



В.И. Скрипник

Психофизиологические аспекты в обучении игре на скрипке

Рассматриваются особенности психофизиологического направления в обучении игре на скрипке. Грамотное применение в игре знаний о психике и физиологии человека позволяет совершенствовать процесс овладения техникой скрипичного исполнительства.

Ключевые слова: исполнительское мастерство, скрипичное искусство, методика, технология преподавания, психофизиологический метод, интерпретация.



XXI веке русское академическое скрипичное (и не только скрипичное) образование нуждается в определенном переосмыслении методик и технологий преподавания. Несмотря на высокие достижения в исполнительском искусстве прошлого века, есть ряд предпосылок, указывающих на эту необходимость: в условиях стремительного развития возможностей человека происходит рост техники в геометрической прогрессии, резко повышается уровень требований к исполнителю, и, как следствие, процент профессиональных заболеваний становится крайне высоким.

С другой стороны, меняется отношение к вневременной составляющей искусства: появляются новые ментальные ценно-

сти и эмоциональные требования к исполнителю со стороны слушателя, такие как глубокое, на уровне откровения, проникновение в замысел композитора, высокие требования к звучанию (обладание индивидуально окрашенным тоном), импровизационная составляющая эстрадного исполнения. Все это предполагает высочайший уровень, полное слияние и абсолютную непринужденность во владении инструментом.

Появление психофизиологического направление в обучении игре на инструментах неслучайно – оно уходит корнями глубоко в историю формирования исполнительского мастерства. Известно, например, что ученые обнаружили изображение человека с инструментом, похожим на скрипку и с манерой держания *Да браччо*, в Новгороде, датированное XI веком. «...1050 годом датируется фреска на северном портале Софийского собора в Киеве, изображающая «гудошника», который играет способом «а браччо» на инструменте, очевидно, восточного происхождения. К концу XI века относится изображение музыканта в Каталонском псалтыре, хранящемся в барселонском музее «Диочесаро», также играющего способом «а браччо» (на плече)»¹. Из этого следует, что средневековый человек не считал такое положение неестественным.

Новый импульс к осмыслению и анализу проблемы естественности взаимодействия с инструментом получают именно в двадцатом столетии, так как, пройдя огромный путь от народной традиции к профессиональной деятельности, и от развлекательности к эстрадности – исполнительству, как акту социального воздействия, скрипичная методика утерьяла некоторые ценнейшие изначальные навыки. Учитывая то, что именно в XX веке осознается проблема подавления двигательной интуиции

¹ Г.Г.Фельдгун. *История зарубежного скрипичного искусства*. Новосибирск.1983. Стр.11.

человека², становится очевидным, что преподавание игры на инструментах больше не может ограничиваться только эмпирическими путями научения.

Особенностью методик, основанных на психофизиологическом подходе, является внимательное отношение к работе опорно-двигательной, мышечной, нервной, вегето-сосудистой систем, а также освоение технической стороны игрового процесса – постановка, звукоизвлечение, освоение штрихов, vibrato, техники левой руки – с учетом обще-анатомических законов и индивидуальных особенностей каждого обучающегося. Не смотря на тот факт, что психофизиологический подход до сих пор считается «альтернативной ветвью академическому музыкальному направлению³», на протяжении всего двадцатого века этой проблемой с завидной регулярностью занимаются не только выдающиеся скрипачи: В. Мазель, И. Менухин, С. Мильтонян, Ш. Сузуки, но и пианисты – С. Савшинский, В. Гутерман, И. Крыжановский, А. Шмидт – Шкловская и др.

Наиболее глубокое и обширное исследование анато-мо-физиологических возможностей скрипача представлено в работах В.Х. Мазеля «Музыкант и его руки. Формирование оптимальной осанки», «Музыкант и его руки. Правая рука», «Музыкант и его руки. Левая рука». На сегодняшний день это один из наиболее полных трудов по скрипичной психофизиологии, к тому же, написанный нашим современником, что делает его книги наиболее актуальными.

Подобно Ф. Штейнгаузену, уподобляющему движения при игре на фортепиано иным видам движений, В. Мазель не только уподобляет, но и убедительно доказывает, что они происходят из бытового паттерна, и еще раз утверждает, что движение на скрипке может и должно быть естественным.

2 В.Мазель. Музыкант и его руки. Книга вторая «Формирование оптимальной осанки». Издательство «Композитор. Санкт – Петербург», 2005. Стр. 6.

3 О. Передерий. «Распространение принципов анато-мо-физиологического направления в отечественной фортепианной педагогике первой трети XX века».