

Рациональная техника скрипача в контексте педагогических идей Л. М. Мирчина

Понятие техники в исполнительском искусстве подразумевает владение инструментом. В различных методических трудах даются довольно разнообразные определения исполнительской техники, но если говорить языком педагогики, то все они сводятся к одному: техника – это система инструментальных навыков и умений исполнителя.

В основе всех видов исполнительской техники лежит умение «приспосабливать» свои движения к условиям игры на инструменте. И сама техника, как и постановка игрового аппарата музыканта, возникла в результате исторического пути развития как результат приспособления человека к решению задач исполнения репертуара, соответствующего эпохе. Движение художественных и технических задач друг к другу было взаимным: с одной стороны, исполнители совершенствовали свои приёмы для наиболее полного воплощения композиторского замысла, с другой – композиторы ориентировались на достижения исполнителей и создавали свои сочинения с учётом открытия новых исполнительских средств.

Отечественная исполнительская школа выработала ряд принципов развития музыкальной техники, основным из которых стало единство художественной и технической сторон исполнения. Русская скрипичная школа, основоположником которой по праву считается Л. С. Ауэр, всегда придерживалась тезиса: самые богатые музыкальные представления и самые убедительные интерпретаторские замыслы останутся лишь планами, если одновременно с художественным развитием исполнителя не будет развиваться его техника [2, 4].

В методической литературе описываются случаи, когда педагог и ученик вынуждены отказываться от интересной трактовки в связи с тем, что музыкальное развитие ученика опережает его «техническое» развитие. Для того, чтобы избежать этого, каждый педагог стремится следовать тезисам, которые сформулированы музыкальной педагогикой:

- важное значение имеет верно найденное соотношение между художественным и техническим материалом на каждом данном этапе развития учащегося;
- для развития техники необходим тщательный отбор инструктивного и художественного материала, индивидуальный для каждого ученика;
- результаты работы над техникой определяются не преобладанием технического материала и не количеством затраченного на него времени, а соответствием технического уровня художественным задачам исполняемого произведения;
- работа над техникой не должна заслонять собой основную цель, ради которой эта работа совершается [2, 5].

История скрипичной педагогики в Екатеринбурге тесно связана с деятельностью Льва Моисеевича Мирчина, преподававшего в Уральской консерватории с 1953 по 1990 г. Занимался он и с учениками школы-десятилетки, и со студентами училища. В классе Л. М. Мирчина, высоко ценившего педагогические принципы своего педагога – профессора Московской консерватории Л. М. Цейтлина (в свою очередь, унаследовавшего идеи Л. С. Ауэра), перечисленные выше принципы развития исполнительской техники на всех уровнях образования, в том числе начального, неукоснительно соблюдались. Под руководством Л. М. Мирчина в процессе работы над сочинением вырабатывались наиболее целесообразные

для каждой музыкальной задачи игровые движения. Кроме того, как и Ауэр, Мирчин не следовал принципу параллельного, изолированного изучения технических и художественных произведений, а рассматривал технический материал как подготовку к исполнению малых и крупных художественных форм [7].

Наиболее интересным был подход Л. М. Мирчина к изучению гамм. Он считал, что совершенствование техники должно соотноситься с выполнением профессиональных задач в будущем. В сущности, в этом для него заключался индивидуальный подход. Проработав в качестве солиста-концертмейстера симфонического оркестра значительный период своей творческой жизни, Лев Моисеевич рассматривал изучение гамм как развитие аппликатурных стереотипов, которые формируют в дальнейшем основы чтения с листа произведений оркестрового репертуара. Кроме того, он считал, что в гаммах сконцентрированы все важнейшие элементы скрипичной фактуры, наиболее часто используемые композиторами.

В связи с этим он применял в гаммах единый аппликатурный принцип, развивающий общее аппликатурное мышление, связанное с ориентированием в различных тональностях и вырабатывающее своеобразные стереотипы движений. Благодаря такому подходу к изучению гамм, учащиеся могли использовать в процессе чтения с листа доведённые до автоматизма приёмы исполнения гаммообразных пассажей, элементов арпеджио и хроматических гамм.

Гаммы изучались в системе: исполнялась не одна гамма во всех видах техники, а сразу несколько, вплоть до игры всех 12 мажорных гамм при последовательном повышении тональностей по полутонам. Лев Моисеевич настаивал на едином аппликатурном принципе в связи с тем, что, по его мнению (и это имеет научные обоснования), приобретение нового навыка уничтожает предыдущий.

Изучение гамм не рассматривалось в качестве отдельной темы занятий, а вписывалось в общую стратегию «ведения» ученика к цели, которая была связана в представлении Л. М. Мирчина с будущим профессиональным амплуа ученика. В том числе, для каждого индивидуально определялась степень нагрузки техническим репертуаром. (Кто-то из учеников сложный виртуозный репертуар не изучал совсем).

Виртуозные произведения условно разделялись на группы, соответствующие характеристике вида техники, который в данном сочинении был приоритетным. Так, сочинения с преобладанием спиккатного штриха или беглости пальцев левой руки на легато, относились к разделу «моторных» пьес. Пьесы с эпизодическим применением сложных элементов техники составляли группу «характерных» пьес, где требовалось мастерство изобразительности и художественного перевоплощения. «Чисто виртуозные вещи» включались в репертуар с особой осторожностью, поскольку требовали наличия специфической двигательной одарённости. Так, произведения, например, А. Вьетана, «вписывались» в группу «тяжёлой» техники (изобилующей двойными нотами), требовали «больших» рук и проходились далеко не всеми учениками. С другой стороны, если ученик обнаруживал в определённой степени двигательную скрипичную одарённость, то его репертуар отличался насыщенностью сочинениями Венявского, Паганини, Сарасате, и каждое сочинение в классе разучивалось с особой тщательностью и вниманием к художественной стороне текста. Степень сложности любого сочинения Лев Моисеевич, кстати, определял количеством в тексте скрипичного произведения двойных нот.

Работа с двойными нотами была уникальным педагогическим методом Л. М. Мирчина. Он вырабатывал у играющего правильные слуховые (звуковысотные) представления путём корректировки расположения пальцев левой руки студента на грифе, буквально двигая их своей рукой. В результате такой совместной двигательной-слуховой работы у ученика вырабатывался слуховой ориентир на так называемую обертоновую интонацию: в процессе

точного интонирования двойных нот возникали акустические «третьи» звуки, которые свидетельствовали о том, что инструмент резонирует, «откликается» на верно взятую интонацию.

Привычка ориентироваться на возникающие обертоны способствовала общему обострению звуковысотного слуха, а также вырабатывала особую подвижность пальцев левой руки, настроенных, таким образом, на моментальное исправление неточно взятого звука.

Безусловно, Лев Моисеевич отдавал себе отчёт в том, что обертоновое интонирование, особенно в быстром темпе, не всегда возможно, но объяснял свою настойчивость тем, что «пристраивание» двойных нот приближает исполнение к варианту, который совместим по своему «благозвучию» с темперированным строем фортепиано, в сопровождении которого скрипач исполняет свои произведения.

Гаммы и двойные ноты в педагогической концепции Л. М. Мирчина вписывались в систему рациональных занятий, где главная роль отводилась принципам мышления, а учебный процесс строился на детальном изучении художественных произведений. Репертуарная политика Л. М. Мирчина была чрезвычайно проста: он проповедовал обучение на вершинных образцах скрипичного репертуара. Он считал, что профессиональная жизнь не так велика, чтобы позволить себе не исполнять то лучшее, что написано для скрипки. Вместе с тем, несмотря на то что шедевры постоянно звучали в классе, Лев Моисеевич настаивал на том, чтобы каждый ученик серьёзно подходил к оценке собственных возможностей.

С определённой долей юмора он соглашался с нами, студентами, неизвестно откуда принесшими в класс репертуарный принцип трёх «П»: последовательность, постепенность и «поступенность». Репертуар проходилась нами последовательно – непрерывно и логически закономерно, постепенно – без резких скачков, а также «поступенно» – с подъёмом каждый раз на более высокую ступень.

Каждая техническая задача в классе Л. М. Мирчина сопровождалась совершенствованием общей постановки игрового аппарата, к которой он относился как непрерывному процессу. Здесь обсуждались, в свою очередь, шесть основных принципов постановки: рациональность – осмысленность, естественность – отсутствие искусственно созданных напряжений, перспективность – обеспечение профессионального роста, гибкость – подвижность аппарата в приспособлении к задачам текущего репертуара, целесообразность – соответствие актуальным задачам, и универсальность – наличие общей основы для использования различных инструментальных приёмов. Таким образом, в классе Л. М. Мирчина отношение к технике, можно сказать, носило системный характер, а основные принципы его педагогики в дальнейшем получили своё развитие в деятельности его учеников.

В вопросах, касающихся развития техники, на наш взгляд, необходимо отметить право каждого учащегося обнаруживать направленность своих способностей. Исторически сложилось так, что инструменталисты поражают публику либо виртуозностью, либо глубиной исполнения. Речь идёт, конечно, о преобладании того или иного качества, а не о шутивной антитезе – «или красивый, или умный».

Г. Г. Нейгауз определяет два вида амплуа: виртуоз и музыкант-художник. Перу Нейгауза принадлежит только первое, второе подразумевается в его рассуждениях. В своих дневниках он пишет: «Я с детства чувствовал, что и «моторных данных» у меня не хватает, и быстроты соображения недостаточно, и много другого; хороша была только память: я иногда в одно утро выучивал наизусть две пьесы или несколько этюдов <...>, подбирал всё, что слышал от учеников родителей, но всё это были доказательства чисто музыкальных способностей, пианистические же <...> были определённно умеренные. То, что я тогда смутно чувствовал, теперь могу выразить с полной уверенностью: не стоило из меня делать пианиста-виртуоза, но

учить музыке и учить посредством фортепиано <...> не только стоило, но было необходимо». И далее: «как человек я был слишком сложен, чтобы быть виртуозом, как пианист – слишком примитивен» [6, 41-43].

В защиту амплуа виртуоза говорит его безусловная привлекательность для слушателя. Блестящее владение инструментом не менее содержательно, чем художественное исполнение, только его содержательность направлена на раскрытие другой «темы». Опираясь на литературоведческие исследования, Л. А. Мазель выделяет два рода тем, которые в исполнительской проблематике ассоциируются с художественной и виртуозной направленностью музыкального содержания. «Тема первого рода есть высказывание автора непосредственно о явлениях действительности, о жизни. Тема второго рода – его высказывание о языке, средствах, формах, «орудиях» его искусства, об их возможностях (и только через это о явлениях действительности)» [4, 20]. Таким образом, виртуозные сочинения, опираясь на теорию Л. А. Мазеля, можно отнести к «замыслам второго типа» и сделать вывод: виртуозность не менее содержательна, чем, например, звучащая кантилена. Виртуозность демонстрирует инструментальную «ловкость», которая, пользуясь выражением Н. А. Бернштейна, «всегда и во все времена имела какое-то неотразимое обаяние» [1, 23]. Виртуозность, являясь «концентратом жизненного опыта по части движений и действий», «несет на себе отпечаток индивидуальности» [там же], а значит и поражает своей необычностью, уникальностью, демонстрацией достижений, доступных единицам.

Подводя некоторые итоги, можно сказать, что инструментальная техника может быть как целью, так и средством, в зависимости от того, что вкладываем мы в эти созависимые понятия. Вновь обращаясь к Г. Г. Нейгаузу, можно вспомнить, что слово «техника» происходит от греческого слова «технэ» – искусство, и усовершенствование техники есть усовершенствование самого искусства, а значит, помогает выявлению содержания [5, 12]. И в заключение: умеющий хорошо работать артистически одаренный пианист способен превратить обыкновенный этюд в художественное виртуозное произведение, а не умеющий работать превращает художественное произведение в этюд [5, 52].

Список литературы

1. Бернштейн, Н. А. О ловкости и ее развитии / Н. А. Бернштейн. – М. : Физкультура и спорт, 1991. – 288 с.
2. Блок, М. С. К вопросу о воспитании музыкально-исполнительской техники // Очерки по методике обучения игре на скрипке. Вопросы техники левой руки скрипача : сб. ст. / М. С. Блок ; под ред. М. С. Блока. – М. : Музгиз, 1960. – 202 с. С. 3 – 18.
3. Ивонина, Л.Ф. «Л. М. Мирчин: жизнь со скрипкой». Биографический очерк и воспоминания. – Екатеринбург: ООО Универсальная Типография «Альфа Принт», 2017. – 106 с.
4. Мазель, Л. А. О типах творческого замысла / Л. А. Мазель // Советская музыка. – 1976. – № 5 – С. 19–31.
5. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога / Г. Г. Нейгауз. – изд. 5-е. – М. : Музыка, 1988. – 240 с.
6. Нейгауз, Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям / Г. Г. Нейгауз. – М. : Советский композитор, 1983. – 526 с.
7. Ямпольский, А. И. Ауэр и современное скрипичное искусство // Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М.: Музыка, 1965. С. 3-25.