

«ЧТО?» ОПРЕДЕЛЯЕТ «КАК?»: К ВОПРОСУ ОБ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ ИГРОВОГО ДВИЖЕНИЯ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ

ИВОНИНА Людмила Фёдоровна

профессор

Пермский государственный институт культуры

г. Пермь, Россия

Автор анализирует вопрос взаимоотношения цели исполнительского движения со средствами её достижения. Сформулированный Г. Г. Нейгаузом тезис «Чем яснее цель, тем яснее она диктует средства для её достижения» пересекается, по мнению автора, со взглядами Н. А. Бернштейна на сущность ловкости и её развития. На примере описания методов изучения штриха стаккато автор показывает, насколько различными могут быть пути достижения цели, и делает выводы об индивидуальной основе выработки того или иного игрового приёма.

Ключевые слова: Инструментальная педагогика, музыкальное исполнительство, инструментальная техника, система игровых ощущений.

Аксиома «что определяет как», как известно, озвучена Г.Г. Нейгаузом в предисловии к его знаменитому труду, выдержавшему достаточное количество переизданий и не потерявшему до сих пор своей популярности.

«Чем яснее цель, – пишет Г.Г. Нейгауз, – тем яснее она диктует средства для её достижения». При этом Нейгауз уточняет, что целью может быть «содержание, музыка, совершенство исполнения», и указывает на диалектическую закономерность: «Что определяет как, хотя в конечном счете как определяет что» [9, с. 11].

Педагогическая и исполнительская практика подтверждает необходимость постоянного осмысления взаимоотношений «что?» и «как?» (цели и средств) в связи с тем, что художественную задачу исполнителю приходится постоянно переводить на язык игровых движений: «между представляемым звучанием и воспринимаемым неизбежно лежит область моторики» [13, с. 134].

Продолжая «диалектическую» линию Г.Г. Нейгауза, О.Ф. Шульпяков отмечает, что роль моторики, с её «спецификой и индивидуальной неповторимостью» противоречива: с одной стороны, моторика способствует развитию воображения, обогащает его новыми выразительными моментами, с другой – «руки “заземляют” полет фантазии, суживают горизонты музыкального мышления» [13, с. 197].

Развивая активность воображения исполнителя, по мнению Шульпякова, следует помнить о том, что «чем разнообразней и богаче будет арсенал выразительных приемов, тем больший простор откроется и для работы фантазии». Подчеркивая «творческий потенциал техники», Шульпяков интерпретирует основную мысль Нейгауза следующим образом: если «что» можно выявить средствами звукового воображения, то найти «как», не обладая соответствующей техникой, практически невозможно [13, с. 198].

Вместе с тем, практика выявляет непрекращающиеся сложности в отношениях между «что?» и «как?». Прежде всего это выражается в различии мнений относительно того, каким именно путём, совершенствованием какого именно навыка, игрового движения, необходимо идти к обозначенной цели. То есть, при единстве мнений насчёт цели (что должно звучать), практики часто расходятся во мнении средств достижения звучания (как это сделать).

Наиболее ярким примером разногласий может быть трактовка такого блестящего виртуозного штриха в струнно-смычковом искусстве, как стаккато. Ни один штрих, как отмечает виолончелист Хуго Беккер, не вызывает «столь различных пониманий с точки зрения физиологической и эстетической, как staccato» [2, с. 96].

Дело в том, что, в отличие от распростра-

нённого «клавишного» понимания штриха стаккато, «смычковое» стаккато представляет собой «ряд коротких отрывистых звуков, исполняемых на один смычок, – блестящий штрих, относящийся к числу труднейших в технике правой руки» [7, с. 44].

Л.С. Ауэр подтверждает мнение Х. Беккера о том, что «о способе выполнения штриха staccato мнения разделяются»: так, А. Вьетан исполнял staccato смешанным образом – кистью и предплечьем, а Г. Венявский «пользовался для этого только плечом, напрягая кисть до состояния настоящей одеревенелости» [1, с. 54].

Физиолог Ф.А. Штейнгаузен, под влиянием которого были написаны многие методические труды первой половины 20-го столетия, подтверждает, что стаккато Венявского многие «находили превосходным, но считали странным и необъяснимым, почему он делает его совершенно жесткой рукой» [12]. В отношении «технического исполнения стаккато», по мнению Штейнгаузена, существует абсолютный «разнобой»: «одни требуют, чтобы оно исполнялось нажимом первого пальца, другие – нажимом 2-го, третьи – только лучезапястным суставом и т. д. и т. п. [12, с. 100].

«Неудивительно, – продолжает учёный, – что при таком разнообразии мнений считалось невозможным преподать стаккато». На основании того, что «лишь часть начинающих или даже подвинутых исполнителей» овладевали по-настоящему техникой стаккато, по мнению Штейнгаузена, многие, не без основания, делали вывод о том, что стаккато связано с особыми природными данными [12, с. 100].

Между тем, К. Флеш решительно возражает против того, чтобы связывать уровень владения стаккато с высоким развитием смычковой техники. По его мнению, иногда «посредственные скрипачи» обладали «поразительной способностью к выполнению данного штриха», в то время как «скрипачи наивысочайшего класса не владели стаккато». Чтобы окончательно развеять миф о необходимости владения этим замечательным штрихом, Флеш убеждает нас в том, что «возможна его полноценная замена прыгающими или отскакивающими штрихами», а отсутствие в техническом

арсенале скрипача стаккато, по мнению Флеша, является «наименее значительным изъяном» [11, с. 128-129].

Наряду с мнением К. Флеша, А.И. Яньшинов уверен в том, что «выработать хорошее стаккато несомненно может всякий желающий», но при этом не отрицает того, что «у десяти скрипачей получается десять различных стаккато» [14, с. 31].

Может показаться странным, но до сих пор скрипичное искусство не создало единой методики выработки штриха стаккато. Как отмечает В.Ю. Григорьев, «А. Ямпольский и Д. Ойстрах говорили о том, что стаккато надо не столько учить, сколько уметь “включить”, уметь уловить возникновение автоматизированных движений, поддержать их» [6, с. 149].

Возможно, мы имеем дело с феноменом, который можно объяснить только индивидуальной, «природной» предрасположенностью к отдельным видам виртуозных штрихов. Как известно, виртуозное владение инструментом связано с таким качеством, как «ловкость» моторики, описанная и научно обоснованная Н.А. Бернштейном. Что касается личных способностей каждого к овладению качеством ловкости, – пишет Бернштейн, – то среди людей встречаются различные профили, или типы, этих способностей. «Одному человеку, по его данным, легче удастся развить в себе то, что мы назвали телесной ловкостью, другой лучше приспособлен к развитию ручной ловкости. Вот эти различные профили действительно природны». И далее: «Развиваема и упражняема ловкость у всех, но не всякий вид ловкости – в одинаковой мере у каждого человека» [3, с. 271].

Сказанное позволяет сделать вывод о том, что одинаково правы и те, кто считает стаккато природным даром, и те, кто считает, что данный виртуозный штрих можно выработать. Ф. Кюхлер приводит в пример Г. Венявского, имя которого носит один из видов штриха стаккато («стаккато Венявского»): «Г. Венявский долго и безуспешно пытался овладеть этим видом стаккато, руководствуясь указаниями учебников. Наконец, вопреки рекомендациям применив движение полностью зажатой рукой, он буквально за сутки научился блестяще исполнять быстрое стак-

като» [7, с. 49].

Из всей «истории со стакато», на наш взгляд, можно сделать вывод о том, что, по всей видимости, на уровне «высших достижений» большое значение имеет разработанная некогда К.А. Мартинсенем теория «индивидуальной» техники. По мнению Мартинсена, индивидуальная техника – это «техника, органически выросшая из индивидуальных творческих способностей индивидуума» [8, с. 30-31].

Как пишет далее Мартинсен, «взаимосогласованная система передачи “мысль – тело” всегда настолько же различна и индивидуальна, как различны и индивидуальны лица людей» [8, с. 32].

Теория Мартинсена, выдержав ощутимую волну критики от методистов-исследователей середины 20-го века, тем не менее, на наш взгляд, получила и весомую поддержку современных исследователей. Так, А.В. Гвоздев считает, что исполнительская техника опирается на систему игровых ощущений и восприятий музыканта. По мнению автора, «органичная целостность этой системы, которая отражает совокупность психофизических и духовных (психических) свойств индивида, отнюдь не исключает известной самостоятельности каждого из составляющих ее элементов, в частности, в процессе их изучения». Анализируя игровые движения как основу исполнительской техники, А.В. Гвоздев приходит к следующей формулировке: «двигательные ощущения музыканта есть субъективное восприятие выполняемых им исполнительских движений» [4, 5].

Именно в этой субъективности ощущений, на наш взгляд, и находится причина видимых различий в трактовке путей изучения того или иного технического приёма.

По теории Н.А. Бернштейна, в ходе выработки двигательного навыка, происходит «обыгрывание» всяческих его видоизменений, осложнений и вариантов. Суть этого процесса в том, что «такое практическое знакомство с разнообразными осложнениями развивает в учащемся находчивость, способность не потеряться при непредвиденном осложнении и тут же найти прием для его преодоления». Такая «находчивость» «за-

страховывает выработанный навык от сбиваемости и деавтоматизации и накладывает на него последнюю лакировку – лакировку ловкости» [3, с. 238].

Почти нет такого реального движения, отмечает Бернштейн, в котором бы не было элемента приспособительной переключаемости к разным «непредвиденностям». При этом необходимо учитывать, что большое значение имеет индивидуальный путь человека к тем или иным движениям и действиям. Бернштейн показывает это на примере ходьбы. «...Походка – это индивидуальный целесообразный прием ходьбы: над его ...построением деятельно, хотя и бессознательно, работает в юности центральная нервная система каждого человека, как бы предвидя, что ему придется прошагать в течение своей жизни десятки тысяч километров». И далее Бернштейн приводит примеры формирования «по-ходки, по-черка, посадки», – на наш взгляд, всего, в чём проявляется, так или иначе, индивидуальность человека [3, с. 258].

По мнению Бернштейна, исполнитель движения не только приспособительно откликается на изменения, которые приходят извне, но и сам вносит изменения в ход своих движений, – здесь на первый план выступает активная, деятельная сторона находчивости. Её называют инициативностью движений. В связи с этим, особо полезным для музыкантов-исполнителей кажется вывод Бернштейна о том, что при выполнении движения необходимо «сосредоточивать всё свое внимание и всю волю на качестве результатов». И далее: «Нужно думать и помнить не о самих своих движениях, а о сути задачи, которую надлежит решить» [3, с. 274].

Резюмируя сказанное, Бернштейн будто продолжает мысль Нейгауза: «в движениях нужно сосредоточивать мысль и волю на их “что”; “как” придет уже само-собой» [3, с. 274].

Не хотелось бы увидеть в сказанном трактовку роли средств достижения цели как подчинённой, памятуя о диалектических взаимоотношениях «что» и «как», описанных Нейгаузом. Основной вывод, на наш взгляд, необходимо направить в другую плоскость: чаще всего основная цель («что») бывает для

различных исполнителей единой, ибо обусловлена содержанием произведения, но вот средства достижения цели («как»), даже если они касаются единичного штрихового приё-

ма, могут быть разными, поскольку дорога к «что» выстраивается с помощью индивидуальной «системы игровых ощущений» [5], приобретённой годами личного опыта.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Ауэр Л.С.* Моя школа игры на скрипке; Интерпретация произведений скрипичной классики: [Пер. с англ.] / [Общая ред., вступ. статья и коммент. И. Ямпольского]. – М.: Музыка, 1965. – 272 с.
2. *Беккер Х., Ринар Д.* Техника и искусство игры на виолончели / [Пер. с нем. А.В. Броун, К.Л. Новогрудский; Авт. вступ. статьи и коммент. Б.В. Доброхотов]. – М.: Музыка, 1978. – 288 с.
3. *Бернштейн Н.А.* О ловкости и ее развитии. – М.: Физкультура и спорт, 1991. – 288 с.
4. *Гвоздев А.В.* Исполнительская техника скрипача и проблемы игровых ощущений. – Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория (академия) им. М.И. Глинки, 2013. – 365 с.
5. *Гвоздев А.В.* Многокомпонентная система исполнительской техники как основа интерпретаторского творчества скрипача: автореферат дис. ... д-ра искусствоведения. – Новосибирск, 2015. – 40 с.
6. *Григорьев В.Ю.* Методика обучения игре на скрипке. – М.: Классика-XXI, 2006. – 255 с.
7. *Кюхлер Ф.* Техника правой руки скрипача. – Киев: Музична Украина, 1974. – 57 с.
8. *Мартинсен К.А.* Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано; перевод с немецкого В.Л. Михелиса; редакция, комментарии и вступительная статья Л. И. Ройзмана. – М.: Музыка, 1977. – 126 с.
9. *Нейгауз Г.Г.* Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. – 5-е изд. – М.: Музыка, 1988. – 240 с.
10. *Флеш К.* Искусство скрипичной игры / Вступ. ст., коммент. и доп. К.А. Фортунатова. – М., 1964. – 269 с.
11. *Флеш К.* Искусство скрипичной игры. Художественное исполнение и педагогика. – М.: Классика-XXI, 2004. – 304 с.
12. *Штейнгаузен Ф.А.* Физиология ведения смычка: сокращенный перевод с немецкого издания Марка Мейчика. – М.: Музторг ПТО МОНО, 1930. – 107 с.
13. *Шульпяков О.Ф.* Скрипичное исполнительство и педагогика. – СПб.: Композитор, 2006. – 496 с.
14. *Яньшинов А.И.* Техника смычка: Руководство для выработки штрихов. – М.: Гос. муз. изд-во, 1933. – 68 с.

**«WHAT?» DEFINES «HOW?»: ON THE QUESTION OF THE INDIVIDUALITY
OF THE PLAYING MOVEMENT OF A PERFORMING MUSICIAN**

IVONINA Lyudmila Fedorovna

Professor

Perm State Institute of Culture

Perm, Russia

The author analyzes the relationship between the purpose of a performance movement and the ways the movement is achieved. The thesis formulated by G.G. Neuhaus, «The clearer the goal, the more clearly it dictates the means to achieve it», aligns, in the author's opinion, with the views of N.A. Bernstein on the essence of dexterity and its development. Using the example of the description of methods for studying the staccato articulation, the author shows how different the ways to achieve a certain goal can be and draws conclusions about the individual basis for developing a particular playing technique.

Keywords: Instrumental pedagogy, musical performance, instrumental technique, system of playing sensations.
