***Юрий Корчинский***

***Некоторые моменты формирования исполнительской техники, раскрытие природы игрового движения на музыкальной и психофизиологической основе.***

 Эти заметки образовались на материале личной скрипичной педагогики. Вместе с тем, хотелось бы, чтобы ряд моментов принимался более широко, соотносясь с педагогикой виолончельной, или фортепианной. Здесь содержатся принципиальные положения, касающиеся основ музыкального исполнительства, не зависящие от специфически-инструментальных положений.

 Овладевая разными игровыми приемами, которые часто производятся путем механического тренинга, много раз повторяя неудавшиеся эпизоды, нередко музыкант подвергается профессиональным заболеваниям. Причина и закономерное следствие этого явления – недостаточные знания о естестве природы движений.

 Леопольд Ауэр в своей книге «Моя школа игры на скрипке, отмечал: «Юные ученики, приезжавшие издалека, плохо руководимые учителями, упражнялись от восьми до десяти часов в день, тщетно надеясь улучшить, увеличить технические возможности. Из-за чрезмерной непрерывной работы они с трудом шевелили пальцами…»

 Пабло Казальс в конце ХIХ века писал: «…В то время нас заставляли играть жесткой рукой, держа под мышкой книгу…А мне бы хотелось придать движениям моей правой руки полную гибкость, и ради этой цели я позволял локтю свободную игру, облегчавшую и усиливавшую движения смычка…»

 В педагогике скрипки ХIХ – ХХ столетий хотелось бы отметить скрипичную школу Иоахима – Мозера. Авторы поясняют: « Не виртуоз – наша конечная цель, а музыкант, который может подчинить свое техническое умение художественным целям». Кладя камень за камнем, мы хотим постепенно привести ученика к тому моменту, когда кончается ремесленная игра на скрипке и начинается художественное музицирование. После первых же упражнений в штрихах и на грифе он должен познать элементы фразировки для того, чтобы как можно раньше понять, что сознательное выражение и исполнение не являются приходящими извне, а органически связаны со всей игрой. При этом, речь идет не столько о том, чтобы ученик был в состоянии выразительно сыграть на этом этапе развития маленькие пьесы, сколько о том, чтобы пояснениями в соответствующих местах и проигрыванием педагога (показом) было возбуждено его художественное мышление! Привлечение сравнений из родственных искусств и литературы, равно, как использование народной музыки и народных песен, значительно облегчает эту задачу…

 Важно заметить, что если ухо учащегося испытывает потребность в хорошем звуке, то оно лучше всякой теории преподаст ему те механические способы ведения смычка, которые нужны для получения такого звука. Правильность постановки в игре на различных инструментах необходимо проверять только(!) по звуковому результату!

 -Ergo: нужно искать звук и после найдешь постановку. Важно добиться хорошего звучания, а потом уже фиксировать отдельные ощущения и движения.

 В то же время, руководствуясь французским выражением «L’esprit de son metier», «Дух ремесла» должен у художника - профессионала проявляться во всех мелочах его искусства. Дар художника просто-таки обязан сочетаться у него с аналитическим талантом, настоящему Мастеру необходимо безошибочно разбираться в физиологических моментах исполнительских ощущений.

 В современной физиологии и психологии, основываясь на многочисленных экспериментальных наблюдениях, можно увидеть, что движения, которые мы производим, имеют многоуровневое построение; чтобы их правильно реализовать, нужны сенсорные и эффекторные системы коры и подкорки, степень осознания того или иного момента движения, которые целиком вытекают из содержания двигательной задачи. А эта задача определяет равно как аффектационную (чувственный комплекс, на основе коего существует управление и координация движений), так и эффекторную (непосредственно исполнительскую) систему.

 Итак, все проблемы движений инструменталистов были центральными в музыкальной педагогике. Ясно, что любой исполнитель реализует свои художественные замыслы через игровые действия. Только движение! – получает свое выражение посредством многообразной, фактурной жизни человека.

 Все бесконечное разнообразие проявлений мозговой деятельности приводит, в конце концов, лишь к одному: окончательно – к мышечному движению: смеется ли ребенок, когда видит игрушку; улыбается ли Гарибальди, прогоняемый за великую любовь к Родине; дрожит ли девушка, когда видит предмет своего любовного обожания; систематизирует ли Менделеев химическую таблицу и после записывает ее, - все это – фактор и результат мышечного движения.

 Думается, что понимание движения как фиксированной реакции на раздражитель, затрудняет, в свою очередь, правильное понимание психофизического смысла исполнительской основы техники игры музыканта. Вместе с этим, существует противоречивость между двигательными процессами – движением и покоем. Переходы из одного состояния в другое очень часто затруднены и становятся моментами зажатости, скованности и напряженной игры.

 Необходимо отбросить привычную гипотезу, что обучение скрипичной игре – это механически автоматизированные, при этом закрепленные условные рефлексы, и чтобы их воспроизвести, надо избегать активности ученика, и, что главное, - возможности творческого подхода в управлении им.

 Это будет означать переход от зазубривания и натаскивания (механически) к подлинному воспитанию редко встречаемого умения управлять своими действиями.

 Исходя из вышеизложенного: моменты управления и координации двигательных процессов должны быть решающими, они становятся эффективными лишь при оформлении в мозгу человека художественных задач.

 Нередко появляется острая проблема в выборе средств. Исполнитель, у которого самые серьезные намерения, садясь за инструмент, имеет также перед собой цель! Он будет пытаться, исполняя то или иное произведение, передать звуковые образы, которые уже сформировались в его слуховом воображении.

 Отличаясь от **движения открывания двери**, художнику далеко не все равно, какими средствами он располагает для решения поставленных им задач. Очень часто несоответствие между целенаправленностью и целеустремленностью двигательных процессов – настолько значительно, что это приводит к невозможности достичь определенного результата в данных условиях.

 **Образы музыкальных произведений открывают нам такие исполнительские требования к игровому мастерству, что никакие технические упражнения не могут относиться даже к вспомогательным элементам в преодолении всевозможных технических сложностей**. Существует множество примеров, когда не совсем комфортно и удобно выписанные, например, скрипичные концерты Брамса, Чайковского и др., но вместе с тем, выдающиеся по своей музыкальной значительности, побуждали к развитию новой техники, новаторских приемов. В классе Л.Ауэра, при исполнении концерта Чайковского, возник «новый», или «русский» способ держания смычка. Необходимо отметить, что упражнения только тогда приносят пользу и имеют смысл, когда результат звукоизвлечения достигает высокого качества: ровности, чистоты, насыщенности обертонами звука. Когда Мирон Полякин проигрывал гаммы и упражнения, то даже в этом он доставлял слушателям большое наслаждение, в первую очередь, красотой звучания.

 Совершенно ясно, что в работе над произведением требуется своя специфика. Уже становится важным производить не просто красивый звук, а звук определенного качества; не просто штрих, а штрих, который отвечает нужному, требуемому характеру; не пиано, а **пиано** различных оттенков (художники меня поймут).

 Технические достижения исполнителя наполняются зависимостью от музыкального образа, при этом эстетическому критерию должен быть подчинен образный; и при этом, момент выразительности используется для своего воплощения – вплоть до некрасивого (нескрипичного) звучания! При выполнении художественной задачи не хотелось, чтобы уходили в забытье элементарные эстетические, основополагающие вещи. Случается, что слуховой образ учащегося скрипача ослабевает, вследствие чего появляются разнообразные погрешности (форсирование звучания, неоправданные преувеличения темпа, грубые акценты и т.д.)

 Вспоминается Ф.И. Шаляпин, который говорил: «Когда я пою, воплощаемый образ – всегда на смотру. Он перед моими глазами каждый миг. Я пою и слушаю, действую и наблюдаю. Я никогда не бываю на сцене один. На сцене – два Шаляпина. Один – играет, другой - контролирует. «Слишком много слез, брат – помни, что плачешь не ты, а персонаж, – «говорит контролёр актеру». «Убавь слезу!…» Я ни на минуту не расстаюсь с моим сознанием на сцене. Ни на секунду не теряю способности и привычки контролировать гармонию действия».

 Хотелось бы отметить, что этому нас учит опыт великого Изаи, о котором Флеш писал следующее: «тон Изаи был полон благородного величия, исключительно богат модуляционными оттенками и повиновался малейшему импульсу».

 Манеру ведения смычка Изаи чисто интуитивно приспосабливал к своим исполнительским намерениям. «Он не делал ни одного штриха, который по своему звучанию не был бы совершенен».

 Если вокальная трактовка и понимание скрипичного пения правильна, то « исполнителю «volens – noilens» приходиться ценить красоту и певучесть звучания.

 Невозможно искать легких путей в педагогике, нельзя стремиться к внешнему успеху, потакая слабостям учеников, ставя перед ними более простые творческие задачи.

 Ощущение мироздания должно быть у каждого педагога; также чувство неиссякаемого жизнелюбия, вера в творческое призвание **каждого человека**.

 Изучение авторского текста, сравнение редакций, глубокое постижение особенностей композиторского стиля, – все это должно быть неотъемлемой частью работы над созданием интерпретации различных произведений.

 Музыка живет в непрерывном развитии ее интонационного смысла.

 Если один из участников музицирующего ансамбля удачно исполнил фразу, то святейшая задача других исполнителей найти этому достойное продолжение, вступить в музыкальный диалог!

 Необходимо, чтобы ученик – студент отдавал себе отчет, для чего он повторяет те или иные эпизоды в музыкальных произведениях. Это – исключительно важно для роста исполнительского мастерства молодых музыкантов… Следует воспитывать в себе большую требовательность по поводу всякого воспроизводимого на инструменте действия и принять за правило, чтобы каждый повторяемый эпизод не оказывался подобным предыдущему. Количество нужных повторений должно приводить к необходимому результату. Непрестанный труд головы и души оказывается в этом случае источником всех успехов в наших занятиях.

 Думается, что важным является научить музыкантов **быть**, а не **казаться,** участниками творческого процесса, чтобы это ощущение помогало в решениях всех художественных задач, убирая из игры все случайное, лишнее, то есть то, что мешает полноценному ощущению и донесению до слушателя **музыки**.

 В качестве ярких примеров, хотелось бы вспомнить, как работали, трудились над словом великие мастера русской культуры: Пушкин, Толстой, Лермонтов, Чехов, Булгаков… Они умели добиваться высокой художественной тонкости в сочетании с убедительной выразительностью! При этом, они сохраняли экономичность и лаконику фразы. Можно упомянуть Родена, который отсекал все лишнее, угадывая скрытые формы статуи, которую ваял.

 К слову, исполняя любую сонату Бетховена, нужно не забывать, какая жизнь и внутреннее достоинство стоит за этим замечательным произведением.

 Как бы ни прочно и надежно был заучен технический прием, исполнитель должен полностью легко и свободно управлять им. Важно постоянно расширять представления о диапазоне применения данного игрового навыка, его зависимости от характера музыки, ее динамики, темпа, развития и т.п.

 Сочинения И.С. Баха, к слову, требуют глубокого постижения смысла, который в них заключен. И музыкальную драматургию его произведений выстраивать столь же тщательно, как прежде воздвигали готический собор. Все детали должны быть продуманы и соразмерены. Не дай Бог представить, что одна из колонн этого собора окажется не на месте – разрушится вся композиция, какие бы превосходные по красоте части ни были!

 Совсем по–другому исполняется романтическая музыка: здесь допускаются открытые чувства, свободное и непосредственное музицирование. В то же время, экспрессия и эмоциональный порыв, наполнение интонационно-выразительного содержания всякого сыгранного эпизода, не могут переходить эстетических границ, очерченных композитором.

 **Подводя итоги этих, пока ещё не законченных заметок, хочется думать, что молодые артисты в процессе своего становления, погружаясь в мир музыки, будут творчески осмысленно впитывать то лучшее, что произвело человечество за многие века.**

 **Всё это – лишь малая толика того, на что пытливый художник и ищущий музыкант должен обращать своё внимание.**

 **2009 г. Москва**