**ЮРИЙ КОРЧИНСКИЙ**

**« КАК НАУЧИТЬСЯ ПЕТЬ НА СКРИПКЕ, ИЛИ КАК НАУЧИТЬ СКРИПКУ РАЗГОВАРИВАТЬ?»**

***40-ЛЕТНИЙ ОПЫТ ИГРЫ НА СКРИПКЕ***

***30-ЛЕТ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ*.**

 **ПОСВЯЩАЕТСЯ МОЕЙ МАМЕ - Л.Л. КОРЧИНСКОЙ, КОТОРОЙ Я ВСЕМ ОБЯЗАН…**

 В течение последних десятилетий бурного ХХ-го века, приходится наблюдать сложное восприятие нами игры на различных инструментах, так как в педагогике вместо обучения правильному пению, «по-настоящему» звучащей технике в основу всего процесса ложится «преодоление различных инструментальных сложностей».

 Одним словом, встает вопрос: как сделать так, чтобы исполнение любого произведения наиболее соответствовало замыслам и пожеланиям композитора?

 Вся проблема в том, что царица музыки - скрипка - все более и более стала походить на «корнет - а – пистон», или рояль, или литавры…

 Но если элементы звуковой линии нам удастся соединить в эстетическую обрамленную целостность, то, вместе с чистотой звучания и красотами пения звука, мы сможем приблизиться к настоящему исполнению произведения. Это как раз то, к чему вы должны стремиться всю свою жизнь!!!

 Механизм извлечения звука сложен своей простотой.

Вся механика – это руки.

 Смычок – продолжение предплечья правой руки. Было бы очень полезно, чтобы педагог некоторое время обращал внимание на то, чтобы извлечение звука правой рукой, совместно с работой левой руки, являлись ничем иным, нежели функцией, которая выполняется этими движениями. Но когда вы прямолинейно и односторонне обращаете внимание на чисто скрипичную механику, это превращает исполнение произведения в холодно-озвученную схему, вместо живого и непосредственного течения…МУЗЫКИ!

**КАК МЕНЯТЬ СМЫЧОК**

 Смена смычка не может просто происходить как сгибание и разгибание пальцев и запястья - пальцы обязательно дублируют, немного опаздывая, повторное движение запястья.

 Ранее, чем наступает изменение движения смычка, - плечо и предплечье мягко, плавно, без толчков, меняя направление, продолжают двигаться (как бы тем самым подготавливают смену смычка, что будет способствовать большей мягкости и плавности!)

 Весь вопрос в том, что никогда не следует отделять технологические моменты от самого содержания музыкальной фразы, самой Музыки. **Так, при острых, отрывистых, акцентированных штрихах смены смычка могут быть совершенно различными в отличие от плавных, певучих, мелодичных, как того требует всецелое подчинение музыкальной фразе.**

 Прежде, чем начать обучаться игре на скрипке, будь это ребенок, подросток или взрослый, он должен духовно владеть какой-то музыкой, хранить ее в своем уме, носить в своей душе и слышать внутренним слухом.

 Весь секрет таланта или гения состоит в том, что в мозгу гениального человека уже живет полной жизнью музыка; раньше, чем он первый раз прикоснется к клавише или проведет смычком по струне. Вот почему Моцарт, почти с самого рождения, начал играть и на фортепиано и на скрипке!!!

 Чем яснее цель – (содержание, музыка, совершенное исполнение), тем более требуется для нее доказательств!

**«Что?»** – определяет **«Как?».**

 Играющий как можно раньше должен уяснить себе то, что, называется художественным образом: содержание, смысл, поэтическая сущность музыки – вот c чем он имеет дело.

 Эта ясно осознанная цель поможет стремиться к тому, чтобы воплотить - без налета дилетантизма, при полном профессиональном совершенстве - **исполнение музыки!**

 Хотелось бы сказать о технике: насколько яснее цель – настолько ярче выглядят средства достижения.

 Когда наступает определенный ритмомомент, появление новой ноты, в правой руке пальцы, уже частично влекомые назад кистью, которая продолжает движение в обратном направлении, описывают в пространстве геометрическую фигуру, которая напоминает каплю, своим тонким концом направленную вправо или влево - в зависимости от направления движения.

 Если имеется чуть больше исполнительского мастерства, то тем меньше зона смены смычка и тем она незаметнее для слуха.

*Я вспоминаю 1969 год, когда П.А.Бондаренко, ассистент Д.Ф. Ойстраха, принес мне билет на выступление Иегуди Менухина, который играл скрипичный концерт Бетховена. У Менухина, который заканчивал свою карьеру, болела правая рука, и были качественные погрешности, но какая была* ***выразительность****!*

 *О фразировке, ощущении музыки и проникновении в замысел композитора говорить не приходится. Ощущалось, будто музыканты высочайшего ранга создавали музыку именно в это мгновение.*

 Всякий музыкант - скрипач, пианист, певец и т. д.- обязан уметь извлекать полноценный, качественно-выразительный звук. Нет ничего более привлекательного, чем певучий, осмысленный тон, усиливающий впечатление от передачи образов, чувств, настроений, - то, что выражает теплоту, глубину и содержательность исполнения.

 Необходимо также различать красоту звука и выразительность содержания музыкальной фразы. Пение – наиболее захватывающая особенность скрипичного звуковедения, жизненность исполнения. На этот момент нужно в первую очередь обратить внимание педагога в воспитании мастерства скрипача. Очень важным является сходство звука исполняемого музыкантом произведения с тембром человеческого голоса.

 Пением должна быть не только кантилена, но и виртуозная техника скрипача, вся мелкая технология, все пассажи должны быть певучими! Скрипичные технологические сложности, которые «поют», являются отличительной чертой исполнения выдающихся артистов.

 Кстати, смена пальцев левой руки также достигается с помощью «legato». Это отрабатывается упражнением: на сотую долю секунды палец, который должен сменить другой, задерживается дольше, чем тот палец, который ставится в очередность вслед за ним.

 Очень важно чувство меры, контроль со стороны педагога, а также самоконтроль. Таким образом, в упражнениях и в работе над произведениями достигается легатная смена пальцев левой руки, как в кантилене, так и в виртуозных пассажах.

 Когда работаешь над музыкальной фразой, полезно на некоторое время полностью исключить вибрацию. При этом необходимо сохранять все динамические нюансы, акценты, фразировку.

Скрипка – инструмент, который нельзя сравнить ни с каким другим по разнообразию технических и тембровых возможностей. **Поэтому, при техническом совершенстве,** звуковая линия, по возможности, должна отображать всё многообразие чувств, которые хотели передать как композитор, так и исполнитель; привнося свое понимание всей многообразной **палитры жизни**. Скрипач обязан настойчиво проникать в эту сторону, **в сторону вечно прекрасного звукового великолепия.**

 Проговаривать фразы на музыкальных инструментах - удел, который помогает исполнителю подчеркнуть их интонационную выразительность. Декламирование – момент, когда начало каждой ноты слегка акцентируется смычком, вибрацией, легким глиссандо, пунктирным штрихом e.t.с. Таких способов существуют сотни, тысячи……

 В музыкальной декламации мы полагаемся на вкус, меру и выполнение тех задач, которые поставил перед исполнителем автор. Логически выстроенная схема, связанная с распределением в форме произведения различных способов декламационной выразительности, также имеет немаловажное значение. Наиболее яркую медитацию, речитативность, или проговаривание, доверительный разговор со слушателем можно прочувствовать у Ф.Крейслера, З.Франческатти, Д.Ойстраха, И.Менухина и других выдающихся исполнителей.

 Одним из главных препятствий в освоении первичных игровых навыков является напряженность, или зажатость мышц. Педагогу следует обращать внимание, чтобы мышцы плечевого пояса и лопаток были полностью освобождены и эластичны, так как от них зависит свобода движения рук в суставах. Необходимо добиваться полного раскрепощения предплечья, кисти и пальцев.

 Не в меньшей степени раскованность музыканта зависит и от правильного дыхания. Нередко зажатость мышц обуславливается психологическими причинами (страх перед выступлениями, непривычная обстановка и т.д.)

 Дышать музыкант должен соответственно **музыкальной фразе**, подобно тому, как певец набирает воздух в легкие перед тем, как спеть следующие ноты. Ergo: будем считать, что когда скрипач берет новое дыхание, это соответствует набору воздуха в легкие певца.

 Исходя из того, что сказано выше, постановку необходимо наполнить движением, соблюдая два важнейших принципа – чистоту, при остром ощущении темперированности строя,

и качественное звукоизвлечение.

 Скрипка по своей природе - инструмент певучий. В скрипичной технологии и в игре на других струнных инструментах обязательно должен присутствовать певучий характер. В звуковую палитру, которая дает возможность достичь яркого впечатления, входят разнообразие тембровых красок и штрихов, они же привносят в музыкальную речь **характерность и элементы** д**екламационности.** Некоторыми из моментов развития кантилены являются овладение протяжённостью смычка и искусством мелодического дыхания на инструменте.

 Прислушавшись к игре современных усреднённых исполнителей, можно заметить некое однообразие в трактовке и осмыслении произведений. В большинстве своем их интерпретации ничем особенным не отличаются и существуют повторением общепринятого исполнения.

 **Например, концерт Бетховена интерпретируется следующим образом: в одном случае – это героическая и мужественная линия, в другом – светлое, лирическое начало, в следующем - возможность рационального объединения одного с другим, может быть разница только в отдельных деталях, например, в темпах, более свободных или более строгих.**

 **Вспоминается исполнение «Чаконы» И.С.Баха выдающимся Я.Хейфецом. Оно было настолько ярким, эмоциональным, что нередко Хейфец нарушал ритмическую структуру произведения, темповые моменты, принятые в массовом понятии исполнения Баха.** Однако Бах, по меткому выражению Ф.Мендельсона, «Nicht Baсh, sondern der ganzen Meer!» - « Не ручей, а целое море» – был настолько живым, убедительным и логичным, что уверен – сам Великий Композитор, органист «Thomaskirche» - первым бы аплодировал такому исполнению!

 **Но рутина – есть рутина**! При этом исполнении Я.Хейфецом «Чаконы» Баха, присутствовал один из виднейших профессоров Московской консерватории (Хейфец приезжал в Москву лишь однажды, в 1934 году) Д.М. Цыганов, который сказал мне: «Если бы Хейфец так сыграл на вступительном экзамене, то скорее всего не был бы зачислен» (Принят в студенты…)

 Необходимо с чуткостью, вниманием и объективностью относиться к проявлению живой, содержательной, яркой игры, признавая за каждым исполнителем право на свое понимание музыки (трактовку).

 Было бы желательно будировать интерес к музыке и к избранному инструменту, воспитывать максимум внимания во время занятий. Формировать слуховые образы как основы музыкального мышления, как развитие двигательно-мышечной культуры игровых навыков.

 Музыкально – слуховые образы в процессе обучения развиваются целенаправленно: пение, подбор мелодии по слуху, сочинение, транспонирование e.t.c.

 Все эти навыки необходимо прививать не только на музыкально-теоретических занятиях, но и в начальной стадии скрипичного обучения.

 Музыкальная одаренность – это сочетание различных способностей к слуховому представлению полноценно-эстетического восприятия музыки, равно, как и ее исполнение.

**ОСОБЕННО НЕОБХОДИМЫЕ МОМЕНТЫ НАЧАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ СКРИПАЧА**

 В музыкальной педагогике развитие художественно-эстетического мировоззрения, музыкального мышления и работа над исполнительским мастерством – это целостный процесс, в котором все составляющие части **взаимосвязаны и взаимонеобходимы**!

 Безумно важно проводить музыкальное воспитание, формируя личность ученика. Хотелось бы также пробуждать его интерес к музыке и к избранному инструменту, воспитывать мобилизирующие внимание ощущения во время занятий, прежде всего – домашних.

 Значительным, выдающимся музыкантом, исполнителем, художником может стать лишь всесторонне развитый (эмоционально и интеллектуально) человек, обладающий ярким творческим воображением, богатой фантазией, сильными глубокими чувствами, огромной волей. Такие качества необходимо прививать с самого начала обучения музыке (скрипке).

**НЕМНОГО О СМЕНЕ ПОЗИЦИЙ (ЛЕВАЯ РУКА)**

 В педагогике встречаются проблемы, связанные со сложностями в моментах смен позиций, или плавным движением левой руки по шейке скрипки.

 Каждая струна скрипки имеет свой неповторимый тембр. Когда меняешь позиции – это великие возможности сохранения или противопоставления тембров, частот; они тем самым очерчивают краску внутри фраз, расширяют цветовую палитру звука исполнения.

 С переходами из позиции в позицию, со струны на струну, связаны выразительные средства: портаменто и глиссандо.

 В упражнениях над переходами смен позиций необходимо следить, обращать самое пристальное внимание на правильное расположение скрипки. Инструмент нужно держать, опираясь на ключицу, уравновешивая сверху. При этом левая рука должна быть ничуть не напряжена, а лишь поддерживать инструмент, уравновешивая его подбородком, - полностью свободная, готовая к выполнению штрихов портато, портаменто и умеренное глиссандо в технических пассажах перехода. Она не должна быть опущена низко или высоко задрана, а находиться в положении: кисть примерно на одной линии с носом (подбородком).

 Хотелось бы в этих заметках поставить акцент на переходах со струны на струну, как на вышележащую, так и на нижележащую!

 Смычок должен быть максимально приближен к струне, на которую осуществляется его переход. Должно создаваться впечатление, что какую-то долю времени вы играете на обеих струнах, и только в этом случае переход с одной струны на другую будет максимально плавным и незаметным.

 Музыкант, у которого нет «школы», менее застрахован от суетливых движений, тогда как обладающий этой самой подготовкой (школой), чувствует себя более уверенно.

 Очевидно, что экономия средств, движений, душевного напряжения, направленных на все это «великолепное» преодоление технических сложностей и выполнение всяческих приемов, позволяет достичь художественных высот.

 **Невозможно удобно и быстро ходить в башмаках, из подошв которых торчат гвозди!**

 В процессе исполнения музыкальных произведений ведение и действия правой и левой рук - это нисколько не координационные действия, поскольку они, будучи абсолютно свободными и независимыми, выполняют различные функции.

**О БЕГЛОСТИ ПАЛЬЦЕВ**

 Плохое ощущение грифа - следствие недостаточной связанности пальцевых движений. Развитие беглости пальцев возможно лишь при максимальном чувстве независимости от анатомического строения руки, поэтому крайне необходимо развивать полную свободу каждого пальца вне ощущения ладони, кисти руки в целом. Эта свобода мелкой моторики, наряду с четкой определенностью, ясностью музыкального мышления, будет обеспечивать техническое совершенство и поможет объединить исполнение в единый музыкальный процесс.

 Ни в коем случае нельзя разгибать ногтевые фаланги пальцев при подъеме их со струны. Напряжение пальцев во время упражнений в медленном темпе при работе над беглостью должно быть минимальным. Критерием в управлении мышечными усилиями, должна быть ясность возникновения звука определенной высоты. Сила давления пальцев на струну зависит и от темпа исполнения упражнения: с увеличением оного - она (сила давления) - уменьшается.

 Необходимо, чтобы перед падением пальца на струну не предшествовал чрезмерный замах, так как в этом случае излишнее движение приводит к неэффективной трате мышечной энергии и потере времени (следовательно - потере беглости). В некоторых случаях полезно для укрепления пальцев и выработки независимых движений, применять падение и отскок пальцев в медленном темпе с одинаковой энергией, как вниз, так и вверх.

ОБ ИНТОНИРОВАНИИ

 Техника левой руки тесно связана с интонированием, посему, при отработке приемов падения и отскоков пальцев необходимо обращать внимание на ощущение интервальных расстояний на грифе, для того, чтобы внимательно слышать интервалы и каждым звуком мелодии воспитывать навыки слухового контроля, критического отношения к интонации и к ощущению грифа. Если происходит нарушение постоянной связи – **предслышание – предощущение – ощущение – слышание,** то интонирование будет искажено.

 Особенно значимым является **четвертьтоновое** интонирование, что невозможно, например, на рояле. Очень важно, чтобы соль-диез, после которого звучит ля, отличался от ля-бемоля, за которым следует соль. В этом случае As-dur, например, должен быть иначе интонационно выстроен, чем А-dur!

 Один из важных аспектов при игре в высоких позициях: пальцы расположены чересчур тесно, следовательно, интонирование затруднено. Поэтому и в нисходящих движениях мелодии, и в восходящих используется элемент накладывания последующего пальца на предыдущий, который как бы уступает ему свое место.

\*\*\*

 По истечении весьма длительного времени, при тщательной и упорной работе, двигательный процесс левой руки автоматизируется. Показателем этого является хорошая координация движений обеих рук, особенно при исполнении штрихов:detache, spiccato, sautille.

 При переходах с одной струны на другую палец не следует поднимать до того, как следующий займет свое место на другой струне – в этом случае подъем предыдущего пальца должен происходить более плавно (спокойно), чем при игре на одной струне. Вместе с правильными сменами смычка данный навык имеет особенно важное значение. Положение левого локтя (рулевое) должно обеспечивать одинаковый угол падения пальцев на разных струнах.

 Сравнивая музыку с живописью, извлечение звука подобно наложению грунта на холст. Для начала, как и в живописи, очень важно покрыть холст ровным грунтом - в музыке необходимо приучиться достигать ровного звучания на всем протяжении движения смычка, особенно, используя фингерштрих, максимально сделать неслышными смены смычка – вверх, вниз, в частности, у колодки! Ровное звучание создает основу для тонкой, разнообразной динамики исполнения, выразительной нюансировки. Когда правая рука организована хорошо, вес смычка и руки позволяет без дополнительного нажима на трость добиться достаточного звучания «меццо форте».

 От того, как исполнитель держит смычок, зависит звукоизвлечение: **то, на что не обращалось внимание в самом начале обучения, исправляется с большой затратой времени и энергии впоследствии, и не всегда удаётся достичь положительного результата!**

 Когда ученик приспосабливает правую руку к смычку, обязательно применяются разнообразные типовые движения, которые, также, как и в левой руке, предусматривают разные точки сопоставления большого и остальных пальцев с тростью смычка. Независимо от движения правой руки, смычок должен находиться в пальцах легко, и вместе с тем, цепко и устойчиво, для того, чтобы во время игры можно было сохранять гибкость и естественный вес смычка. Совершенно очевидно, что при чрезмерно крепкой хватке невозможно свободное движение руки и качественное звукоизвлечение. При работе над правой рукой нужна большая точность, потому как каждый штрих имеет свое местоположение в смычке, который приводится в действие соответствующей частью руки (отрезка смычка). Разговаривать о хорошем звукоизвлечении на различных инструментах без свободного аппарата невозможно. Достичь хорошего звучания можно только при полной свободе обеих рук (от плеча до пальцев) и при полном согласовании движений всех их частей.

 В изложенном выше было стремление показать, что для овладения качественным звуком, тонкой и разнообразной нюансировкой, отточенными штрихами, выразительным интонированием и виртуозной техникой – всем тем, из чего строится хорошее исполнение музыкального произведения, - необходимы лишь те позиции и игровые движения, которые естественны и максимально мышечно раскрепощены.

 И это лишь только вспомогательные средства, способствующие раскрытию драматургии и позволяющие донести исполняемое произведение до слушателя **наиболее полно и убедительно.**

**ПОДБОР РЕПЕРТУАРА**

 Насколько же трудно подобрать правильный педагогический репертуар, каким он должен быть, в какой последовательности он должен быть изучен?

 В учебной программе существует десятки тысяч сочинений различных эпох стилей и жанров, включая этюды, пьесы, малую и крупную формы и т.д. Все это музыкальное изобилие должно способствовать воспитанию всецело гармонической и творчески развитой личности. И если вам повезет, и на вашем жизненном пути встретится педагог, который правильно будет вас обучать, подбирая репертуар, помогающий раскрытию вашего дарования (музыкальному и технологическому), устраняя недостатки – то это будет большой удачей.

 Обращаясь к необъятному наследию не только классиков ХYI - ХYII веков, но и композиторов последующих столетий, мы сталкиваемся и с такими именами как Виотти, Роде, Кайзер, Фиорилло… Увы, из произведений всех этих творцов в репертуар концертирующих скрипачей попадают немногие. Так, из концертов П. Роде исполняются один-два, из концертов Дж.Виотти, к сожалению, лишь некоторые, даже из многочисленных концертов знаменитого К.Сен-Санса – только № 3.

 Вдумчивый, профессиональный преподаватель, включая в репертуар редко исполняемые произведения, может извлекать в процессе преподавания немалую пользу, устраняя не только технические недостатки ученика, но и предоставляя ему возможность выступить с новой программой.

 Вспоминается, как я, пользуясь благосклонностями сотрудниц библиотек Московской консерватории, в хранилище библиотеки (куда доступ простым смертным был закрыт) нашел в луже воды «Венгерские арии» Г.Эрнста, с печатью: «подарено Московской консерватории С.И.Танеевым», впоследствии сыграл их в заключении концерта (сольного в Большом зале Московской консерватории), и изумляясь, выслушал слова завсегдатая концертов скрипичной музыки, который еще слышал Я.Хейфеца в его единственный приезд в Москву: «Профессор, я слышал это произведение на концертной эстраде последний раз в 1952 году…»

 **Тут есть, над чем поразмыслить**.

 Очень важно исполнять весь этюдно-упражненческий репертуар: Кайзера, Вольфарта, Мазаса, Донта, 42 этюда Р.Крейцера и т.д. **наизусть(!)**, наиболее концентрируя свое внимание над устранением технических недостатков, не отвлекаясь на нотный материал.

 Некоторым элементом, который мне дороже всего, самым прекрасным, считаю полифонию. Речь о ней не только в звуковых выражениях, но и в элементах техники, которые стали образцовыми благодаря величайшему труженику И.С.Баху, и не только ему, конечно…Но ведь никому не придет в голову, чтобы овладеть полифонией, изучить фугу К.Черни, которая, при появлении ее на свет, вызвала еще недоуменное восклицание Шумана: « Как, на свет мы можем ожидать от господина Черни ораторию?»

 Нет, мы будем изучать Баха, Генделя, Глазунова, Танеева, Регера и других.

 Мы начнем, как положено, изучение полифонии с двухголосных инвенций Баха (причем, один из голосов надо петь), дальше трехголосные инвенции, затем «Wohltemperiertes Klavier; Kunst der Fuge» и закончим, вероятно, прелюдиями и фугами Дмитрия Шостаковича (и квинтетом опус 57), да и в других сочинениях он дал настолько высокий образец стиля, что только ему позволено быть равным Баху.

 Две, три мысли о полифонии. Сколько ею не занимайся на фортепиано, оно не будет и не сможет петь так, как бы нам этого хотелось. У него – «эмфизема легких». Что в этом случае предпринять? Необходимо минимум 20 раз сыграть фугу E– dur из второго тома «Wohltemperiertes Klavier». Это замечательная фуга, можно было ею закончить вторую часть « Фауста» Гете. Вы должны страдать, да, именно мучительно страдать, оттого, что сколько ни придётся так упражняться, а фортепиано не поет, как бы вам хотелось, у него - слишком короткое дыхание.

СТИЛЬ И МАНЕРА ИСПОЛНЕНИЯ.

СТИЛЬ И СОДЕРЖАНИЕ.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ТРАКТОВКА.

 Если вникнуть в содержание фразы: «Человек – это стиль», то можно с полной уверенностью утверждать, что каждый значительный художник должен обращать внимание не только на стилевые особенности произведения, но и на манеру держаться во время исполнения.

 Вспоминаю высказывания Давида Ойстраха и Петра Бондаренко, – оба они говорили мне о том, как (при всей раскрепощённости) вести себя на сцене наиболее естественно, чтобы ничто не отвлекало от восприятия, общения, сопереживания с исполняемой музыкой.

 Советую посмотреть видеозаписи концертов Я.Хейфеца.

 В его «императорском исполнении», по меткому выражению И.Менухина, очень наглядно отражается то, чему необходимо учиться: как держать скрипку, как справляться с техническими трудностями, как, наконец, держать себя на эстраде, чтобы, полностью погрузившись в исполнительский процесс, донести до слушателя максимум содержания музыки.

 Л. ван Бетховен в одном из поздних квартетов над нотами выписал фразу: **« Muss es sein?»** (должно ли это быть, произойти?), и сам же через несколько тактов над нотами опять же текстом отвечает: **«Es muss sein!»** (это должно произойти, случиться…) **Исполнение должно наиболее полно соответствовать только раскрытию музыки, донесения её до слушателя.**

\*\*\*

 Хорошо бы остановиться на одной проблеме: Артур Шнабель в свое время отмечал: « …теперь меня привлекает только такая музыка, которая сама по себе лучше, чем любое ее исполнение…если произведение не ставит передо мной сложных творческих задач, оно не так уже и привлекает меня. Например, этюды Шопена – превосходные прекраснейшие пьесы, но я просто не могу тратить на них время, убежден, что знаю их! Однако, исполняя сонату Моцарта, я не уверен, что постиг ее содержание в совершенстве. Поэтому я могу работать над ней **бесконечно**!» (А.Шнабель)

 При всем этом, нельзя не отметить, что кто-то из гениев-исполнителей глубже, содержательнее. Количественное сравнение здесь нельзя применять, поэтому каждая эпоха выбирает своих фаворитов. В романтический век слушатели ставили Шопена гораздо выше Моцарта, позже - приоритеты менялись. В слове «постиг» кроется огромное значение – это и центр, и зерно, и ростки, которые ведут в будущее. Тут полностью исключается игра на публику, которой так увлекаются молодые артисты, а именно: исполнение перед зеркалом, запись концертной программы на видеокамеру, приглашение театрального режиссера и т.п.

 Нет, в этом случае не идет речь об уходе художника в свой замкнутый мир, только о подчинении каждой паузе, ноте, величайшему служению музыке. В этом моменте Артур Шнабель перекликается с другим выдающимся художником В.Фуртвенглером: «Музыка – не отвлеченное для себя, существующее искусство, …если художник уже не воспринимает публику в идеальном смысле понятия, как божий суд, как глас природы, как приговор человечества; если любовный союз – между художником и публикой становится невозможным – тогда, значит, покончено с тем, что до сих пор называлось искусством, покончено со всяким настоящим творчеством».

 Сколько непотребных исполнений доносится до наших ушей, мозгов, душ? Может, в самом деле, начинать, ступень за ступенью, обучать наших детей азам музыкальной грамоты и началам квалифицированного искусства игре на различных музыкальных инструментах?

 В середине 90-х годов мне довелось исполнять величайшее из сочинений Моцарта. Аккомпанировал оркестр, составленный просто из любителей музыки: врачи, инженеры, клерки, банковские служащие и т.д.: и все они, влюбленные в музыку, приходили к 19 часам, после тяжелой работы и нужно было видеть, какой радостью горели их лица только потому, что они прикоснулись к творению великого мастера. Мы с дирижером много работали с ними над штрихами, интонацией и т.п. В результате были исполнены шесть концертов в крупнейших городах в Бельгии и Голландии и записан СD. К слову, музыканты и хор исполняли мессу Шуберта и Концертную симфонию Моцарта совершенно бесплатно!

 Необходимо отметить, что когда крупнейшие современные музыканты прослушали эту запись, они не могли даже поверить, что эти шедевры исполняют не профессионалы, а просто любители музыки: терапевты, клерки, секретари и т.д.

 Автор этих строк не представляет себе возможным даже подумать, чтобы в нашей необъятной стране произошло что-либо подобное.

 Вспоминается мне еще один факт: я поручил одной из своих концертмейстеров подготовить сонату Бетховена №5 для фортепиано и скрипки, которую она ранее не исполняла. Для более полного ознакомления с музыкальным текстом, я предложил ей прослушать одну из аудиозаписей. В свое время она, проучившаяся три года в Кёльнской Высшей школе музыки, на мой вопрос ответила: «Да, профессор, я послушала» - «И кто же играл?», она ответила: « Вильгельм Кемпф». Меня это привело в шоковое состояние, и я произнес: « А на скрипке?» – «Менухин», ответила она спокойно. То есть эта профессорша слушала только партию фортепиано!!!??? К сожалению, такие моменты случаются во многих музыкальных учреждения Европы и во всём мире! И тут хочется спросить: «А чего же тогда ждать обыкновенным любителям музыки, для которых подобные профессора и трудятся?»

 В то же время сама наука, музыкознание проходят подлинную реформацию. Еще недавно в распоряжении людей, которые занимаются музыкознанием, находилась не слишком солидная, авторитетная литература, посвященная эстетике, теории и методике исполнительства. Как и многое другое, искусство не может существовать в вакууме, в отрыве от окружающего многообразного мира. Вновь, как это бывало в листовско-рубинштейновские, в бузониевско-рахманиновские времена – это не свидетельства изолированности, а напротив – тесное соприкосновение, чутко и тщательно дополняемая друг другом преемственность культур. Тут же мы наблюдаем за тесным **взаимопроникновением** культур различных стран, в том числе и скрипичных школ, словом, всем тем, что, обогащает, двигает вперед развитие музыкальной, в частности, скрипичной культуры.

*Вспоминаются открытые семинары, которые я проводил в Веймаре, в городе тогда еще совсем недавно объединившейся Германии. Так, в ста метрах от Академии музыки, находится скромный позеленевший двухэтажный домик, на котором висит табличка: «…здесь жил Ференц Лист»… В ответ на вопрос профессоров, не хочу ли я переехать из Кёльна и преподавать в Веймаре?- я шутливо ответил, что согласен лишь в том случае, если я смогу жить в доме, где в свое время проживал великий Ференц Лист☺.*

 Куда же ведет листовская романтическая ветвь? Ошеломляющие социальные и политические события во Франции времен Луи Филиппа и сам Париж. Восстание лионских ткачей, бушующие страсти в сфере духовной жизни. Причудливый сплав католицизма с призывами к равенству.

 И здесь - кричащие контрасты. Романтический взрыв. Манифест В.Гюго. Демонический Паганини, неистовый Берлиоз, с пистолетом в руках, вышедший на улицу, чтобы участвовать в свержении монархии Бурбонов. Сколько в той Франции имелось и благороднейших порывов, деяний и ложной патетики, жестов театра. А по ту сторону Рейна – Маркс, Гете.

 Если посмотреть с другой стороны – Россия, 40-х годов, для которой уже в прошлом и Сенатская площадь, огромная страна, задушенная аракчеевщиной и николаевщиной, успевшая уже предать земле Пушкина, Лермонтова и Белинского, готовившаяся отправить на каторгу Чернышевского, страна мертвых и одновременно не покорившихся, исполненная великой духовной потенции душевных сил. Силы эти вовсе не находились в летаргическом сне - они непрестанно искали возможности проявления, повсюду, не только при мужицкой непокорности, но и при самозванцах с Болотниковым, Разиным, Пугачевым (от Радищева и декабристов, Герцена, кончая искусством – так на Руси появились Пушкин Гоголь, Глинка, Лермонтов, Даргомыжский, а потом Суриков, Мусоргский…)

 Развитие русского искусства имеет мало общего с французским. Ему всегда были чуждыми ложный пафос, позёрство, театральный (неискренний) жест. Даже модные некогда французские постановки плохо приживались на русской сцене.

 Хотелось бы отметить, что у Чайковского, в «Патетической», в первой части четвертой симфонии и в сцене в спальне из «Пиковой дамы» – подлинная трагедийная патетика и никаких театральных страстей. Впрочем, у того же Рахманинова, в том лучшем, что он создал – не театральщина, а **настоящий пафос встревоженного сердца.**

 Корни, которые уходят тайниками в человеческие души русского искусства, находят исключительно важное воплощение в музыке. Это касается распевности, мелодийности русского музыкального интонирования. Не только от Глинки – через Мусоргского, Чайковского, Прокофьева, - а гораздо дальше.

Достаточно вспомнить исходные темы второго, третьего концертов, четвертой, или восьмой сонат Прокофьева. А у Шостаковича – тут примеров вообще огромная масса! Об исполнительстве – говорить нет нужды, одно вытекает из другого!

 В ходе крупных стилевых революций великие художники - мыслители, реформаторы – играют несколько ролей. Силой своего гения они выходят на первый план, независимо от признанности при жизни, становятся основоположниками чего-то нового, чего их индивидуальная манера, то есть творческий почерк, наносит неизгладимый отпечаток на искусство их продолжателей.

 В последнее время можно наблюдать интеллектуализм в искусстве, который совместим с порождённой конкурсной лихорадкой. Как известно, конкурсное жюри состоит из двадцати и более, опытных профессоров, концертирующих, уверенных в себе профессионалов и просто различных по вкусам. Чтобы добиться первой премии, если хочешь сделать карьеру мирового исполнителя, нужно являться сегодня едва ли не « Conditio si ne qva non» - (при условии) необходимо сегодня понравиться **всем**, в точности, каждому из них, и никогда не натолкнуться на возражения. Вот это самое требует от исполнителя не столько безупречности, сколько благоразумного положения на прочно завоеванной тверди! Если коротко, то – не тот, кто наделен остро очерченной индивидуальностью, а тот, кто способен понравиться всему составу жюри! Его индивидуальность вынуждена быть растворена в общих господствующих вкусах эпохи, или хотя бы мимикрировать под них, что для подлинного художника не проходит бесследно.

 И еще одно: в практике нашего музыкознания в сфере исполнительства, по причине, пока еще не совсем ясной, дифференцированности научных представлений, стирается черта между исполняемым и исполнением, интерпретируемым и интерпретацией, между тем, как музыкальное творчество ощущается, и тем, как это творчество трактуется представителями различных эпох, школ, направлений.

 Связь между преемственностью композиторских, стилевых явлений находится в области слушательского внимания очевидцев.

В эпоху Шостаковича, Бартока, Прокофьева по - иному, чем раньше, играют и Баха, и Бетховена, и Брамса. Никто в наше время не усомнится в значении Шостаковича, в частности его гениальной Второй сонаты или цикла прелюдий и фуг. В творческом плане они внесли в музыкальную культуру намного больше, чем в исполнительскую практику. Если посмотреть внимательно, то Рахманинов, несомненно, уступает масштабу Шостаковича. Тем не менее, его Второй и Третий концерты, ряд его прелюдий, «Этюдов- картин», « Музыкальных моментов» сыграли и продолжают играть громадную роль в музыкальной культуре ХХ века. Стилевые процессы в творчестве и музыкальном исполнительстве взаимосвязаны, но не всегда хронологически совпадают друг с другом.

 Ясно, что для обозримости всей массы обучаемых, можно было бы разделить всех учеников на холериков, меланхоликов и прочих. Мне кажется, что опытный педагог воспринимает каждого своего ученика, прежде всего, как индивидуальную особь, несмотря на то, что в массе своей они похожи друг на друга. Наибольшей удачей каждого педагога является выделить, извлечь из любой индивидуальности то непохожее, самобытное, которое присуще каждому из них. Хочется отметить, что если мои ученики получали от меня какие-то знания, умения, то я, в свою очередь, учился у них, познанию искусства и овладению им: касалось это оперной, симфонической, фортепианной музыки и было залогом нашей дружбы, взаимного уважения.

 Что касается прикосновения к клавиатуре пианистов, то необходимо вспомнить совет Ф. Листа: «руки должны больше порхать над клавиатурой, чем по ней ползать».

 Дюрер, излагая свои мысли о живописи, говорил, что существуют законы прекрасного, доказуемые истины, которые отвергают вкусовой подход к искусству. Толпа обычно руководствуется именно вкусом - кому-то понравилось, кому-то нет. Человек, разбирающийся в искусстве, скажет себе: «Мне это не нравится, но это – хорошо». Если бы нам случилось судить, как Дюрер или Леонардо, насколько лучше мы бы разбирались в вопросах искусства… Когда Й.Гайдна спросили, кого он считает лучшим композитором, он ответил: «Клянусь перед Богом и как честный человек, что лучшим композитором считаю Моцарта, ибо он владеет в совершенстве правилами композиции и обладает наилучшим вкусом». Думается, ищущему художнику, есть, о чем поразмышлять в словах Гайдна.

 Эти заметки можно писать бесконечно, размышляя, думая, и тем самым, подводя некоторые итоги. Но я уверен, что для творчески думающего музыканта, исполнителя они будут полезны.

**Желаю всяческих успехов – ваш Юрий Корчинский.**

 **Авторский сайт : www.korchinsky.ru**