

**ЭТО СЛОЖНОЕ СЛОВО – СВОБОДА  
(О СВОБОДЕ РУК ИСПОЛНИТЕЛЯ-ИНСТРУМЕНТАЛИСТА)**

**Ивонина Людмила Фёдоровна**  
профессор  
ФГБОУ ВО «Пермский государственный  
институт культуры»

**Аннотация:** В статье рассматривается вопрос сложности определения понятия «свобода рук» в инструментальной методике. Опираясь на теорию Н. А. Бернштейна, автор предлагает в качестве решения проблемы рассмотреть целесообразность замены термина «свободы рук» на два более корректных: «свобода движений» и «свобода мышц», учитывая, что в процессе игры на инструменте большое значение имеет кинематическая свобода (управление движением) и динамическая свобода (управление мышечной нагрузкой).

**Ключевые слова:** инструментальная педагогика, музыкальное исполнительство, методика обучения, свобода рук, освобождение игрового аппарата.

**THIS IS A DIFFICULT WORD – FREEDOM (ABOUT THE FREEDOM  
OF THE HANDS OF AN INSTRUMENTALIST)**

**Ivonina Lyudmila Fedorovna**

**Abstract:** The article considers the issue of the complexity of defining the concept of «freedom of hands» in the instrumental methodology. Based on the theory of N. A. Bernstein, the author suggests that as a solution to the problem, we might consider replacing the term "freedom of hands" with two more correct ones: "freedom of movement" and "freedom of muscles", given that kinematic freedom (movement control) and dynamic freedom (muscle control) are of great importance in the process of playing an instrument.

**Key words:** instrumental pedagogy, musical performance, teaching methods, freedom of hands, liberating the playing apparatus.

Свобода рук профессионала-инструменталиста считается важнейшей составной частью его исполнительского аппарата [1, с. 815]. Но само понятие свободы рук с большим трудом поддаётся определению. Для того, чтобы охарактеризовать свободу рук, теоретикам и практикам исполнительского искусства часто приходится передавать сущность свободы рук через другие, более конкретные в смысловом отношении понятия, например: лёгкость, гибкость, естественность, непринуждённость, раскрепощённость, ненапряжённость, эластичность, спокойствие, пластичность и даже расслабленность. Сложность в том, что ни одно из этих понятий или состояний не является синонимом свободе рук, и проблема дефиниции «свободы рук» остаётся нерешённой.

В связи с этим педагоги-инструменталисты ставят перед собой задачу «расшифровать и в меру возможности добиться тех же мышечных ощущений, к которым пришли видные исполнители в результате многолетних поисков» [2, с. 4]. С целью дать более понятное представление о свободе игрового аппарата исследователи прибегали к «живым» примерам свободной игры. «Исключительно полезным для педагога», – считают М. Тагиев и А. Парсегов, – был бы «психологический анализ постановочных и игровых навыков знаменитого скрипача Ф. Крейсlera»; описание его манеры игры «...удивляет своей природной естественностью, которую, несмотря на исключительную сложность, надо пытаться прочувствовать, “расшифровать”» [2, с. 44].

Действительно, «наблюдая выступления замечательных мастеров, невозможно не подпасть под обаяние лёгкости, непринужденности, с которыми они извлекают чарующий звук из своего инструмента», – пишет А.В. Гвоздев, поскольку они «свободно, как бы шутя, преодолевают технические трудности самого различного рода, в том числе и “запредельные”. Поэтому мышечная раскрепощённость а ргіогі и вполне закономерно воспринимается как важнейшая примета перспективной организации всей двигательной сферы» [1, с. 815].

Однако в педагогической практике, когда, например, встаёт задача добиться от ученика естественности, пластичности движений, «дальше общих выражений, таких, как: “мягче”, “изящнее”, “свободнее” и т.п. дело не заходит», – отмечают М. Тагиев и А. Парсегов [2, с. 39]. В работе над освобождением рук авторы предлагают использование метода ассоциаций

и «других форм психологического воздействия», которые помогают «найти более естественное мышечное состояние» [2, с. 10].

Правомерным такой подход считал Г.Г. Нейгауз, он писал: «Когда надо говорить о двигательном процессе, я лично пользуюсь главным образом метафорами, уподоблениями, сравнениями, вообще всякой «символикой», которая превосходно помогает ученику не только разобраться в своих ошибках и недочетах, но и выправлять их» [3, с. 86].

«Мы, педагоги, невольно и неминуемо постоянно пользуемся различными метафорами для определения разных способов звукоизвлечения на фортепиано. Мы говорим о “срастании” пальцев с клавиатурой, о “прорастании” пальца (выражение Рахманинова), как будто клавиатура представляет упругую материю, в которую можно произвольно “погружаться”, и т. д. Все эти весьма приблизительные определения всё-таки, несомненно, полезны, оплодотворяют воображение ученика и в связи с живым показом действуют и на его слух, и на двигательно осязательный аппарат...» [3, с. 61].

С.И. Савшинский также поддерживает употребление образных характеристик движения и считает, что поскольку от манеры звукоизвлечения зависит характер звучания инструмента, исполнитель «настойчиво ищет соответствующие движения руки, ощущая их как выразительное действие». Он приводит в качестве примера опыт Г. фон Бюлова, который, «желая объяснить ученику требуемое движение, говорил не о его механике, а характеризовал его образно. Показывая отрывок из финала “Аппассионаты”, он говорил: “Левая рука должна ударять соль подобно «коршуну», бросающемуся на добычу”». Этот образ, по мнению Савшинского, «создаёт настройку психики на движение, которое никакими описаниями его механики рассказать нельзя» [4, с. 137].

Впрочем, об образности говорил даже физиолог Ф. Штейнгаузен: «Надо уяснить себе, что, если речь идет об эластичности, о пружинящих движениях, суставах и т. п., то это надо понимать только как образные выражения. Так, например, эластичность обычно смешивают с гибкостью, свободой, размахом и т. д. Мыслящий музыкант должен знать, что все эти выражения имеют в виду то, что единственно правильно надо обозначить, как мышечное освобождение (пассивность)» [5, с. 31-32].

Но Штейнгаузен вновь заменяет в скобках понятие «освобождение» на «пассивность», что говорит о достаточно широком смысловом поле слова «освобождение» – оно всё время требует уточнения.

Понятие «свобода рук», по мнению педагогов-практиков, «означает скорее их гибкость, а не свобода, понимаемая как бесконтрольное расслабление мышц. Это даёт возможность почувствовать степень допустимого уплотнения мышц и довольно чётко провести грань между зажатием и разболтанностью в руках» [2, с. 8].

Гибкость руки Г.Г. Нейгауз считал «в двигательном отношении» «спутником хорошего звука» наряду с другими факторами: «...полнейшая гибкость (но отнюдь не «расслабленность!»), «свободный вес», то есть рука, свободная от плеча и спины до кончиков пальцев (вся точность-то в них сосредоточена), прикасающихся к клавишам, уверенная целесообразная регулировка этого веса от еле заметного летучего прикосновения в быстрых легчайших звуках до огромного напора с участием (в случае надобности) всего тела для достижения предельной мощности звука; вся эта механика совсем не сложное дело для того, кто хорошо слышит, имеет ясный замысел, способен осознать данную ему природой гибкость и свободу своего тела и умеет много и упорно заниматься на рояле» [3, с. 64].

То, что гибкость многими считается природным качеством, не позволяет этим термином заменить понятие двигательной свободы, которая, как видим из приведённой цитаты, «вырабатывается» упорными занятиями. Кроме того, природная гибкость может быть нарушена излишним напряжением, возникающим во время работы, что может привести и к потере «общей свободы» рук.

Следующим термином, после «гибкости», с помощью которого многие пытались охарактеризовать необходимую свободу рук, была «естественность». То есть, одним из методов определения свободы игровых движений является сравнение их с естественностью и совершенством бытовых движений: «...каждый игровой приём – а, следовательно, и техника в целом – могут быть развиты музыкантом до уровня естественности и совершенства наших бытовых движений» [1, с. 817].

Вместе с тем, такой подход многим исследователям ранее казался противоречивым. Вопрос естественности поднимает Ю.И. Янкелевич: «Возникает вопрос: как понимать эту естественность? Если мы обратим

внимание на положение левой руки скрипача с вывернутым под скрипку локтем, то должны будем признать это положение само по себе неестественным; в обыденной жизни такое положение руки может встретиться лишь как исключение». В связи с этим Ю. И. Янкелевич делает вывод: «говоря о естественности игры на скрипке, следует исходить не из естественного положения рук в обыденной жизни, а из естественности в определенных профессиональных условиях» [6, с. 11].

Какие же из характеристик ощущения состояния рук, в таком случае, подходят для более точного определения «свободы рук»?

«Формула свободной игры, – отмечает О.Ф. Шульпяков, – весьма условна и не отражает существа технической проблемы. Не абстрактную свободу, а тончайшее управление физическими действиями – вот что нужно в первую очередь воспитывать в ученике» [7, с. 53].

Свобода рук, в понимании педагогов-инструменталистов – не «условие» для функционирования игрового аппарата, а, прежде всего, результат работы. Об этом пишет В.П. Сраджев: ...«свобода» музыканта есть результат умело проводимой работы, направленной на совершенствование игровых движений и учитывающей закономерности психофизиологической организации двигательной деятельности человека. Не «свобода» даёт совершенные исполнительские приемы, как это принято считать, а художественная техника, построенная на движениях, удовлетворяющих и художественным, и психофизиологическим критериям, ощущается как «свобода». Она – не причина, порождающая двигательное совершенство, а следствие рационально сформированной техники» [8, с. 96].

В итоге, вопрос трактовки понятия «свобода рук», на наш взгляд, остаётся открытым. Тем не менее, он, если не решается, то «снимается» (Ю.Б. Гиппенрейтер) с помощью обращения к теории Н.А. Бернштейна. Цель – понять, какие именно процессы ведут к достижению того состояния, которое в большинстве случаев имеется в виду под термином «свобода рук».

Опираясь на цитату из «Диалектики природы» Ф. Энгельса («Рука ...является не только органом труда, она также его продукт» [9]), Н.А. Бернштейн комментирует её: «рука человека под руководством его мозга и в тесном сотрудничестве с ним, ввела в жизненный обиход на земле труд, но и труд зато внес в строение руки очень много изменений и усовершенствований» [10, с. 36].

Рука человека, по Бернштейну, обладает необычайно богатой подвижностью: если считать по отдельным направлениям подвижности (так называемым степеням свободы), то на долю пальцев одной руки их придется 20 [10, с. 39]. И трудность управления движениями, связана, прежде всего, с трудностью преодоления избытка степеней свободы [10, с. 47].

Основываясь на этих данных, можно сказать, что достижение свободы, о которой обычно говорит музыкант, связано, в первую очередь, не с «освобождением», понимаемым как «отдых» или «покой», а с преодолением избытка свободы, управлением возможностями, данными нам природой.

Но описанные сложности, если далее углубляться в теорию Бернштейна, увеличиваются из-за возникающих «трудностей, обусловленных упругостью мышц». Упуская здесь строение мышечной ткани человека, необходимо сказать, что управление мышечной системой «оказывается возможным только при посредстве непрерывного контроля ...органа чувств, да и то сначала требует порядочной ловкости» [10, с. 53].

То есть, сильно упрощая сказанное Бернштейном, можно сделать вывод: управление мышцами также связано с преодолением избытка степеней свободы, только в данном случае, как отмечает Бернштейн, «придётся для различения обозначить эти особые степени свободы как динамические, зависящие уже не от свойств подвижности органа, а от особенностей его силового обслуживания («динамика» – учение о силах)» [10, с. 53].

Таким образом, если речь идёт об игровом аппарате, то, на основе теории Бернштейна, говорить необходимо о двух уровнях двигательной свободы: динамической (мышечной, силовой) и кинематической («кинематика» – учение о подвижности). Преодоление избыточных степеней свободы органов движения, по Бернштейну – превращение их в управляемые системы, происходит благодаря координации.

Координация движений, по теории Бернштейна, осуществляется посредством так называемых сенсорных коррекций, т. е. процессов непрерывных «поправок» движения на основе информации, получаемой центральной нервной системой от органов чувств. Координационно-двигательное устройство центральной нервной системы человека представляет собою наивысшую по сложности и совершенству структуру во всем мире живых существ [10, с. 278].

Исходя из сказанного, можно предположить, что проблема определения понятия «свободы» рук музыкантов-инструменталистов частично «снимается» заменой одного, в большинстве случаев «абстрактного», термина, по крайней мере, двумя более конкретными: свобода движений (кинематическая свобода, управление движением) и мышечная свобода (динамическая свобода, управление мышечной нагрузкой).

Из-за неразрывности этих основных процессов под свободой рук мы чаще всего понимаем именно свободу движения. «Под свободой движения, – пишет Ю.И. Янкелевич, – мы понимаем минимально-необходимую затрату нервно-мышечной энергии (при отсутствии каких-либо тормозящих влияний), которая обусловлена данной деятельностью» [11, с. 61].

### **Список литературы**

1. Гвоздев, А. В. Об игровом движении скрипача // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – Самара: Изд-во Самарского научного центра РАН, 2012. – Т. 14, № 2 (3). – С. 811–817.
2. Тагиев, М., Парсегов, А. Проблемы мышечных ощущений при обучении игре на скрипке / М. Тагиев, А. Парсегов. – Баку: Ишыг, 1978. – 99 с.
3. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. М.: Музыка, 1988. – 240 с.
4. Савшинский, С. И. Пианист и его работа. М.: Классика-XXI, 2002. – 244 с.
5. Штейнгаузен, Ф. А. Физиология ведения смычка: сокращенный перевод с немецкого издания Марка Мейчика в сотрудничестве с В. Н. Алексеевым. Москва, Музторг ПТО МОНО, 1930. – 107 с.
6. Янкелевич, Ю. И. Педагогическое наследие. М.: Постскриптум, 1993. – 312 с.
7. Шульпяков, О. Ф. Скрипичное исполнительство и педагогика. – СПб.: Композитор, 2006 г. – 496 с.
8. Сраджев, В. П. Проблемы развития фортепианной техники. Ташкент: ФАН, 1987. – 120 с.
9. Энгельс, Ф. Диалектика природы / Пер. с нем. К. Датт. – 9-е изд. – М.: Прогресс, 1982. – 403 с.

10. Бернштейн, Н.А. О ловкости и ее развитии. – М.: Физкультура и спорт, 1991. – 288 с.

11. Янкелевич, Ю. И. Смены позиций в связи с задачами художественного исполнения на скрипке // Янкелевич Ю. И. Педагогическое наследие. М.: Музыка, 2009. – 432 с.