

## ОБ ИГРОВЫМ ДВИЖЕНИЯМ СКРИПАЧА

© 2012 А.В.Гвоздев

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

Статья поступила в редакцию 16.01.2012

В статье рассматривается комплекс вопросов, связанный с игровым движением скрипача. Он включает психофизиологические закономерности движения вообще, специфику скрипичного игрового движения, условия его воспитания, функционирования. Выясняется роль пассивных сил в структуре игрового движения.

*Ключевые слова:* игровое движение, инерция, весовые ощущения, игровая свобода, условия воспитания и структура игрового движения.

Построение рационального, гибкого исполнительского аппарата, с помощью которого скрипач в состоянии на высоком уровне совершенства воплотить свои самые смелые и интересные художественные замыслы – масштабная и чрезвычайно сложная задача. Среди ключевых теоретических проблем, которые в этом контексте привлекают пристальное внимание мыслящих музыкантов: исполнителей, педагогов, исследователей, – целесообразная организация исполнительских приемов и игровых движений как их составной части. И это закономерно: именно рационально воспитанное игровое движение и является тем фундаментом, на котором выстраивается гармоничное здание виртуозной исполнительской техники скрипача.

Прежде чем перейти к рассмотрению проблемы скрипичного игрового движения, коснемся некоторых вопросов *управления* движением. «Из физиологии и психологии известно довольно много (но пока еще далеко не все!) о различных сторонах процесса организации движения вообще. Мы знаем, что все произвольные двигательные акты совершаются при участии сознания, что рефлекторная природа таких движений была обоснована И.Сеченовым... Среди ученых, развивавших учение о произвольных движениях, следует назвать П.Лесгафта, Н.Бернштейна, П.Анохина, В.Фарфеля и др., а за рубежом – Р.Гранита, К.Прибрама»<sup>1</sup>.

Решающую роль в регуляции движений играют эфферентные и афферентные проводя-

щие пути<sup>2</sup>. Вкратце механизм данной регуляции сводится к следующему.

Аппараты наших движений – сочленения, суставы – «характеризуются большим числом степеней свободы... С другой стороны, наши мышцы в каждый момент движения находятся в различной степени растяжения, имеют разную степень вязкости. Поэтому нельзя только эфферентными двигательными импульсами, посылаемыми из двигательного центра, обеспечить такое пластичное распределение возбуждений, которое учитывало бы постоянную смену условий и вовремя давало бы соответствующие корректирующие импульсы... Только с помощью афферентных импульсов или с помощью импульсов, осуществляющих обратную связь конечностей с центральной нервной системой, удастся корректировать двигательные импульсы и приспособлять эти двигательные импульсы к меняющимся условиям движения»<sup>3</sup>.

Однако обратные афферентации, возникающие при каком-либо двигательном акте, неоднородны. Видный российский ученый, академик П.К.Анохин делит их на две различные категории: «а) направляющую движение и б) результативную афферентацию. В то время как первая афферентация представлена в основном проприоцептивными импульсами от мышц, осуществляющих движение<sup>4</sup>, вторая афферентация всегда комплексная и охватыва-

<sup>2</sup> Эфферентные нервные волокна – это пути, по которым возбуждение передается от центральной нервной системы к рабочим органам (мышцам и другим иннервируемым тканям). Афферентные нервные волокна – это пути, по которым возбуждение передается от рабочих органов (мышц и других иннервируемых тканей) к центральной нервной системе.

<sup>3</sup> Лурия А.Р. Курс общей психологии. «Психология ощущения и восприятия». Лекции 11 – 15. – М.: 1971. – С. 33.

<sup>4</sup> Проприоцепторы – это чувствительные нервные окончания, расположенные в мышечно-суставном аппарате: мышцах, связках, суставных сумках.

<sup>1</sup> Гвоздев Алексей Владимирович, кандидат искусствоведения, профессор, зам. заведующего кафедрой струнно-смычковых инструментов.

E-mail: [vizo@sibstrin.ru](mailto:vizo@sibstrin.ru)

<sup>1</sup> Григорьев В.Ю. Методика обучения игре на скрипке. – М.: 2006. – С. 35.

ет все афферентные признаки, касающиеся самого результата предпринятого движения. Понятие обратной афферентации мы связываем именно с этим значением, которое имеет всегда организующее влияние на формирование последующих этапов в поведении организма»<sup>5</sup>. Обратная афферентация и обеспечивает тонкий биологический приспособительный характер любой рефлекторной реакции.

И далее: «Во всех случаях посылки мозгом возбуждений через конечные нейроны к периферическим рабочим аппаратам одновременно с афферентной «командой» формируется некая афферентная модель, способная предвосхитить параметры будущих результатов и сличить в конце действия это предсказание с параметрами истинных результатов [курсив автора. – П.А.]»<sup>6</sup>.

Таким образом, роль «программного компонента в теории функциональных систем Анохина выполняет афферентный синтез»<sup>7</sup>, в котором синтезируются сигналы четырех его главных составляющих: доминирующая на данный момент мотивация, соответствующая ему обстановочная афферентация, пусковая афферентация и память – сигнал от предшествующих аналогичных действий<sup>8</sup>. Механизм оценки и сличения выполняемого действия Анохин назвал «акцептором действия» (по Н.А.Бернштейну – «модель потребного будущего»).

При высокой степени автоматизации движений возникает «плавное кольцевое движение возбуждения – от центра к мышцам и от мышц к центру, и это плавное кольцевое возбуждение, доводящее до мозга импульсы от проприорецепторов, дает возможность... регулировать правильный характер движения»<sup>9</sup>.

Мы не будем останавливаться на сложном и противоречивом пути, который прошли в своем развитии взгляды на те или иные аспекты двигательной техники скрипача в исторической перспективе. Различные авторы неоднократно обращались к данной теме<sup>10</sup>. Особое место в

этом ряду по праву занимают исследования О.Ф.Шульпякова<sup>11</sup>.

Возвращаясь к современной теории игрового движения, отметим, что В.Ю.Григорьев все движения по своему назначению и характерным признакам объединяет в три основные группы: естественные, спортивные и игровые.

«Естественные движения вырабатываются в повседневном опыте. Они не очень дифференцированные, но обеспечивают широкий спектр целей, протекают на небольшом энергетическом уровне, не требуют специального приспособления, поддержки тренировкой.

Спортивные движения – очень точные, узконаправленные, предельно приспособляемые. Они протекают, как правило, на грани физических возможностей человека, требуют обязательной тренировки, поддержки.

Игровые движения призваны сочетать и то и другое, так как их цели достаточно широки и многообразны, связаны с воплощением художественного замысла в его наиболее выразительной форме. Они должны допускать вариативность решений, а их выполнение должно быть каждый раз предельно точным. Они требуют специального приспособления рук к инструменту, создания особой системы выработки и поддержания навыков»<sup>12</sup>.

Какие условия необходимы, чтобы обеспечить подобный охват целей? Какие принципы лежат в основе технического и художественного совершенства игровых движений? На эти вопросы должны существовать ясные ответы. Только тогда появляется реальная возможность упростить и ускорить путь к становлению подлинного технического мастерства.

Известный немецкий виолончелист и педагог Х.Беккер в качестве своеобразного идеала организации игрового аппарата выдвинул «работу рук в любой повседневной деятельности», а также тот уровень «автоматизма, которому научается каждый человек при ходьбе или беге»<sup>13</sup>. Бессмысленно отрицать привлекательность подобной перспективы, открывающей перед инструменталистом широкие горизонты профессионального роста. Вопрос только в том, достижима ли она на практике?

Как следует из приведенных выше определений, естественные и игровые движения различны по многим параметрам. Вместе с тем,

<sup>5</sup> Анохин П.К. Биология и нейрофизиология условного рефлекса. – М.: 1968. – С. 240.

<sup>6</sup> Там же. – С. 248.

<sup>7</sup> Гордеева Н.Д. Экспериментальная психология исполнительного действия. – М.: 1995. – С. 51.

<sup>8</sup> Там же. – С. 79.

<sup>9</sup> Лурия А.Р. Курс общей психологии. «Психология ощущения и восприятия»... – С. 33.

<sup>10</sup> Благовещенский И.П. Единство музыкального и технического развития скрипача в свете учения И.П.Павлова // Некоторые вопросы музыкального искусства. – Минск: 1965. – С. 7 – 78; Он же. Из истории скрипичной педагогики. – Минск: 1980; Григорьев В.Ю. Методика обучения игре на скрипке....

<sup>11</sup> Шульпяков О.Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. – Л.: 1986; Он же. Техническое развитие музыканта-исполнителя: Проблемы методологии // Шульпяков О.Ф. Скрипичное исполнительство и педагогика. – СПб: 2006. – С. 11 – 128.

<sup>12</sup> Григорьев В.Ю. Методика обучения игре на скрипке.... – С. 38.

<sup>13</sup> Беккер Х., Ринар Д. Техника и искусство игры на виолончели. – М.: 1978. – С. 112 – 113.

среди основных качеств, на которых базируются наши повседневные движения, можно выделить те наиболее существенные, которые сообщают им, наряду с уверенностью, пластичную непринужденность, а также сокращают до возможного минимума затраты энергии (физической, умственной, нервной). На наш взгляд, таких моментов два: условия воспитания и целесообразно выстроенная структура движения. Именно они, в основном, и обеспечивают бытовым действиям высокий уровень эффективности при достижении цели.

В какой мере игровое движение открыто для органичного использования этих естественных основ? Думается, в значительной<sup>14</sup>.

Что касается *условий воспитания*, то опыт убедительно подтверждает очевидную истину: путь развития наших бытовых движений (с младенческой поры, через их последовательное уточнение вплоть до полной автоматизации в процессе повседневной жизни) является эталонным, в том числе, и для построения самых сложных и тонких профессиональных навыков. И практика четко ориентирует музыканта именно на такой метод развития техники. Разница заключается лишь в том, что бессознательный процесс заменяется произвольным, то есть протекающим под контролем сознания. Впрочем, вехи этого развития очень близки. В самом деле, если мы вспомним, как сложно, а порой и мучительно маленький ребенок учится ходить, когда ни один его шаг не похож ни на предыдущий, ни на последующий, то аналогии с начинающим скрипачом возникают сами собой. С другой стороны, в конце пройденного пути мы в идеале обязаны владеть инструментальными навыками «с той легкостью и непринужденностью, которые применяем постоянно в наших обычных повседневных действиях» (Х.Беккер).

Рассмотрим теперь *структуру* игровых движений. Формальная схема проста, чтобы не сказать – примитивна: мышечное усилие (начальный импульс) + основная фаза с участием пассивных сил. Однако наилучшее, органичное соотношение этих элементов в различных видах техники, конкретных руках и игровых условиях настолько гибко, подвижно, а порой и непредсказуемо заранее, что находя-

жение желаемого равновесия нередко перерастает в серьезную проблему. Охарактеризуем данную структуру в общих чертах.

Если не углубляться в сложнейшую теорию произвольных движений<sup>15</sup>, то требования, предъявляемые к *начальному импульсу* (первый элемент) относительно просты. Он должен выполняться соответствующей (и, по возможности, независимой от других) группой мышц, «работать» в режиме экономии энергии, а также действовать строго в нужном направлении.

Не так однозначен второй элемент структуры – *основная фаза*. Здесь к движению, которое возникает в результате свободного и экономного, но в меру активного мышечного импульса, присоединяются пассивные «участники» двигательного процесса.

*Пассивные* или, условно говоря, «природные» (дарованные самой природой) силы – это инерция, вес (смычка, рук скрипача или их отдельных частей), а также упругие свойства струн, волоса смычка, пружины трости. Их потенциальная энергия и используется играющим. В первом приближении роль этих сил в игровом процессе можно сформулировать следующим образом: 1) Тесно согласуясь с мышечным усилием, они позволяют ему сохранять предельную экономичность. 2) Будучи включены в игровой навык, они придают ему тот перспективный сплав естественности и отточности (по образному выражению О.Ф.Шульпякова, «обманчивое впечатление простоты и доступности самых совершенных исполнительских приемов»<sup>16</sup>), который характерен для наших бытовых действий. Чтобы убедиться в справедливости данного тезиса, выведем в качестве эксперимента пассивные силы из структуры любых автоматизированных движений повседневной жизни (например, ходьбы), сохранив только работу мышц, – и наши привычные обыденные действия, отшлифованные повседневным опытом в мельчайших деталях, мгновенно утратят свою естествен-

<sup>14</sup> Не следует смешивать естественную организацию *структуры* игровых движений, о которой идет речь, с постановочными принципами, блестяще сформулированными Ю.И.Янкелевичем, где он справедливо возражает против понятия «естественности» *положения* левой руки скрипача с позиций обыденной жизни, ошибочно предложенного Й.Войку [См.: *Янкелевич Ю.И. О первоначальной постановке скрипача // Янкелевич Ю.И. Педагогическое наследие. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: 1993. – С. 11*].

<sup>15</sup> Механизм движений человека, связанный, в том числе, с деятельностью мозговых структур, проясняют современные исследования в этой области (по Н.А.Бернштейну: ведущий и фоновый уровни и подуровни построения движений в центральной нервной системе человека; сенсорные коррекции, управляющие движениями и их частями; рефлекторное кольцо и многое другое). Находясь на пересечении интересов целого ряда наук (биомеханика, физиология, психология и др.), эта теория прошла большой, плодотворный, хотя и не лишенный противоречий путь развития. Однако думается, что процесс научного познания «тайн» человеческого мозга едва ли можно считать завершенным, а выводы – окончательными.

<sup>16</sup> *Шульпяков О.Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ... – С. 96.*

ность и непринужденность, приобретая взамен скованность и «ходульность». 3) Благодаря свойству инерции сохранять состояние заданного движения, «рабочие» мышцы (агонисты) после его начала имеют возможность частично (а иногда и полностью) расслабиться, выключившись из него. «Баллистическая» работа мышц (наподобие того, как летит после выстрела артиллерийский снаряд) не только заметно экономит количество затрачиваемой энергии, но и придает выполняемому движению эластичность и непринужденность. 4) Пассивные силы прямо поддерживают движение, сообщая ему особую стабильность. Выдающийся российский ученый, специалист в области движений Н.А.Бернштейн, называя это свойство «динамической устойчивостью», сравнивает его «с движением шарика, катящегося по желобу. Если по каким-нибудь причинам шарик начнет отклоняться от дна желоба к его приподнятым краям, сила тяжести сгонит его обратно вглубь канавки»<sup>17</sup>. И как только в результате работы удается достичь динамически устойчивой формы движения, играющий не может не ощутить со всей ясностью разгрузки, которая затрагивает не только мышцы, но и его общее состояние.

Итак, среди пассивных сил, принимающих участие в процессе скрипичной игры, – инерционные, весовые и упругие. Мера этого участия дифференцирована не только в технике обеих рук скрипача, но и в отдельных приемах каждой из них. Она колеблется в широких пределах: от использования едва ли не в «чистом» виде (некоторые прыгающие штрихи), до весьма ограниченного участия («плечевая педаль», применяемая некоторыми скрипачами при исполнении *pianissimo* в конце смычка<sup>18</sup>).

*Инерционные* силы очень широко представлены в технике обеих рук скрипача. В основном, именно они, тесно взаимодействуя с мышечным усилием, позволяют последнему оставаться в рамках минимально необходимого. Это имеет принципиальное значение для скрипичной игры: преувеличенный импульс утяжеляет движение, недостаточный – требует дополнительных усилий. В обоих случаях природа навыка предстает искаженной, что негативно сказывается на конечном результате – двигательном и художественном. Кроме этого, инерционные силы оказывают серьезное воздействие на поддержание необходимой естественности игрового движения.

Силы *тяжести* (веса смычка, рук скрипача или их отдельных частей) также играют важную роль во многих видах техники (работа пальцев левой руки, *vibrato*, звукоизвлечение, штрихи и т. д.). Как и инерция, они используются «дозированно».

*Упругие* свойства струн, волоса смычка и пружины его трости проявляют себя преимущественно в действиях правой руки (звукоизвлечение, штриховая техника).

Рамки статьи не позволяют более подробно остановиться на анализе роли пассивных сил в различных областях скрипичной техники<sup>19</sup>. Отметим только, что они тесно согласуются между собой в игровом процессе, и все вместе – с работой мышечных групп. Это позволяет разграничить между ними ряд функций.

Ясное осознание самого факта данного разграничения имеет большое методологическое значение. Однако детализировать с исчерпывающей полнотой и точностью соотношение *всех* сил, принимающих участие в исполнительском процессе каждое игровое мгновение, принципиально невозможно. Этому препятствуют следующие факторы: 1) практически бесконечное многообразие движений, положений, ощущений, характерных для двигательной игровой сферы; 2) неповторимо-индивидуальное восприятие этих ощущений конкретным музыкантом; 3) субъективное переживание и воплощение художественного, образно-эмоционального содержания исполняемой музыки, которые оказывают ясное воздействие на всю исполнительскую технику скрипача – и в целом, и в частности.

Как известно, одна из основных идей подобного разграничения заключается в том, что мышцы обычно не должны полностью дублировать или подменять двигательные возможности пассивных сил. Для этого играющему следует уменьшать мышечное напряжение в тот момент, когда в работу включаются «природные» силы, стремясь в определенной мере приблизить ощущения своих рук к состоянию относительного покоя (речь идет о таком перспективном состоянии мышечной свободы скрипача в латентный отрезок времени, предваряющий активную, моторную стадию исполнительского процесса, которое мы субъективно, на уровне наших внутренних ощущений воспринимаем как *чувство покоя* («оперативный покой». – А.А.Ухтомский).

Итак, стратегическая задача пассивных сил (повторим) заключается в том, чтобы гармонизировать движение, сообщить ему ряд ценней-

<sup>17</sup> Бернштейн Н.А. О ловкости и ее развитии. – М.: 1991. – С. 232.

<sup>18</sup> Шульпяков О.Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ.... – С. 96.

<sup>19</sup> См. об этом: Гвоздев А. Основы исполнительской техники скрипача: Учебно-методическое пособие. – Новосибирск: 2004.

ших свойств (легкость, подвижность, эластичность), которые иными средствами труднодостижимы. Заметно упрощая и рационализируя все двигательные процессы, они принципиально улучшают качество высокотехнологичной координации, как между отдельными частями каждой из рук, так и между левой и правой сторонами игрового аппарата скрипача. Кроме того, «природные» силы призваны развить до возможного предела естественность профессионального навыка, управляемость им, сопоставимые с аналогичными качествами повседневных действий.

С другой стороны, недостаточное внимание к этому фактору может направить работу над изучаемым приемом по иному руслу, далекому от прогнозируемого, что приводит обычно к тяжелым последствиям для исполнительской техники.

Четко налаженное взаимодействие активных и пассивных сил (сначала осознаваемое, впоследствии рефлекторное) является важным показателем исполнительского мастерства. Таким образом, речь идет о создании единого, хорошо сбалансированного механизма, в котором оба эти элемента готовы сообща преодолеть возникающие технические трудности.

Что же требуется для столь многообещающего – практического и естественного – включения в игровое движение пассивных сил? Ответ прост и однозначен: *свобода* рук скрипача как важнейшая составная часть его исполнительского аппарата. «Под свободой движения мы понимаем минимально-необходимую затрату нервно-мышечной энергии (при отсутствии каких-либо тормозящих влияний), которая обусловлена данной деятельностью»<sup>20</sup>.

Наблюдая выступления замечательных мастеров, невозможно не подпасть под обаяние легкости, непринужденности, с которыми они извлекают чарующий звук из своего инструмента, а также свободно, как бы шутя, преодолевают технические трудности самого различного рода, в том числе и «запредельные». Поэтому мышечная раскрепощенность а priori и вполне закономерно воспринимается как важнейшая примета перспективной организации всей двигательной сферы. Г.Г.Нейгауз вспоминал, что Л.Годовский, который слыл «волшебником техники», все высказывания о методике игры сводил обычно к нескольким скупым (и, добавим, ключевым!) словам о «весовой игре» и полной свободе<sup>21</sup>.

Несвоевременное расслабление неработающих мышц и запоздалое освобождение мышц-антагонистов, с одной стороны, а также недостаточно тонко воспитанная дифференциация усилий работающих мышечных групп, с другой стороны, приводят к скованности и угловатости игровых движений, что негативно отражается на их точности и эффективности. Особого внимания требует начальный период обучения, когда полная неподготовленность нервных центров и мышечной системы юного музыканта к практике скрипичной игры усугубляется изначально неудобным для ребенка игровым положением его рук.

Тонкости игрового состояния нам опять же помогут уловить параллели с механизмом повседневных движений человека. Самые элементарные из них (ходьба, жестикуляция при общении и т. п.) естественно вызывают некоторое, хотя и минимальное, напряжение. Однако, ввиду привычной раскованности нашей мышечной системы, эти движения, отточенные до уровня автоматизмов, сохраняют свою непринужденность. Таким образом, возникающее напряжение оказывается настолько незначительным, что остается в качественных рамках поля мышечной свободы.

То же в скрипичной игре, хотя ее двигательный диапазон несопоставим с относительно простыми действиями повседневной жизни. Однако сохранение условного «поля свободы» и здесь имеет решающее значение для всех – без исключения – сторон игрового процесса: технического мастерства, надежности исполнения (в том числе интонационной), качества звучания, многообразия звуковых красок и проч. Постоянный контроль над свободой и эластичностью мышечной системы дает возможность музыканту: 1) исключить (по возможности) участие в игровом движении неиспользуемых в данный момент мышц; 2) хорошо ощущать работающие мышечные группы и уверенно управлять их действиями; 3) свести к минимуму тормозящее влияние мышц-антагонистов, чтобы не позволить им превратиться в жесткую оппозицию «рабочим» (агонистам) и сохранить подвижность суставов; 4) целесообразно координировать мелкие фазы движений в рамках более сложных, составных действий (например, ведение смычка); 5) наиболее эффективно стабилизировать игровые приемы.

Приведенные факторы являются условием точной согласованности в работе мышц обеих рук, которая очень важна для воспитания виртуозной скрипичной техники. Таким образом, свобода имеет громадное значение для выработки устойчивых профессиональных навыков,

<sup>20</sup> Янкелевич Ю.И. Смены позиций в связи с задачами художественного исполнения на скрипке // Янкелевич Ю.И. Педагогическое наследие.... – С. 38.

<sup>21</sup> Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: 1961. – С. 26.

а также для воспитания двигательно-пространственных ощущений, полностью подконтрольных исполнителю. В то же время она способствует прочному закреплению в мышечной памяти технических приемов, которые могут быть легко и многократно повторены без двигательных или художественных отклонений от сформировавшихся представлений о норме. Напротив, зажатость нередко становится серьезным препятствием для стабилизации инструментального навыка, а, следовательно, и для управления им.

Напомним, что свободная мышечная система скрипача дает возможность «раскрыться» со всей полнотой созидательным качествам пассивных «участников» движения. С другой стороны, «природные» силы, о которых идет речь, в свою очередь, оказывают самое благотворное влияние на раскрепощение мышечной системы скрипача. Именно такая консолидация полезных сил, принимающих прямое и положительное участие в выполнении игрового приема, позволяет в полной мере проявиться ключевому принципу скрипичной техники – *экономии* (он характерен и для повседневных действий человека). Несвободное движение неэкономично! «Осуществлять полностью принцип экономии – один из важнейших принципов во всяком труде, и особенно в психофизическом»<sup>22</sup>.

Принцип экономии включает три основных «показателя»: экономия энергии, времени и расстояния. Последние два из них – тесно взаимообусловлены, а сфера их проявления ограничена (регулирование высоты пальцев левой руки над струнами в зависимости от условий игры; максимально экономное рулевое движение локтя («рулек». – *М. Вайман*<sup>23</sup>); точное и «компактное» перемещение левой руки вдоль грифа при смене позиций и др.). Напротив, принцип экономии энергии носит всеобщий характер и распространяется на всю двигательную сферу скрипичной игры. Какие моменты следует учитывать для поддержания «рабочего» уровня мышечной свободы? Отметим наиболее существенные из них: 1) Принципиальная целостность мышечной системы. Человеческий организм – един, поэтому избыточное напряжение в любой его точке почти неминуемо окажет негативное влияние на руки скрипача<sup>24</sup>. 2) Предельно возможная диффе-

ренциация в работе отдельных мышечных групп (нежелательно, когда в движениях игровых пальцев принимают участие ненужные, более крупные мышцы или ведомая часть руки в момент смены позиций активно вторгается в работу ведущей и т. п.). 3) Отсутствие бессознательных напряжений (в противовес необходимой активности мышц). 4) Перспективность постановки. В каждой ее детали с большой долей ответственности следует учесть меру мышечной свободы. Сразу оговоримся: любой элемент скрипичной постановки глубоко индивидуален. А.И. Ямпольский говорил шутя, «что, собственно, в вопросе постановки скрипача существует лишь два незыблемых положения: это то, что скрипку надо держать в левой руке, а смычок в правой. И только»<sup>25</sup>. Однако незначительные различия в ощущении скрипки и смычка, даже не всегда заметные на взгляд, оказывают, тем не менее, серьезное влияние на все стороны игрового процесса.

На ранней стадии развития ученика следует особенно внимательно наблюдать за его приспособлением к инструменту. Подмечая индивидуальные особенности физиологии своего воспитанника, педагог должен учитывать их при формировании постановки, а также стремиться к тому, чтобы наиболее естественным образом *адаптировать* их к профессиональным условиям скрипичной игры, а не пытаться механически «подогнать» живой, конкретный материал под некий шаблон, иногда формально-усредненный. С другой стороны, такой подход позволяет своевременно нейтрализовать (по возможности!) неблагоприятные природные факторы, которые в противном случае могут грозить ученику в будущем серьезными осложнениями.

К наиболее распространенным в начальный период обучения недостаткам относятся: 1) неестественное положение головы скрипача, а также излишняя скованность мышц его ног, корпуса, и, особенно, шеи, спины (их нередко упускают из поля зрения); 2) нерациональная позиция рук, которая мешает игре (преувеличенно высокая или опущенная скрипка, чрезмерно низкий или завышенный локоть правой руки, «проваленная» кисть у *spitz'a* и проч.); 3) скованное состояние плечевого пояса, которое изначально препятствует независимости рук скрипача и оказывает самое негативное влияние на всю моторную сферу игры. Причина нередко кроется в несоразмерном давлении головы на подбородник (слишком слабое держание инструмента также дестабилизирует игровой процесс). Следствием этого могут стать:

<sup>22</sup> *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры.... – С. 109.

<sup>23</sup> *Раабен Л, Шутьяков О.* Михаил Вайман – исполнитель и педагог. – Л.: 1984.

<sup>24</sup> *Янкелевич Ю.И.* О первоначальной постановке скрипача // *Янкелевич Ю.И.* Педагогическое наследие.... – С. 11.

<sup>25</sup> *Леонид Коган: Воспоминания. Письма. Статьи. Интервью.* – М.: 1987. – С. 184.

а) зажатость суставов рук: плечевого, локтевого, кистевого и даже пальцевых фаланг; б) чрезмерное сжимание пальцами шейки скрипки и трости смычка (данный недостаток может быть также следствием неконтролируемого проявления пресловутого «хватательного рефлекса»); в) преувеличенная сила нажима игровых пальцев левой руки на струну и др.

Таким образом, суммируя все вышеизложенное, можно сделать следующий вывод: каждый игровой прием – а, следовательно, и техника в целом – *могут* быть развиты музыкантом до уровня естественности и совершенства наших бытовых движений. Становится также очевидным, что недостаточно отточенный технический навык является обычно не только серьезной преградой на пути к художественному идеалу, но и источником возникновения и распространения зажатости, которая может оказать парализующее влияние на весь игровой процесс.

Вполне реальные очертания приобретают и рамки поля мышечной свободы. Если ее нижняя граница приближается к ощущению покоя (см. с. 4), то верхняя – это наименьшее напряжение рабочих мышц, необходимое для выполнения конкретного исполнительского приема. В отличие от нижней, эта граница

весьма подвижна и неодинакова для различных игровых действий. Кроме того, элементарный здравый смысл подсказывает, что мера физических усилий в принципе не может быть универсальной, так как зависит от субъективных особенностей, присущих данным конкретным рукам. Каждый скрипач последовательно формирует свой достаточный минимум мышечного воздействия, необходимый для выполнения того или иного инструментального приема.

Видимо, поэтому, за два с половиной столетия, прошедших с момента появления на свет знаменитой методики звукоизвлечения, принадлежащей Дж.Тартини, – «сила без судорожности, эластичность без расхлябанности» (ее с полным основанием можно распространить на всю технику скрипичной игры) – данный афористично сформулированный принцип так и не получил точной расшифровки. Конкретное выражение всех частей этого, на первый взгляд, простого «уравнения» настолько подвижно, тонко и изменчиво, что до сих пор не существует (если только это возможно в принципе!) научно обоснованного, точно выверенного системного решения на все случаи исполнительской жизни.

## ON PLAYING MOVEMENT OF A VIOLINIST

© 2012 A.V.Gvozdev<sup>o</sup>

Glinka Novosibirsk State Conservatoire

The article is concerned with the set of issues connected with playing movement of a violinist. It includes psycho-physiological regularities of movement in general, specificity of playing movement, conditions of its development and functioning. The role of passive forces in the structure of playing movement is under study.

*Key words:* playing movement, inertia, weight perception, freedom of playing, conditions of development and structure of playing movement.

<sup>o</sup> Alexey Vladimirovich Gvozdev, PhD, Professor, Deputy Head of String Instruments Department.  
E-mail: [vizo@sibstrin.ru](mailto:vizo@sibstrin.ru)