

РОЗВИТОК ВИКОНАВСЬКОГО АПАРАТУ МУЗИКАНТА-ІНСТРУМЕНТАЛІСТА В ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИЦІ МУЗИЧНОГО НАВЧАННЯ

В статті розглядається сутність і структура исполнительського апарату музыканта в процесі інструментальної підготовки, досліджуються методологічні аспекти формування технічних і художественних умінь інструменталіста в контексті аналізу базових методик.

Ключевые слова: музыкант-инструменталист, исполнительский аппарат, технические и художественные умения.

На сучасному етапі проблема розвитку та удосконалення виконавського апарату скрипаля розглядається комплексно в руслі системного аналізу музично-виконавських процесів. Тематика, пов'язана з нею, орієнтована на різні галузі знань: психологію, педагогіку, мистецтвознавство, які розглядають складний механізм музичного навчання.

Перш ніж звернутися до аналізу літератури з означеної проблеми, необхідно уточнити термінологію. Слід підкреслити, що термін «виконавський апарат» не є загальноживаним. Досліджуючи процеси виконавської діяльності музыканта, автори використовують різноманітні терміни: природна система скрипкової гри (І.Войку), музично-виконавська техніка (І.Назаров), комплекс професійних навичок та умінь скрипаля (О.Сільд), виконавський апарат (О.Станко).

Розуміння сутності та структури виконавського апарату змінювалося в процесі формування різних скрипкових шкіл, які об'єднували в собі певні методичні засади навчання скрипаля.

Серед найбільш сформованих можна визначити школи анатома-фізіологів (Ф.Штейнгаузен, І.Войку), психотехніків (К.Мартінсен, Л.Ауер, К.Флеш), психофізіологів (І.Благовіщенський, І.Назаров) та цілісно-системну школу (К.Мострас, Д.Ойстрах, Ю.Янкелевич, К.Стеценко). На сучасному етапі теорія музичного виконавства безпосередньо підходить до наукових методів формування та вдосконалення підсистем виконавського апарату музыканта-інструменталіста для подальшого їх об'єднання на всіх етапах розвитку майбутнього музыканта (О.Шульпяков, О.Станко, М.Берлянич).

На жаль, ранній період становлення скрипкової педагогічної науки (XVII сторіччя) майже не залишив після себе друкованих видань, з яких можна було б достатньо достовірно судити про методичні принципи їх авторів.

Активне підсумування практичного педагогічного досвіду і відповідна кристалізація методичних принципів по суті починається тільки у XVIII сторіччі, коли здійснюються спроби звести окремі уявлення та спостереження до більш-менш завершеної цілісної системи. Власне у вказаний період публікуються перші методичні посібники навчання гри на скрипці М.Монтеклера, Ж.Дюпона, М.Коррета, Ф.Джемініані, Л.Моцарта, Л.Аббе, К.Бріжона, Д.Тартіні. Видається популярний підручник школи гри на скрипці Б.Кампаньолі та інші.

Вже в перелічених працях можна достатньо чітко прослідкувати дві характерні тенденції у процесі навчання музыканта-виконавця. Так, М.Монтеклер (1712), Ж.Дюпон (1718) і М.Коррет основну увагу приділяють технічному навчанню скрипаля; питання художнього розвитку творчої особистості учня ними зовсім опускаються, або розглядаються формально. Звичайно, було б неправильним припустити, що автори не розуміли значення художньо-творчих завдань для виховання майбутніх артистів-інтерпретаторів. Річ швидше в тому, що уявлення великих музыкантів щодо сутності виконавської майстерності не завжди знаходило послідовне втілення в їхній методиці. А методика ця, як правило, будувалась на протиставленні «матеріальної сторони» ігрового процесу і його «духовної суті»: спочатку ставилось завдання набути необхідний «запас техніки», а вже потім йшлося про художню творчість, яка цілком здійснювалась за рахунок музичних здібностей учня.

У більш яскравому вигляді ця тенденція виявилась у скрипковій школі Л'Аббе. Про її зміст можна судити з дослідження Ліонеля де ля Лорансі, де попередньо опрацьований технічний прийом *post factum* включався в «музичну дію». Схожа послідовність навчального процесу прослідковується і в широко відомій праці Л.Моцарта «Школа гри на скрипці». І тут превентивний розвиток слухомоторних навичок на технічному матеріалі завершувався подальшим їх «омузичнюванням» на художньому матеріалі. Навіть такі великі авторитети, як П.Байо, П.Роде, Р.Крейцер не відійшли у своїй «Школі» від вказаного принципу. Вони підкреслювали, що з перших кроків учень повинен віддатися тільки вивченню механізму гри для ознайомлення з ним таким чином, щоб у подальшому не звертатися до нього знову. Автори твердо переконані, що тільки після досконалого оволодіння

технікою скрипалі повинні шукати досконалості в почуттях. Таким чином, у даному випадку стикаємося з прикладом формування виконавського апарату скрипаля як двоступеневої за своєю структурою системи, основаної на слухо-моторній діяльності.

Поряд з технічним підходом, що формує основним чином слухо-рухову (слухо-моторну) систему, вже у XVIII сторіччі визначаються спроби знайти інший шлях виховання учня. В 1740 році Ф.Джемініані у школі «Мистецтво гри на скрипці» відзначав, що завдання грати твір з хорошим смаком полягає у виявленні прагнень композитора. Важливим є те, що Ф.Джемініані не тільки вказує на провідне значення музичного початку у виконавському процесі, але й намагається на практиці пов'язати вивчення техніки з музичною змістовністю. Одночасно з формуванням художньо-естетичних критеріїв Ф.Джемініані приділяє серйозну увагу питанням розвитку скрипкової техніки учня. Матеріал «Школи» відображає прагнення автора поєднати технічну й музичну сторони в процесі навчання скрипаля, розглядати слухову, рухову і художньо-творчу сферу як певне внутрішнє ціле. Однак, пошуки практичних способів вирішення цих завдань залишаються на рівні «доброго смаку» і формальних спроб, поза зв'язками з образним устроєм конкретного підходу до цілеспрямованого формування багатоступеневої системи апарату скрипкової гри. Таким чином можна лише сказати про формування тенденції до більш загального охоплення елементів музичного виконавства в процесі навчання.

На межі XIX-XX ст. в музичній педагогіці виникає течія, яка основні надії у формуванні виконавського апарату пов'язувала з науковим підходом до проблеми, активно використовуючи для цих цілей досягнення анатомії та фізіології. Родоначальником цього напрямку, що дістав назву «анатомо-фізіологічної школи», прийнято вважати німецького піаніста Л.Деппе. Не залишилась з боку від нових віянь і скрипкова педагогіка: впродовж короткого часу створюється ряд праць, що розглядають гру на інструменті як процес, підкорений законам природної життєдіяльності організму.

Питання м'язового відчуття та його роль у скрипковій техніці вперше було піднято в праці німецького методиста Ф.Штейнгаузена «Фізіологія ведення смичка». Ф.Штейнгаузен вважав, що одним з недоліків ведення смичка є невміння розслабляти та звільнити м'язи рук. Він вперше намагається аналізувати роль м'язових відчуттів у біомеханіці рухів, вказуючи на те, що той, хто грає на смичковому інструменті, повинен вміти відчувати різницю між активними та пасивними рухами.

Ф.Штейнгаузен вперше в скрипковій педагогіці систематизовано описує фізіологічну картину професійних рухів скрипаля, і як основу постановки правої руки скрипаля вирізняє м'язове відчуття.

Однак, необхідно вказати на певні недоліки, притаманні даному напрямку музичного навчання. Згадуючи про зв'язок скрипкової техніки з художньою образністю музичного твору, «анатомо-фізіологи» не тільки часто абстрагувалися від останньої, але і значно звужували сам технічний аспект досліджуваної проблеми, обмежуючи його аналізом анатомічних та фізіологічних процесів, що відбуваються в м'язах виконавця. Очевидно, що не випадкова термінологічна зміна: представники даної школи схильні були говорити не про «технічний», а «руховий» апарат музиканта.

Як бачимо, анатомо-фізіологи ставили перед собою завдання окремо вивчити механізми та методи формування виконавського апарату. Вони вважали, що, володіючи добре розвинутою технікою, виконавець зможе без труднощів відтворити будь-який музичний образ.

Вагомим недоліком представників анатомо-фізіологічної школи можна вважати відсутність зв'язку між технічною та емоційно-інтелектуальною сферою у формуванні виконавського апарату скрипаля. З іншого боку, якщо б не утворилася свого часу анатомо-фізіологічна школа, котра розробила чисто технічний, науковий аналіз біомеханіки інструментальної методики, і яка, у свою чергу, дала величезний поштовх у розвитку технічної майстерності скрипалів, важко було б розвиватися «психотехнічній» школі, що ґрунтувала свою системність на взаємозв'язку технічних та художніх умінь музиканта-виконавця, однак пріоритетності надаючи саме художньому фактору у формуванні інтерпретації музичного твору.

Видатний музикант-виконавець Й.Гофман виразив своє педагогічне кредо такими словами: «Я твердо переконаний, що техніка повинна з самого початку розвиватися разом з справжнім музичним розвитком. Ні те, ні інше не можна вивчати ізольовано одне від одного; одне повинно врівноважувати інше. Вчитель, котрий подає учневі тривалий курс чистої техніки, що не перемежується вдумливим вивченням справжньої музики, виховує музичного механіка, ремісника, а не артиста» [2, с. 85].

На залежність техніки від індивідуальної інтерпретації твору неодноразово вказував П.Казальс, стверджуючи: «Мої технічні прийоми еволюціонують паралельно з моїми індивідуальними концепціями» [4, с. 292].

Подібні висловлювання свідчать про принципово новий (порівняно з анатомо-фізіологічною школою) підхід до проблеми навчання музиканта, в якому свідомо й настійливо акцентується роль художнього фактору в оволодінні досконалою виконавською майстерністю, підкреслюється важливе значення «розумової роботи» виконавця для усунення причин виникнення технічних дефектів.

Таким чином, в музичній педагогіці поступово формується нова течія, яка дістала назву «психотехнічної школи». Основне своє завдання у сфері художнього розвитку вона вбачала «у розкритті творчої індивідуальності учнів, а в технічній роботі головну опору здійснювала на доцільну раціоналізацію звукових та звукорохових уявлень виконавця» [3, с. 42].

Найбільш повно принципи нового напрямку були викладені в працях К.Мартінсена. Залишаючи осторонь деякі моменти цього складного та багато в чому суперечливого вчення щодо «звукотворчої волі», зупинимося на тих положеннях, котрі безпосередньо стосуються досліджуваної тематики.

Власне, вперше в історії методичної думки К.Мартінсену вдалось зі усією визначеністю сформулювати тезу, відповідно до *якої виконавський апарат інструменталіста постає як нерозривна тріада слухової, рухової та художньо-творчої сфер*, пов'язаних у єдину цілісну систему. «Кожний хороший виконавець, - стверджує К.Мартінсен, - володіє цією тріадою, відчуваючи її як сукупність, як своє безпосереднє переживання і як основу власного мистецтва і особистої майстерності» [5, с.26-27].

Цінність концепції К.Мартінсена полягає не лише в тому, що він розкрив головні компоненти психофізіологічної структури виконавського процесу, але й в тому, що він добре зрозумів неповторний, унікальний його характер, і відповідно накреслив практичні шляхи подолання шаблонного підходу до формування виконавської майстерності. Взаємоузгоджена «система передачі «думка-тіло» завжди настільки різна та індивідуальна, як різні та індивідуальні обличчя людей» [5, с. 32]. Відповідно апарат інструменталіста не може визначатися якоюсь постійною величиною: його *формування відбувається на ґрунті індивідуальних якостей учня*, котрі піддаються еволюції на різних вікових етапах.

Ідеї К.Мартінсена мали широке застосування і в скрипковій педагогіці. Але в першу чергу необхідно зупинитися на поглядах основоположника російської скрипкової школи Л.Ауера, для якого характерним було комплексне охоплення всіх сторін навчального процесу. Насправді стрижневим в ауерівському навчанні був *«художній метод»*. Те, що Л.Ауер наполегливо ставив перед учнями винятково високі художні завдання, мобілізувало „всі їхні творчі та технічні здібності, змушувало їх шукати та знаходити прийоми, за допомогою яких вони могли розв'язувати ці завдання» [1, с.141]

Цінним матеріалом для досліджень є праці К.Флеша, в яких зачіпаються практично всі сторони виховання скрипаля. Схильність автора до раціонального аналізу («мої творчі зусилля народжувались при яскравому світлі свідомості і через неї намагались заглибитися в таємниці емоцій» [8, с. 52]) дозволили йому систематизувати численні виконавські та педагогічні завдання та зосередитися на розв'язанні трьох основних проблем:

- 1) оволодіння загальними основами техніки;
- 2) навчання практичних навичок застосування технічних умов у грі;
- 3) мистецтво художньої передачі змісту музичного твору.

Основоположники колишньої радянської скрипкової школи, до яких відносимо К.Мостраса, А.Ямпольського, Л.Цейтліна, Д.Циганова, Д.Ойстраха, П.Столярського, Ю.Янкелевича, вбачали розвиток виконавської майстерності скрипаля на основі «цілісного» розвитку його виконавського апарату. Незважаючи на індивідуальну манеру занять, яскраву самобутність педагогічного «почерку», всіх цих майстрів об'єднувала єдина точка зору на основне питання: у процесі навчання скрипаля повинні гармонійно поєднуватися музичні та технічні завдання, формування технічних навичок повинно здійснюватися обов'язково на художній основі. Зокрема, Л.Цейтлін вважав найбільш серйозними помилками педагогів розвиток рухів гри учнів поза безпосереднім зв'язком з музикою. Основну причину незадовільного вібрата А.Ямпольський, наприклад, вбачав у відсутності перш за все «необхідної образної уяви про звук» [9, с. 37]. Він вимагав також «ясної уяви про технічно-рухові завдання, розглядаючи тренування як процес усвідомлених дій» [9, с. 33]. Досягнення чистої інтонації цей майстер ставив у пряму залежність від ясності й чіткості слухових уявлень, які завжди випереджують реальний процес гри і слугують для виконавця надійним орієнтиром при створенні звуковисотного малюнку мелодії.

У книзі «Ритмічна дисципліна скрипаля» К.Мостраса знаходимо вказівку на «внутрішню перевірку ритмічного початку» [6, с. 60], в основі якого лежить «рух, що відчувається в середині

себе» [6, с. 19], а не опора на формальний арифметичний рахунок. Для К.Мостраса було характерним постійне пов'язання питань скрипкової майстерності «з усіма елементами музичної мови, зі всіма засобами виразності, що використовують композитори» [6, с. 3]. Про всебічний розвиток стійких слухо-моторних зв'язків, що складають фундамент дій скрипаля у грі, говорить в одній з останніх праць Ю.Янкелевича. «Виховання всіх професійних навичок, - пише цей досвідчений педагог-критик, - повинно визначатися виключно слуховим сприйняттям відповідних звуків, заради видобування яких ці навички випрацьовуються» [10, с. 128].

Ці та інші висловлювання авторитетних музикантів свідчать про те, що у своїй педагогічній діяльності вони спиралися на принцип комплексності. Виконавський апарат вони розглядали як складну взаємодію слухової, рухової та художньої сфер музиканта і намагалися досягнути максимальної розвинутості та гармонічного збалансування кожного з названих компонентів. На думку О.Станко, саме такий підхід забезпечував успішне формування скрипкового виконавського апарату нового типу, що відрізнявся як від «технічного», так і від «рухового» взірця перш за все наявністю тих якостей та властивостей, які необхідні для досягнення найбільш високих творчих цілей

Отже, як виявилось з аналізу теоретичних джерел, виконавський апарат музиканта-інструменталіста є організованою структурою, яка охоплює наступні психофізіологічні сутності: слухову, емоційну та інтелектуальну сфери. При цьому мислення музиканта є емоційним мисленням, а естетичне переживання неминує включати участь художнього інтелекту. Останні дві сфери, на думку О.Станко, можуть бути об'єднані в один емоційно-інтелектуальний блок, оскільки «специфіка мислення музиканта якраз і полягає в тому, що воно здійснюється не у відриві, а на основі емоцій, через їх глибоку усвідомленість та впорядкованість ...» [7, с. 62].

В кінці можна підсумувати, що виконавський апарат є не статичним, а динамічним утворенням, компоненти якого знаходяться в складній залежності один від одного і по чергово виступають як провідні фактори. При цьому об'єднуючим моментом усієї системи виступають слухо-рухові та слухо-образні уявлення, без котрих неможливе втілення виконавської практики. Вищим інтегративним фактором, який настроює діяльність усієї системи, служить психічна установка, котра може формуватися як на свідомій, так і на підсвідомій основі. Формуючи ті чи інші стани, установки, педагог здатний змінювати внутрішню структуру виконавської діяльності студента і цим самим визначити порядок та режим функціонування окремих підсистем виконавського апарату музиканта-інструменталіста.

Література

1. *Ауэр Л.С.* Моя школа игры на скрипке. – М., 1965. – 272 с.
2. *Гофман И.* Фортепианная игра. – М., 1961. – 224 с.
3. *Коган Г.М. Д'Альбер Ф.* Бузони и современность // Коган Г.М. Избранные статьи . – М., 1972. С. 68-74.
4. *Корредор Х.М.* Беседы с Пабло Казальсом. – Л., 1960. – 370.
5. *Мартинсен К.А.* Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. – М., 1977. – 128 с.
6. *Мострас К.Г.* Ритмическая дисциплина скрипача. – М., Л., 1951. – 305 с.
7. *Станко А.А.* Исполнительский аппарат скрипача. – Одесса, 1995. – 199 с.
8. *Флеш К.* Искусство скрипичной игры. – М., 1964. – 269с.
9. *Ямпольский А.И.* К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. – М., 1968. – С.22-33.
10. *Янкелевич Ю.И.* Педагогическое наследие. – М., 1983. – 251с.