются своего хозяина, а прилагаемые усилия ещё мало дифференцированы. Отсюда – несогласованность в действиях мышечных групп, которая проявляется в замедлении и утяжелении движения, неточностях в пространственной ориентировке отдельных частей рук, хаотичном участии пассивных сил (инерционных и весовых), а иногда и

полном его отсутствии. В этих условиях педагогу следует проявить терпение и выдержку для последовательного улучшения и стабилизации ситуации. Постепенно, как результат серьёзных, вдумчивых занятий, движения начинают выполняться увереннее. Налаживается взаимодействие между различными группами мышц, более «адресными» становятся их усилия, уточняются пространственные координаты движения. Особое значение в позитивном процессе приобретает перераспределение и стабилизация используемого времени. Это выражается в последовательном сокращении скрытого периода реакции, а также в повышении темпа мышечных сокращений и скорости перемещений в пространстве. Параллельно, по мере освобождения мышц, следует обратить пристальное внимание на использование инерционных сил как активных участников движения. Работа в этом направлении принципиально улучшает игровой навык, делает его более естественным и устойчивым, возрастает ощущение мышечного комфорта¹.

Сложный, синтетический игровой приём, состоящий из последовательных движений различных частей руки, иногда целесообразно осваивать отдельно, по элементам. Конкретные параметры работы (продолжительность, степень усвоения отдельных звеньев приёма перед их объединением и проч.) определяются индивидуально.

Особую практическую ценность для данной стадии воспитания игрового движения имеют рекомендации Ю. И. Янкелевича, сформулированные им в рамках конкретной проблемы смены позиций. Если «вырабатывается навык (рефлекс) свободного держания шейки скрипки, то совершенно должны отсутствовать условия, могущие привести к обратному явлению, то есть к зажиманию шейки ... Развитие противоположно направленных рефлексов является не только осложняющим, но и весьма опасным явлением». И далее: «... условия выработки рефлекса должны определяться теми задачами, ради которых он воспитывается. Если рефлекс свободного (а не зажатого) держания шейки скрипки воспитывается с целью обеспечения свободного передвижения левой руки вдоль грифа, то он ни в коем случае не должен вырабатываться в отсутствие этих движений. Наоборот, наличие указанных движений является обязательным условием выработки этого рефлекса» [10, с. 46]. Следуя этим советам, мы создаём наиболее благоприятные условия для работы над изучаемым приёмом, охватывая его в комплексе всех элементов, и прямо идём к поставленной цели. Всемерное, целенаправленное использование достигнутого ранее результата усиливает преимущество в этой работе, а следовательно, и её эффективность.

Третья стадия освоения навыка должна подвести к свободному управлению им, а также полноправному включению «в установившуюся структуру технологического и – шире – художественного опыта» [5, с. 42].

Для этой стадии характерно многообразие игровых ситуаций, связанных общим поступательным движе-

нием к расширению двигательных и художественных возможностей изучаемого приёма. Последовательно усложняя исполнительские задачи, вплоть до самых виртуозных, на пределе возможного, скрипач со временем окажется в состоянии обеспечить нужную широту их охвата, что неизбежно приведет к переходу количественных наработок в иное, более высокое качество.

Только *непрерывное* расширение границ навыка поможет избежать бессмысленного занятия – «кипятить воду в несколько приёмов» [6, с. 15–16]. Одновременно уменьшается опасность появления так называемого *двигательного штампа* – жёстко лимитированного стереотипа движения, – который может серьёзно затормозить совершенствование исполнительской техники скрипача.

В процессе проработки изучаемого приёма во всех мыслимых ситуациях – *технических* и *художественных* – развивается предельная чувствительность мышц к тончайшим движениям, обогащается и совершенствуется система игровых ощущений. В то же время, существенные характеристики навыка должны оставаться стабильными. Следовательно, речь может идти лишь о приспособительных изменениях, об уточнениях, не затрагивающих психофизиологических основ движения². Более того, именно гибкая приспособительная реакция, адаптация навыка к изменяющимся условиям его применения позволяет сохранить неизменной её внутреннюю «механику».

Со временем такая работа должна привести к появлению подвижного *поля* игрового приёма, которое способно охватить весь спектр его технических возможностей. Одновременно формируется органичная приспособляемость каждого из изучаемых действий в исполнительской практике, что является одним из факторов подлинной устойчивости скрипичной техники в целом. Это приводит к последовательной автоматизации навыка, при которой моторика постепенно уходит из поля сознания, реализуясь «по открытой петле» (М. Е. Иоффе), «по открытому контуру регулирования» (Н. Д. Гордеева) то есть без обратной (афферентной) связи³. Именно тогда, «по словам Гейне, “рояль исчезает, и нам открывается одна музыка”» [3, с. 74].

Постепенно «уходят» бессознательные напряжения, а такие качества движения, как эластичность, естественность остаются неизменными при любом темпе исполнения (недостаточно освоенный навык страдает при дефиците времени). С другой стороны, не менее важно сохранять техническую свободу в моменты сильного душевного подъёма – *эмоциональное* напряжение не должно переходить в *физическое*.

Прежде чем обратиться к характеристике последней – четвёртой стадии развития исполнительского приёма, остановимся на втором структурном элементе системы – художественном результате.

Звуковая цель инструментального движения складывается под воздействием двух факторов: объективного и субъективного. Первый из них мы оцениваем по таким общим критериям, как кристальность, красо-

та скрипичного тона, его выразительность и содержательность. Второй, – это творчески-индивидуальная трактовка названных качеств конкретным музыкантом. Именно субъективный фактор – богатство и неповторимость художественных устремлений, которые получают своё воплощение в звучании инструмента, – определяет, в конечном итоге, меру художественной ценности интерпретации и глубину её воздействия на слушателя.

Динамичность взаимодействия моторного и художественного компонентов в системном процессе совершенствования игрового движения обусловлена рядом факторов. К ним относятся степень одарённости скрипача, мера его требовательности к своей игре, способность к самоконтролю и др. Важное место в этом ряду принадлежит уровню технической освоенности изучаемого навыка. В начальный период овладения им относительная игровая беспомощность приводит обычно не только к некоторой интонационной и ритмической неустойчивости, но и к неизбежным исполнительским издержкам («рыхлое» звучание из-за первичной неразвитости пальцев левой руки; однообразное *vibrato*; немотивированное *glissando* при смене позиций; плохая управляемость штрихами и проч.). Этого не надо бояться, специально подчёркивал А. И. Ямпольский. Более того, он справедливо советовал при овладении, например, трудным штрихом «не обращать первоначального внимания на появляющиеся звуковые искажения, добываясь лишь соответствия движения нужной форме» [5, с. 42].

Однако по мере повышения культуры игровых движений, расширяются и их художественные возможности. Последовательный прогресс в освоении навыка позволяет предъявлять всё более высокие требования к его исполнительскому качеству, пока не приведёт к игре без каких бы то ни было художественных «компромиссов». Как уже было отмечено, постепенно, по мере автоматизации изучаемого приёма звуковой критерий смещается с периферии сознания (которая никогда не должна быть слишком далёкой!) к его центру и начинает играть ключевую роль. Внимание скрипача, освобождённое от необходимости контролировать моторику, полностью переключается на художественную сторону игры. В дальнейшем уже сама музыка, конкретные исполнительские задачи продолжают оттачивать изучаемый приём, а двигательные проблемы должны привлекать к себе внимание лишь в той мере, в какой они препятствуют реализации творческого замысла. Так укрепляется в сознании скрипача прямая и непосредственная связь между «материальными» и «идеальными» рядами скрипичного исполнительского искусства, между моторным компонентом движения и музыкой, между техническим и художественным.

Завершая анализ процесса становления исполнительского навыка в системе исполнительской техники скрипача, остановимся вкратце на его *четвёртой*, высшей стадии. Эта структура связана с *индивидуализацией* навыка, его адаптацией к личности *конкретного* музыканта, особенностям его физиологии, нервной органи-

зации, системы художественных ценностей и, шире – с его исполнительским стилем (вот почему никогда не следует слепо копировать внешнюю форму движения, как бы авторитетен ни был образец для подражания). Здесь игровой приём, оставаясь в рамках принципиальных технико-технологических закономерностей (психофизиологическая основа, структура и проч.), приобретает индивидуальные очертания. С этих позиций окончательно уточняется форма движения, предельно рациональным становится его состав. Кроме того, – и это самое главное – навык органично включается в орбиту художественных устремлений скрипача, с его оригинальным восприятием музыки, её стилистики, образ-

ности, звучания. Эта сфера художественных подходов и идеалов, в свою очередь, оказывает сильное индивидуализирующее воздействие на уже сложившийся в целом инструментальный навык, который тем самым вовлекается в сложную и стройную моторно-художественную систему исполнительской техники музыканта, становясь её неотъемлемой составной частью. Только такое владение игровыми приемами (и техникой в целом) позволит скрипачу «забыть» о технологии их выполнения и сконцентрировать все свои творческие устремления на художественной стороне исполнения, предоставив рукам возможность жить на эстраде «собственной» жизнью.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробнее о роли пассивных сил в исполнительской технике скрипача см.: [2, с. 39–42].

² Так, например, в технике левой руки при выполнении позиционных смен в качестве наиболее существенных можно выделить следующие моменты: 1) обязательный мышечный импульс; 2) строгая прямолинейность в движении руки вдоль струны; 3) сочетание в структуре навыка ведущих и ведомых частей левой руки. В то же время в зависимости от конкретных условий может изменяться форма постановки пальцев левой руки, степень выноса левого локтя и др.

³ Эфферентные нервные волокна – это пути, по которым возбуждение передаётся от центральной нервной системы к рабочим органам (мышцам и другим иннервируемым тканям). Афферентные нервные волокна – пути, по которым возбуждение передаётся от рабочих органов (мышц и других иннервируемых тканей) к центральной нервной системе. Подробнее об афферентном синтезе см.: [4, с. 79–80].

ЛИТЕРАТУРА

1. Ананьев Б. Г. Теория ощущений. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1961.

2. Гвоздев А. В. Основы исполнительской техники скрипача: учеб.-методич. пособие для студентов высших учебных заведений по специальности «Инструментальное исполнительство». – Новосибирск: Изд-во НГК, 2004.

3. Гиппенрейтер Ю. Введение в общую психологию: курс лекций. – М.: АСТ; Астрель, 2009.

4. Гордеева Н. Д. Экспериментальная психология исполнительного действия. – М.: Тривола, 1995.

5. Григорьев В. Ю. Методика обучения игре на скрипке. – М.: Классика-XXI, 2006.

6. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1967.

7. Петрушин В. И. Музыкальная психология: учеб. пособие для вузов. – М.: Академический проект; Трикста, 2008.

8. Шульпяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ // Шульпяков О. Ф. Скрипичное исполнительство и педагогика. – СПб., 2006. – С. 129–274.

9. Янкелевич Ю. И. О первоначальной постановке скрипача // Янкелевич Ю. И. Педагогическое наследие. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: «Р. С.», 1993. – С. 7–22.

10. Янкелевич Ю. И. Смены позиций в связи с задачами художественного исполнения на скрипке // Янкелевич Ю. И. Педагогическое наследие. – 2-е изд., перераб. и доп. – М., 1993. – С. 22–165.

Гвоздев Алексей Владимирович

кандидат искусствоведения, профессор
кафедры струнно-смычковых инструментов
Новосибирской государственной консерватории
им. М. И. Глинки

