

О ЕДИНСТВЕ ТЕХНИЧЕСКОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАЧАЛ В ПРОЦЕССЕ САМОСТОЯТЕЛЬНЫХ ЗАНЯТИЙ СКРИПАЧА

© 2012 А.В.Гвоздев

Новосибирская государственная консерватория (академия) имени М.И.Глинки

Статья поступила в редакцию 07.01.2012

Положение о единстве технического и художественного рассматривается в статье в контексте повседневных занятий скрипача. Прослеживаются особенности данного единства, как на уровне развития технической составляющей игрового аппарата, так и в области работы над художественным репертуаром. Уточняются условия продуктивности самостоятельных занятий скрипача.

Ключевые слова: единство технического и художественного начал, музыкальное восприятие, внутренние слуховые представления, методика самостоятельных занятий, подготовка к концертному выступлению.

Самостоятельная работа по специальности – одно из ключевых звеньев в системе формирования скрипача. Самые перспективные и амбициозные творческие планы педагога, связанные с профессиональной карьерой воспитанника, едва ли смогут в полной мере воплотиться в жизнь, если изо дня в день, из урока в урок задания и рекомендации руководителя не найдут своего полного воплощения в практике повседневных занятий ученика. Работа на инструменте – это и построение перспективной исполнительской техники, включающей весь объём профессиональных умений и навыков, и «сложный процесс самовоспитания личности, формирования её художественных позиций, развитие творческого подхода к решению проблем, инициативы, самооценки, умения ставить цель, планировать свои занятия, анализировать достижения и ошибки»¹. Таким образом, высшая цель самостоятельных занятий – это формирование скрипача-исполнителя через гармоничное единство в его развитии обеих граней исполнительского искусства – технической и художественной.

Вопросы повседневной работы скрипача неоднократно затрагивались в комплексных исследованиях, посвящённых искусству скрипичной игры. К таковым, безусловно, относятся появившиеся в один исторический период (20-е годы XX столетия) труды Л.Ауэра², и К.Флеша³. Позже, среди методических разработок выдающихся отечественных скрипачей-педагогов и учёных появляются специальные работы, в которых

рассматриваются условия, цели, принципы, факторы организации и протекания самостоятельной работы скрипача. К наиболее значительным из них отнесём исследования К.Г.Мостраса⁴ и В.Ю.Григорьева⁵.

Продуктивность повседневных занятий зависит от ряда факторов. Объединяясь в единое целое, они оказывают значительное, порой решающее влияние не только на результат работы, но, в конечном итоге, на творческую судьбу музыканта. К основным из этих факторов мы отнесём: 1) музыкальный слух, музыкальное восприятие и область внутренних слуховых представлений; 2) способность к предельной сосредоточенности и самоотдаче в работе; 3) грамотную постановку и ясное понимание текущих и перспективных задач; 4) владение методикой занятий.

Вкратце коснёмся каждого из этих элементов. Одним из главных условий успешности любого вида профессиональной деятельности скрипача и, в том числе, его самостоятельных занятий является *слуховая сфера*. Она включает совокупность трёх основных, тесно взаимообусловленных качеств. Среди них: 1) Многообразные специальные слуховые навыки. Целым рядом отечественных учёных – психологов и музыкантов (Б.М.Теплов, Г.М.Цыпин, Л.Л.Бочкарёв, В.И.Петрушин, Е.В.Назайкинский, В.В.Медушевский и др.) – были обстоятельно исследованы звуковысотный, метроритмический, мелодический, гармонический и другие виды слуха. 2) Внутренние слуховые представления, которые формируют художественно-исполнительскую задачу. «Музыкально-слуховые представления, – пишет В.И.Петрушин, – это то же самое, что архитектурно-строительный проект при постройке дома, конструкторская разработка при постройке автомобиля, сценарий при постановке фильма и

⁰ Гвоздев Алексей Владимирович, кандидат искусствоведения, профессор, зам. заведующего кафедрой струнно-смычковых инструментов. E-mail: vizo@sibstrim.ru

¹ Самостоятельная работа по специальности. Принципы и методы / Сост. В.Ю.Григорьев. – М.: 1988. – С. 3.

² Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. – М.: 1965.

³ Флеш К. Искусство скрипичной игры. – Т. 1. – М.: 1964; Там же. – Т. 2. – М.: 2004.

⁴ Мострас К.Г. Система домашних занятий скрипача. – М.: 1956.

⁵ Самостоятельная работа по специальности.....

театральной пьесы, математические расчёты траектории при запуске космической ракеты. Ошибки и неточности в проекте, плане действий, расчётах неминуемо и неизбежно влекут за собой неудачу в претворении замысла в жизнь»⁶.

Та исключительно важная роль внутренних слуховых представлений на всех стадиях исполнительского процесса, в том числе и для результативности домашних занятий, обязывает скрипача быть постоянно нацеленным на их всемерное развитие и совершенствование. Максимальной утонченности творческое воображение может достичь лишь в том случае, если отдельные музыкально-художественные элементы (звуковысотность, мелодическое движение, тонкости фразировки, строение формы и т.д.) выступают не в обособленно-изолированном виде, а в неразрывном единстве в рамках развитого интонационного слуха. Последний, в свою очередь, предстаёт как важная составная часть интонационного (в асафьевском понимании) мышления скрипача, которое постоянно ориентировано на чуткое восприятие и воспроизведение выразительно-смысловых структур. Это имеет громадное значение для практики скрипичного исполнительства. Так, М.Вайман советовал искать причину многих недостатков игры не в технике, а в слухе: «если уши хорошо слышат то, что должно быть, – руки сделают... Секрет искусного владения инструментом состоит в том, чтобы наладить прямую связь между слухом и кончиками пальцев»⁷.

3) Музыкальное восприятие, которое в системе самостоятельных занятий скрипача выполняет двойную функцию: слушательско-ориентировочную (в момент первоначального ознакомления с произведением) и контролирующую весь процесс практической работы на инструменте. На последнем моменте мы остановимся более подробно. Слух скрипача является, в сущности, единственной «инстанцией», которая критически оценивает весь массив поступающей извне музыкальной информации. Особое место в этом массиве принадлежит звуко-исполнительскому комплексу самого музыканта. Его слух обязан адекватно воспринимать всю совокупность музыкально-художественных характеристик (звуковысотная интонация, ритм, качественные и выразительные стороны звучания, нюансировка, артикуляция, фразировка и проч.). Слуховое восприятие даёт также возможность скрипачу услышать в музыкально-художественном комплексе идейно-эмоциональный слой исполняемого сочинения и, одновременно, оценить степень и качество выстроен-

ности воспринятых образов в художественно убедительную концепцию.

Воспринимающие функции музыкального слуха существенно обостряются при наличии своеобразного *художественного эталона* – идеальной цели, на которую ориентируется скрипач. Сопоставляя реальный звуковой результат с прогнозируемым, слух информирует сферу сознания играющего об их соответствии или, напротив, сигнализирует об имеющемся неблагополучии.

Как уже было отмечено ранее, данный идеальный образ формируется на уровне внутренних музыкально-художественных представлений музыканта. По своей структуре этот воображаемый мир может быть так же богат и многообразен, как и реально звучащий. Вместе с тем, нельзя говорить и об их полном тождестве. «Объективные» характеристики исполнения: звуковысотная интонация и ритм (в абсолютном и выразительном измерениях), физические качества звука (кристалльность, красота), фразировочная логика, закономерности строения формы – идентичны в обеих сферах. Однако содержательные «подробности»: выразительные стороны звучания (тембральная, колористическая, экспрессивная), а также тонкости фразировки, динамики, артикуляции – в реальном и идеальном вариантах совпадают не всегда.

С одной стороны, внутренние представления могут оказаться богаче исполнительских возможностей музыканта, с другой, – мысленный образ на практике обретает обычно большую «зримость», рельефность и звуковую детализированность. «П.Казальс, например, приступая к изучению нового произведения, прочитывал его глазами, напевал основные темы, проигрывал на рояле. Однако в своих высказываниях он подчёркивал, что при реальном звучании музыки обнаруживает такие сокровища, о которых и не подозревал, знакомясь ранее с текстом без инструмента»⁸.

Однако недостаточная эффективность слухового контроля может иметь и другие причины, в частности, *неумение* скрипача адекватно, как бы со стороны воспринимать результат своей игры. «Константин Георгиевич Мострас говорил: левое ухо наслаждается, правое – критикует и контролирует. Это – умение самое сложное и важное, способствующее развитию, продвижению вперед. Когда играет кто-то другой, всегда слышны все недостатки, а вот слушать себя со стороны умеет не каждый»⁹. Слушать и слышать – не одно и то же! Эту способность можно в известных пределах

⁶ Петрушин В.И. Музыкальная психология: Учеб. пособ. для вузов. – М.: 2008. – С. 12.

⁷ Раабен Л., Шульпяков О. Михаил Вайман – исполнитель и педагог. – Л.: 1984. – С. 55.

⁸ Сафонова Е.Л. Н.Н.Шаховская // Беседы о педагогике и исполнительстве: К обобщению опыта профессоров оркестрового факультета Московской консерватории. Вып. 3. – М.: 1996. – С. 60.

⁹ Сафонова Е.Л. М.Л.Яшвили // Там же. – С. 73 – 74.

усовершенствовать, если удаётся поставить правильный «диагноз» недостатка. Среди наиболее распространённых причин – отсутствие должного внимания; излишне «доброжелательное», некритичное отношение к своей игре; мышечная скованность игрового аппарата, которая может распространить своё парализующее влияние и на сферу восприятия музыки.

В идеале скрипач обязан точно слышать и оценивать каждую сыгранную им ноту во всей полноте качественных характеристик и смысловых взаимосвязей, обусловленных исполняемой музыкой. Причём слышать и внутренним слухом, и в реальном звучании. Как только ослабевает слуховой контроль, почти неизбежно происходит смещение работы в сторону от генеральной линии и, как итог, – понижение класса игры. Поэтому, вернувшись вновь в русло осмысленных занятий, скрипач может оказаться поставленным перед необходимостью частично повторить пройденный ранее путь. «Я абсолютно убеждён – и всегда говорю это своим ученикам, – писал Л.Ауэр, – что когда они упражняются без самонаблюдения и самокритики, они только развивают и совершенствуют ошибки, поступая хуже, чем если бы попусту тратили время»¹⁰. Таким образом, слуховой контроль – это первое и обязательное условие продуктивных повседневных занятий на инструменте, отличающее мастера от ученика.

Однако профессиональная требовательность приносит свои плоды лишь в тесной связи с перспективным комплексом личностных качеств музыканта. Только человек, способный к *сосредоточенности и предельной самоотдаче* в состоянии сохранить в занятиях на своём инструменте устойчивое внимание ко всем деталям и тонкостям, которое и является неперемным условием результативности этих занятий. Ещё Л.Ауэр настоятельно рекомендовал культивировать привычку к самонаблюдению и приучать себя самого направлять и контролировать свои усилия, ибо эта умственная работа является истинным источником всякого прогресса. В частности, предостерегая ученика от увлечения завышенным темпом исполнения, великий педагог справедливо полагал, что в этом случае ученик «не в состоянии отличить фальшивую интонацию, не замечает неровностей в быстром пассаже, не знает, хороши ли его тон, чисто ли звучит каждая нота, существуют или не существуют неточности в его игре, обязанные своим происхождением ошибочному движению пальцев»¹¹.

Основой подобного глубоко заинтересованного отношения к повседневным занятиям должна стать фанатичная преданность музыке и своему

инструменту. Любовь профессионала ко всем мелочам своего искусства как составная часть одарённости музыканта – это и есть тот источник, который подпитывает настойчивость, трудолюбие, выдержку перед лицом испытаний, обычно не единожды возникающих перед скрипачом на протяжении его творческой жизни. Только подлинно увлечённому человеку интересно работать и над неосвоенным пока игровым движением, и над сочинением, входящим в золотой фонд скрипичного репертуара.

Уместно вспомнить известную притчу, согласно которой трое рабочих на вопрос «Чем они занимаются?» дали следующие ответы: 1) я выполняю тяжёлую, грязную работу; 2) я зарабатываю деньги; 3) а я строю Храм. Только терпеливо возводя Храм своего искусства, музыкант может надеяться на успех.

Задачи – текущие и перспективные, – которые возникают перед скрипачом на сложном пути профессионального становления, разрешаются им, в том числе, и в процессе самостоятельной работы. Они многообразны и масштабны. Напомним вкратце некоторые из них: 1) осознанное построение игровых движений, из которых, в сущности, и состоит скрипичная техника, от первых, элементарных (но от этого не менее трудных) шагов – до уровня полной исполнительской свободы; 2) органичное включение этих навыков в систему художественных умений и возможностей, принципиально индивидуальную для различных стадий освоения технических приемов; 3) наконец, последовательное решение творческих проблем исполнительской интерпретации. Образно говоря, «дорога – длиною в жизнь».

Совокупность перечисленных задач возводит работу на инструменте в ранг высокоинтеллектуальной деятельности, требующей предельных затрат душевной и умственной энергии. Именно на уровне рационального знания могут и должны быть выстроены такие подходы к самостоятельным занятиям скрипача, которые бы не только не подавляли, но напротив, стимулировали и обогащали важнейшее методологическое единство обоих факторов творческого процесса – технического и художественного. Эта задача чрезвычайно сложна, так как практически неисчерпаемое многообразие возникающих проблем не только провоцирует, но зачастую просто вынуждает скрипача «смещать акценты» в ходе самостоятельной работы. Поэтому необходимо очень внимательно следить за тем, чтобы подобное смещение ни в коем случае не привело бы к вытеснению из процесса занятий какого-то из этих двух факторов. Заметим в скобках: обычно страдает художественный компонент, что автоматически приводит к существенному ослаблению творческого начала в работе, а иногда – и к полной его утрате.

¹⁰ Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики... – С. 44 – 45.

¹¹ Там же. – С. 44.

Последний (но не по значению) фактор успеха в занятиях на скрипке – *владение их методикой*, которая связана с нахождением наиболее перспективных путей разрешения поставленных задач. Рассмотрим особенности взаимодействия *технического* и *художественного* в рамках общей методологии занятий на инструменте.

Принципиальное направление работы скрипача определяет специфика стоящей перед ним двуединой задачи: если двигательная сторона игровых приёмов отрабатывается до уровня автоматизированных навыков, то их выразительно-смысловое «наполнение» предполагает безусловную способность к органичному включению в конкретный художественный контекст, то есть требует подлинной свободы и гибкости. Каким образом совместить эти тенденции на практике, избежав угрозы, так называемой, интерференции навыков, когда «перенос закреплённого повторением (упражнением) двигательного приёма возвращает исполнителя к однажды найденным звучаниям, мешая выйти за пределы привычного интонационного трафарета»¹²?

Решение проблемы видится в интенсивном и (что наиболее важно!) тесно интегрированном развитии двух сторон исполнительского искусства – *двигательно-игрового* мастерства скрипача и его органичного применения к *творческой* практике. Рассмотрим каждое из этих направлений работы отдельно, предварительно подчеркнув условный характер подобного разделения.

Изучение *игровых приёмов* последовательно проходит все стадии развития: от начального знакомства – до исполнительских вершин. На каждой из них достигнутый результат рассматривается не более чем промежуточный итог, который выступает одновременно в качестве отправной точки для последующего движения. С каждым очередным витком этой «спирали прогресса» расширяются двигательные и художественные возможности играющего в поле исполнительских решений изучаемого им навыка.

Здесь необходимо внести важное уточнение. Отрабатывая основные принципы построения навыка, *не следует* стремиться к жёстко фиксированной форме движения как некоей идеальной цели. Музыкальное творчество бесконечно богато и многообразно, поэтому «нюансы», которые оно привносит в практику использования тех или иных игровых приёмов, требуют от последних и гибкости, и чуткой реактивности¹³. Понятно, что

такие качества не появляются одномоментно, а создаются упорным, терпеливым трудом. Период первоначального формирования игрового движения постепенно переходит в стадию его последовательного совершенствования. Переводя навык в условия возросшей вариантности задач, мы включаем в позитивный процесс важный элемент – *инерцию усвоения* игрового движения, которая, по мере накопления игрового опыта, неуклонно расширяет его исполнительские возможности.

Благодаря усложнению материала, а также постепенной адаптации изучаемого приёма к особенностям (в том числе физиологическим) конкретного музыканта, уточняется структура движения. Его применение в практике скрипичной игры становится смелее и свободнее, а художественно-звуковой результат – убедительнее. Важно только не выходить за границы поля двигательных закономерностей навыка, чтобы работа над ним не сбилась с намеченного курса.

Хорошие плоды приносит целенаправленное приближение повседневных занятий к условиям *концертного выступления*, с чётко осознаваемым использованием тех преимуществ, которые сопутствуют обострению всех ощущений организма и мировосприятия в целом. Это позволяет объединить и консолидировать различные линии работы, а также существенно интенсифицировать её. «Исполнение выученных упражнений является творческим процессом. Оно отличается от исполнения художественных произведений только лишь меньшим звуковым, ритмическим и динамическим разнообразием»¹⁴. Работая над техникой и при этом психологически ощущая себя на концертной эстраде, скрипач начинает не только по-другому относиться к занятиям, но и более рельефно, отчётливо и даже обострённо воспринимать их результат. Нет никаких сомнений в том, что стремление к эстетически полноценному исполнению инструктивного материала заметно усиливает и обогащает содержательную, творческую сторону репетиционного процесса.

Такой подход к изучению упражнений, который ослабляет (чтобы не сказать – устраняет во все) искусственное разделение на занятия «музыкой» и «техникой», имеет не только большое практическое значение, но и глубокий воспитательный смысл. Разумеется, не следует утрировать разнообразие художественных задач, чтобы незаметно не уйти от цели работы над инструктивным материалом. Однако играть его в различных темпах, динамике, характере не только можно, но и нужно. Исключительно полезны ритмические, штриховые и виртуозные варианты.

¹² Кременштейн Б. К вопросу о противоречиях как источнике развития в процессе обучения музыканта-исполнителя // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 7. – М.: 1986. – С. 63.

¹³ Различные (в том числе и эти) проблемы воспитания исполнительского навыка были рассмотрены автором статьи [См.: Гвоздев А.В. Основы исполнительской тех-

ники скрипача / Учебно-метод. пособ. – Новосибирск: 2004. – С. 46 – 54].

¹⁴ Марков А. Система скрипичной игры. – М.: 1997. – С. 3.

Итак, исполнение «каждого упражнения должно оцениваться по следующим категориям: Интонация; Ритм; Звукоизвлечение; Надёжность; Постановка рук»¹⁵. «Концертный» подход настоятельно требует дополнить перечисленные категории оценки художественными параметрами исполнения: чёткость артикуляции в упражнениях по развитию пальцевой беглости, многообразие оттенков в работе над *vibrato* и др.

Как уже было отмечено ранее, в интересах учебного процесса и в рамках единой стратегической линии иногда приходится переставлять акценты в работе. Например, если в центре внимания находится технологическая перспективность какого-либо навыка, то на некоторое время звуковые задачи могут оказаться смещёнными на второй план. Однако подобное нарушение художественного равновесия ни в коей мере не должно помешать общему поступательному движению в нужном направлении и, безусловно, носит временный характер. В конечном счёте, «концертизация» работы над техникой, в совокупности с естественным и необходимым повторением материала значительно облегчает путь к становлению индивидуальной двигательной исполнительской манеры скрипача.

Разумеется, нельзя исключить трудностей психологического порядка (особенно в работе с детьми). Однако усилия, направленные на их преодоление, будут, безусловно, компенсированы теми преимуществами, которые привносит в повседневную работу художественное начало, предельно активизируя все имеющиеся резервы и возможности музыканта. Лишь полная творческая и интеллектуальная самоотдача может сделать максимально продуктивным и содержательным известный принцип: «повторение – мать учения», когда его количественная составляющая сократится до возможного минимума. Именно в этом видится один из возможных смыслов широко известного глубокого, афористично лаконичного и ёмкого высказывания Ф.Листа: «Дело не в упражнении техники, а в технике упражнений».

Подобным образом – и по возможности одновременно! – необходимо действовать по всем основным направлениям формирования исполнительского аппарата скрипача (их не так уж и много в технике обеих рук). В конечном итоге, целесообразно воспитанные игровые приёмы должны обеспечить такой предельно широкий спектр исполнительских умений, чтобы музыканту стала безразличной степень двигательной или художественной трудности стоящей перед ним задачи. Так формируется «школа».

Параллельно идет освоение художественного материала. Хотя его принципиальная схема бу-

дет несколько отличаться от работы «над техникой», их безусловно роднит полная самоотдача. «Я вообще не позволяю себе играть вполсилы, даже дома, во время занятий, – говорит Э.Д.Грач. – Занятия на инструменте – тоже творчество, а иначе это просто зубрёжка»¹⁶. Число подобных высказываний крупных мастеров можно умножить.

Развитие музыкально-творческого потенциала скрипача (многообразие и тонкость звуковых решений, детализация фразировки, осмысленная выпуклость динамики и артикуляции, импровизационность, доступные музыканту на конкретном этапе его развития) должно стать предметом самого пристального внимания. Необходимо всемерно культивировать и стимулировать свободу в проявлении индивидуальности скрипача, избегая при этом выхода за рамки допустимых художественных решений. Любые преувеличения чреватые «вкусными рисками», и даже распадом интонационно-смысловых музыкальных структур.

В принципе, как полагал В.Ю.Григорьев, следует стремиться к образованию многих путей интерпретации, инвариантов произведения, к рождению его своеобразного художественного поля. «Д.Ойстрах не выходил на эстраду, пока, по его словам, «не изучил все мыслимые варианты исполнения сочинения. Мне нужна на эстраде широкая дорога, а не протоптанная тропинка». Лишь это, по его мнению, даёт истинную устойчивость и свободу исполнителю на эстраде»¹⁷.

Прекрасным методом решения этой творческой задачи видится известный принцип «повторение без повторения» (видный отечественный учёный Н.А.Бернштейн рекомендовал его в качестве наиболее эффективного средства для воспитания двигательного навыка). Заинтересованный отбор музыкальных «эскизов», в сочетании с их шлифовкой и совершенствованием, предельно активизирует слуховую фантазию скрипача. Именно подобное состояние позволяет плодотворно координировать атмосферу увлечённости, сопутствующую инициативному творческому поиску, с критическим восприятием исполняемого. При этом внутренний настрой на художественное творчество непроизвольно сближается со сценическим. Чтобы иметь достаточную свободу выражения, над скрипачом не должен довлеть груз технических проблем. Их лучше заблаговременно решить на «параллельном потоке» – в рамках изучения игровых навыков. В подобном распределении функций и проявляется, в частности, органичная взаимосвязь двух направлений рабо-

¹⁵ Марков А. Система скрипичной игры... – С. 7.

¹⁶ Сафонова Е.Л. Волшебный смычок и волшебная палочка. Э.Д.Грач // Беседы о педагогике и исполнительстве: К обобщению творческого опыта профессоров Московской консерватории. Вып. 4. – М.: 1999. – С. 61.

¹⁷ Самостоятельная работа по специальности..... – С. 10.

ты. Поэтому желательно заранее проанализировать имеющиеся технические возможности и попытаться привести их в соответствие с предстоящими задачами. Обычно такая подготовительная работа не снимает полностью проблему техники в новом произведении, но, безусловно, облегчает её решение. Как известно, слишком большие технические преграды могут не только поставить под сомнение выбор сочинения, но и серьёзно затруднить общее развитие скрипача.

При практическом освоении сочинения наиболее продуктивным методом видится его охват в полном объёме всех взаимосвязей: художественных, технических и технологических. Это означает *одновременную работу по всем направлениям в доступном для исполнителя темпе*. Сразу оговоримся, темп не должен быть слишком медленным. Опасность «медленного темпа в том, что не только движение имеет другую структуру, чем в нужном... но и в том, что вырабатывается медленная программа действия»¹⁸. Поэтому, превращая *presto* в *adagio*, мы получаем «другое сочинение. Учить надо «рядом» с настоящим темпом, на один порядок медленнее. Не в медленном, а в замедленном движении, как советовал Д.Ф.Ойстрах [разрядка автора. – Е.С.]»¹⁹. В «рабочем» темпе музыкант должен быть в состоянии уловить все детали своего исполнения: и достоинства, и, в особенности, недостатки. Если скрипач не может сразу справиться со спокойным (не чрезмерно замедленным) темпом, то он просто не вполне подготовлен к работе над данным произведением.

Этот, на первый взгляд, весьма трудоёмкий путь на практике обычно оказывается наиболее прямым, экономичным и эффективным. Ясное поступательное движение к чётко осознаваемой художественной цели постоянно поддерживает в занятиях высокий градус подлинно творческого горения. Поэтому искренне увлечённый музыкант, включившись в работу сразу «на полные обороты», никогда не будет тяготиться ею. А значительные трудности, возникающие на начальном этапе изучения произведения, в определённой мере компенсируются творческим удовлетворением от занятий. Таким образом удаётся избежать искусственного разделения работы (над «техникой» и над «музыкой»), распада смысловых музыкальных структур, которые нередко возникают при изучении сочинения «по кусочкам» и т.п.

У этой проблемы есть и другая сторона. Работа над сложным материалом, лишённая художественного смысла, неизбежно обернётся большими потерями времени и сил. Попытка «привнести музыку» в формально выученный текст означает на практике построение внутренних двигательных-звуковых взаимосвязей и ощущений в значительной мере *з а н о в о*, ввиду существенного, принципиального изменения целей. В процессе работы, как её естественное следствие и результат, постепенно происходит приближение к настоящему темпу. Здесь только важно не упускать моменты, подходящие для смены одного этапа другим. Иначе можно дольше, чем нужно, «пересидеть» в одном темповом режиме.

Благодаря доступному темпу, появляется возможность чётко осознать интонационно-смысловую самобытность пассажной техники и других сложных фрагментов сочинения. Это понимание, прочно включённое в художественный контекст, не только сохранится («по инерции») в нужном темпе, но и обогатится новыми смысловыми связями, особенно если не забывать о простом, но весьма перспективном совете: играть в быстром движении «не торопясь». Разумеется, наиболее трудные места следует учить отдельно. Методические тонкости подобных занятий подметил пианист и педагог Н.Перельман: «Хорошо разучивать – это умело расчленять материал; расчленённый, он легко затем сочленяется. Плохо разучивать – бездумно дробить материал; раздроблённый, он с трудом затем подгоняется»²⁰. При таком подходе изучаемые фрагменты не выпадают из структуры образных смыслов, логических, экспрессивных и других линий произведения.

Прекрасным примером творческого взгляда на «рабочий процесс» являются методики, рекомендованные З.Н.Броном. Они представляют большой практический интерес и в высшей степени эффективны²¹. Незадолго до публичного выступления полезно изредка (чтобы избежать «забалтывания») исполнять находящееся в работе сочинение целиком с полной творческой отдачей. Это даёт возможность выявить наиболее уязвимые места, требующие дальнейшей шлифовки в техническом, звуковом, смысловом и прочих отношениях, а также воспитывает навык концертного выстраивания формы («краеугольный камень» искусства интерпретации), всех её элементов. Не последнее место занимает и упорядочива-

¹⁸ Григорьев В.Ю. Некоторые проблемы специфики игрового движения музыканта-исполнителя // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 7. – М.: 1986. – С. 77.

¹⁹ Сафонова Е.Л. Скрипичный мастер-класс. С.И.Кравченко // Беседы о педагогике и исполнительстве: К обобщению творческого опыта профессоров Московской консерватории. Вып. 4. – М.: 1999. – С. 48.

²⁰ Перельман Н. В классе рояля. – Л.: 1970. – С. 23 – 24.

²¹ Bron Z. L'Art de l'étude, pour violon: Études et Caprices de Dont, Wieniawski et Paganini: édités et commentés par Zakhar Bron. – Paris: Alphonse Leduc & C. – 31 p.; *Vieuxtemps H. Violin-Konzert Nr. 5 a-moll op. 37: mit spieltechnischen Anweisungen und Vorübungen versehen von Zakhar Bron.* – Berlin: Ries & Erler. (Zakhar Bron – Edition.) 21 S.

ние внутренних художественно-исполнительских ощущений играющего.

Кульминационный пункт работы над произведением – сценическое выступление. Его успех покоится на трёх основных факторах: 1) доскональное знание исполняемой музыки, глубокое проникновение в идейно-образную сферу, во все её детали и тонкости; 2) психологическая установка на художественное творчество, которая, обостряя восприятие изученного материала, позволяет увидеть его как бы «свежим взглядом»; 3) чуткая и гибкая отзывчивость игрового аппарата.

Только опираясь на эти составляющие можно надеяться донести до слушателя без искажений те наработки и художественные открытия, которые вызревали в процессе повседневных занятий. Рабочее состояние нервной и мышечной систем музыканта, необходимое для успешного выступления, должна обеспечить «верховная власть» сознания и воли. «Горячее сердце, холодная голова – то есть полный контроль над своими действиями. А ещё – предельная требовательность к себе. М.Ростропович рассказывал нам в классе, – вспоминает Н.Н.Шаховская, – как однажды после концерта Д.Ойстраха в Голландии, восторженно поздравил его: «Давид Федорович, Вы сегодня необыкновенно играли». «Да, мне удалось сегодня почти всё сделать», – ответил Ойстрах»²².

Как нет двух человек с одинаковым психофизиологическим комплексом, так не может быть универсальных рекомендаций по гармонизации сценического состояния. И всё же наиболее перспективным средством обретения «концертной» устойчивости нервной системы выглядит перевод сценического состояния в разряд привычных. Для этого необходимо публичные выступления, которые неизбежно сопровождаются решением эмоциональных и профессиональных проблем,

сделать регулярными и постоянными, то есть хорошо знакомыми и «обыденными»²³. Только тогда психологический гнёт ответственности может снизиться до возможного предела, а необходимая концентрация волевых усилий стать явлением привычным, а в какой-то мере и рутинным (в хорошем смысле слова). В сущности, на свете есть множество профессий, которые требуют очень большой ответственности и предельной собранности (например, связанные с риском для жизни людей). Тем не менее, тысячи специалистов изо дня в день выполняют трудную работу, индивидуально решая проблемы своего внутреннего состояния. Разумеется, бывают случаи, когда на эстраде никак не удаётся «поймать свою игру» и приходится «спасать» выступление максимальной концентрацией воли. Подобные стрессовые ситуации неизбежно связаны с предельной нагрузкой на нервную систему и интеллект артиста при незначительной предсказуемости художественного результата, поэтому для концертной практики их следует рассматривать только как исключение.

²² Сафонова Е.Л. Н.Н.Шаховская // Беседы о педагогике и исполнительстве: К обобщению опыта профессор-оркестрового факультета Московской консерватории. Вып. 3. – М.: 1996. – С. 61.

²³ Формы сценического показа могут быть самыми различными. Например, как вспоминает профессор Новосибирской консерватории Ю.Н.Мазченко: «Мы с З.Н.Броном занимались в соседних классах. Иногда Захар Нухимович заходил ко мне с просьбой послушать тогда ещё юного Вадика Репина, которому через несколько дней предстояло публичное выступление. Хочу подчеркнуть, что это обыгрывание было единственным перед выходом на эстраду с только что выученным сочинением» [из сообщения на мастер-классах по классу скрипки средних специальных музыкальных школ при музыкальных вузах России. Новосибирск, 2002].

ON THE UNITY OF THE TECHNICAL AND ARTISTIC COMPONENTS IN USUAL VIOLINIST'S PRACTICE

© 2012 A.V.Gvozdev^o

Novosibirsk State Conservatoire (Academy) named after M.I.Glinka

The provision on the unity of technical and artistic components is considered in the article in the context of violinist's usual practice. The peculiarities of this unity are traced both at the level of the development of technical component of a playing instrument and in the field of working on artistic repertoire. Article specifies the conditions that enhance the violinist's practice efficiency.

Key words: the unity of technical and artistic bases, musical perception, inner auditory concepts, the methodology of individual lessons, preparation for a concert performance.

^o Alexey Vladimirovich Gvozdev, PhD, professor, Deputy Head of String instruments Department. E-mail: vizo@sbstrin.ru