

Светланова Валерия Игоревна
аспирант кафедры культурно-досуговой деятельности
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»

Svetlanova Valeria Igorevna

Post-graduate Department of Cultural and Leisure Activities student of the Moscow State
Culture University.

E-mail: valeria.skripnik@gmail.com.

ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКОГО ПОДХОДА В ОБУЧЕНИИ ИГРЕ НА СКРИПКЕ

HISTORICAL ASPECTS OF THE PSYCHOPHYSIOLOGICAL APPROACH IN LEARNING TO PLAY THE VIOLIN

Аннотация: В статье рассматриваются исторические аспекты становления и развития психофизиологического подхода в музыкальном образовании (игра на скрипке), анализируются методики Ф. Штейнхаузена, И. Крыжановского, А. Шмидт-Шкловской, И. Менухина, В. Мазеля и др.

Abstract: The article is dedicated to the historical aspects of the psychophysiological approach formation and development in musical education (playing the violin), the techniques of F. Steinhausen, I. Kryzhanovskii, A. Shmidt-Shklovskaya, I. Menukhin, V. Mazel and others are analyzed.

Ключевые слова: игра на скрипке, психофизиологический подход, здоровьесбережение, анатомо-физиологический подход, психофизиология инструментального исполнительства.

Key words: playing the violin, psychophysiological approach, health preservation, anatomical and physiological approach, psychophysiology of instrumental performance.

Понятие «психофизиологический подход» в обучении игре на музыкальных инструментах только вступает в обиход широкой инструментальной педагогики. Сама по себе идея «свободной игры» на скрипке не нова – эта проблема возникает на волне появления целой плеяды выдающихся виртуозов-исполнителей на различных инструментах в XIX веке. Невиданные до той поры приемы, граничившие с трюками, невероятные темпы, широчайшие

растяжки – все это одновременно обогатило музыкальный язык произведений для инструментов соло, с другой же стало проклятием для последующих поколений исполнителей.

Попытки поставить преподавание с учетом физиологических и психических данных организма на научные рельсы начались на рубеже XIX-XX веков. Однако такого рода изыскания регулярно объявлялись бесперспективными, и развитие научной мысли несколько раз за век приостанавливалось.

В связи с этим сейчас мы можем наблюдать, что, не смотря на довольно обширный объем накопленного в данном направлении материала, не хватает проработанности и ясности терминологии. Поэтому хотелось бы обратить внимание на само понятие «психофизиология».

Психофизиология – это научный термин, появившийся в рамках науки психологии. Если обратиться к словарю по психологии, то: «Психофизиология – область междисциплинарных исследований на стыке психологии и нейрофизиологии, направленных на изучение психики в единстве с ее нейрофизиологической составляющей. Первоначально термин «психофизиология» использовался наряду с понятием «физиологическая психология» для обозначения широкого круга исследований психики, опирающихся на точные объективные физиологические методы.(...) Главной задачей психофизиологии является причинное объяснение психических явлений путем раскрытия лежащих в их основе нейрофизиологических механизмов.(...) В рамках психофизиологии выделяются отдельные направления, связанные с разработкой наиболее важных проблем: сенсорная психофизиология (психофизиология органов чувств), психофизиология организации движений, психофизиология активности, психофизиология памяти и обучения, психофизиология речи, психофизиология мотивации и эмоций и др. (...) Достижения психофизиологии широко используются в клинической практике, (...) а также в таких при-

кладных областях, как психофизиология труда, психофизиология спорта и др.»¹

Однако, применительно к исполнительской педагогике, очевидно, что нас интересует не изучение психики и физиологии как таковой, а использование и развитие возможностей организма применительно к задачам освоения исполнительских приемов. Так как смысловые акценты несколько смещены, мы предлагаем такую психофизиологию называть «психофизиологией инструментального исполнительства», чтобы не возникало подмены понятий.

На сколько нам известно, на сегодняшний день основная доля работ, затрагивающих эту проблему, освещает прежде всего анатомо-физиологический аспект. Между тем, на наш взгляд, такой подход не является полным, так как не достаточно учитывает возможности человеческой психики. В то же время, нам неизвестно ни одного труда, использующего термин «психофизиология» к данному направлению в педагогике.

Мы считаем, что в пользу такого объединенного подхода говорит тот факт, что человек целостное существо, он функционирует как система, поэтому отделить друг от друга части системы не представляется возможным. Может быть, именно в недостаточном внимании к вопросам психологии при обучении в русле анатомо-физиологического подхода и заключается противоречие, из-за которого методика переживала периоды застоя.

Таким образом, термин «психофизиология инструментального исполнительства» призван показать, что методика включает в себе комплексный подход к обучению игре на музыкальных инструментах и через физиологию, и через психику в их единстве.

Начало научного обоснования физиологии игровых движений можно отнести к 1910-м годам. В это время появляется передовая на тот момент работа Ф. Штейнхаузена «Физиологические ошибки в технике фортепианной игры», а также учение Делпе, изложенное его учениками. Первое издание ра-

¹ Психология. Словарь. Под общ. ред. А.В. Петровского, М.Г. Ярошевского. М. Политиздат 1990, стр.328.

боты Ф. Штейнхаузена относится к 1909 г., и мы предполагаем, что выход в свет этой книги может считаться отправной исторической точкой развития учения о психофизиологии инструментального исполнительства. В своей работе ученый впервые постулирует утверждение о том, что «удар в клавишу является таким же движением, как и другие движения, и подлжит тем же законам²». Таким образом, игровое движение не противопоставляется бытовому, а соединяется с ним. Данное утверждение, на наш взгляд, является одним из базовых тезисов психофизиологического направления в обучении.

Необходимо отметить, что из этого тезиса мы можем сделать два вывода:

Не смотря на то, что первые работы психофизиологического толка были посвящены фортепианной технике, движение в них рассматривается в обобщенном плане. Следовательно, базовые тезисы результатов исследований могут быть перенесены на другие инструменты.

Применительно к скрипичному исполнительству долгое время было устойчивым мнение о том, что скрипичная поза не естественна и не имеет аналогов в бытовом движении.

О первом постулате речь еще впереди, второй же хотелось бы немного прокомментировать. Появление психофизиологического, в частности, скрипичного, направления 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 а 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 про-

² О. Передерий. «Распространение принципов анатомо-физиологического направления в отечественной фортепианной педагогике первой трети XXвека». Статья. <http://cyberleninka.ru/article/n/rasprostranenie-printsipov-anatomo-fiziologicheskogo-napravleniya-v-otechestvennoy-fortepiannoy-pedagogike-pervoy-treti-hh-veka>.

исхождения. К концу XI века относится изображение музыканта в Каталонском псалтыре, хранящемся в барселонском музее «Диочесаро», также играющего способом «а браччо» (на плече)³. Из этого следует, что средневековый человек не считал такое положение неестественным. К тому же, всем известно, что скрипка на заре своего существования была народным инструментом, наряду с дудочками, ударными, разнообразными звуковыми и ритмическими инструментами. Музицирование в народной среде носило характер отдохновения от тяжелого крестьянского труда, ассоциировалось с праздником. Сложно представить, что средневековый человек способен придумать заведомо искусственную позу для собственного развлечения. «Путь развития скрипичного творчества в России неразрывно связан с народным искусством, которое на Руси не было обособленным художественным явлением, а частью повседневного быта. Пирь и обряды, гулянья, песни и пляски, былинные сказания, свадьбы, фольклор, связанный с трудовыми процессами,— все это оказывало исключительно сильное влияние на формирование национальных черт художественного сознания, вовлекало в той или иной степени все слои народа в творческую деятельность⁴». В нашей практической работе мы всегда были озадачены поиском подобной скрипичной позиции в быту. На сегодняшний день нами предлагается следующий аналог скрипичной постановке – поза спящего младенца.

³ Г.Г.Фельдгун. История зарубежного скрипичного искусства.Новосибирск.1983. Стр.11.

⁴ Л. Гинзбург, В.Григорьев. ИСТОРИЯ СКРИПИЧНОГО ИСКУССТВА В ТРЕХ ВЫПУСКАХ. Выпуск 1. Москва «Музыка» 1990г. Стр. 219



Рис. 1. Спящий младенец. На данной фотографии мы можем видеть, что обнаженный младенец, не уложенный специально, выбирает позу комочка на животе, поджимая под себя руки и ноги (аналогия с внутриутробной позой)⁵

Такая поза характеризуется прижатыми к груди руками, согнутыми в локтях и развернутыми ладонью внутрь.

Совсем скоро, через десять лет после выхода книги Ф.Штейнхаузена, в 1922 году увидела свет работа другого выдающегося физиолога, одновременно медика и музыканта по образованию Ивана Ивановича Крыжановского «Физиологические основы фортепианной техники». С 1901 г. И. Крыжановский работал прозектором Петербургского медицинского института (сотрудник лаборатории И. П. Павлова, с 1909 доктор медицины), перед этим в 1900 г. окончив Петербургскую консерваторию по классу композиции у Н. А. Римского-Корсакова. Ученый занимался проблемами физиологии фортепианной техники, в 1923-24 читал лекции по курсу теории фортепианной тех-

⁵Ссылка:yandex.ru/images/search?text=фото%20спящих%20младенцев&noreask=1&img_url=https%3A%2F%2Fhappymama.ru%2Fwp-content%2Fuploads%2F2016%2F11%2Fsemki-novorozhdennyh.jpg&pos=21&rpt=simage&lr=213

ники в Ленинградской консерватории, а также биологических основ эволюции музыки (читал в Ленинградском институте истории искусств). Из этого следует, что физиология игровых движений рассматривалась И.Крыжановским на истинно научной базе, через призму анатомических показателей тела человека. Наряду с немецким методистом Р.М. Брейтгауптом (труд которого до сих пор не полностью переведен на русский язык), И. Крыжановский выдвигает тезис о возможности использования более крупных рычагов при игре на рояле: запястья, предплечья, «всей руки». Ученый высказывается о нецелесообразности изолированного развития и использования отдельных частей руки (в данном случае пальцев) при игре, утверждая необходимость весовой игры, что не только облегчает сам исполнительский труд, но и благотворно сказывается на звуке. Как пишет в своем труде «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки» Г. Гельмгольц: «Нарушение закона напряжения только работающих мышц неразрывно связано с ухудшением качества и силы звука. Уже по изменению звука опытный профессор говорит ученику: «Вы зажимаете руку»⁶. Действительно, одной из целей обучения игре на музыкальных инструментах является красивый, качественный, мощный звук. О взаимосвязи состояния мышц и звука как продукта деятельности музыканта будет сказано позже. Также И. Крыжановский впервые затрагивает вопрос о необходимости коррекции последствий нерациональной мышечной работы и возникающих в связи с ними профессиональных заболеваний.

Тем не менее, не смотря на все достижения отечественной инструментально-исполнительской школы, уже с начала 30-х гг. методисты постепенно избегают использовать накопленный опыт, развивать и пропагандировать анатомо-физиологическое направление в исполнительской педагогике, в начале пятидесятых и вовсе объявляя его «искусственным» и «недееспособ-

⁶ Г. Гельмгольц. «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки», пер. с нем. М. Петухова. – СПб, 1875г. стр. 22-23.

ным». Атмосфера критики и замалчивания подкрепилась и объективными историческими событиями – Великой Отечественной войной и последующим неустойчивым экономическим положением.

Однако полностью данное направление не исчезло, и новый виток его развития приходится на конец пятидесятых. В 1958 году на Всесоюзных педагогических чтениях с докладом о рациональной пианистической методике выступила А. А. Шмидт-Шкловская. Посещавшая во время учебы в Консерватории лекции И. Крыжановского, А. Шмидт-Шкловская не только сохранила, но и развила физиологическое направление в фортепианном исполнительстве, акцентируя свое внимание на исполнительской практике. Работа Анны Абрамовны ценна также и тем, что сама она в молодости столкнулась с профессиональным заболеванием и приложила все усилия к преодолению болей в руках, что и привело ее к изучению физиологии и рациональных движений. Анна Абрамовна впервые говорит о необходимости внимательного отношения к корпусу играющего:

«Практически рука работает не «от плеча», а «от корпуса» или, как образно и точно говорят в балете, «из корпуса». Основную нагрузку при этом несут самые сильные и выносливые мышцы плеча, спины, груди, плечевого пояса. Эти мышцы играют важную роль в работе пианиста, они укрепляют и уравнивают плечевой сустав, удерживают руку на нужном уровне, направляют ее. Сутулая, сгорбленная осанка сильно затрудняет их работу. Поэтому положение корпуса — это первое, на что следует обращать внимание при организации аппарата ученика. Главным ощущением правильности осанки должно быть ощущение «стержня», проходящего вдоль спины, прогнутости торса, поддержки всего корпуса мышцами поясницы. При этом лопатки прилегают к спине, грудь открытая, широкая, плечи (надплечья) опущены. Их лучше по возможности не поднимать и не выдвигать, а сохранять

спокойными во время игры (...). Поддержка мышц спины — одно из главных условий неустойчивости аппарата⁷».

Едва ли можно сказать лучше о роли осанки, положении лопаток и плеч, состоянии мышц в работе исполнителя. Также Анна Абрамовна дает описание физиологически обоснованного положения корпуса, и об этом речь пойдет в свое время.

Следующее десятилетие психофизиологический подход развивается на базе фортепианной исполнительской техники, в классе рояля. Среди крупных методистов этого периода можно отметить С.И. Савшинского («Пианист и его работа» 1961г. и др. работы) и И.Т. Назарова («Основы музыкально-исполнительской техники и метод ее совершенствования», 1969г.).

На сегодняшний день не вполне понятно, почему скрипичная педагогика столь долгое время оставалась в стороне не только от прогрессивных методических направлений, но и вообще от мировой педагогической арены. Методические пособия по искусству скрипичной игры выходят в 20-х, 30-х, 50-х гг. Однако большого резонанса среди исполнителей-скрипачей они так и не производят. Возможно, это связано с меньшей популярностью скрипки относительно того же рояля, так как скрипка требует дополнительный набор навыков, таких как сложная координация, чистое интонирование, более мощная физическая подготовка, связанная с пребыванием в положении стоя. Таким образом за скрипкой закрепилось мнение о том, что этот инструмент трудный и «неблагодарный», что выражалось в процентном соотношении обучающихся на скрипке и рояле в Советское время в музыкальных школах.

Не смотря на достаточное количество выдающихся исполнителей в нашей стране и за рубежом, обучение скрипке все же долгое время носит эмпирический характер, не делая попыток продвинуться в сторону науки.

⁷ Шмидт-Шкловская А.А. О воспитании пианистических навыков. Издание 2-ое. Ленинград, «Музыка». 1985, - стр. 19.

Впервые о физиологической основе скрипичных игровых движений заговорил выдающийся скрипач Иегуди Менухин. Жизнь Менухина полна удивительных событий, одним из которых стало то, что в тридцать лет из-за перегрузок Второй мировой войны мастера настигло профессиональное заболевание. Преодолеть боли скрипачу помогли глубокие, вдумчивые занятия йогой под руководством индийского гуру. Менухин вернулся к скрипке и стал пропагандировать аналитический подход к вопросам постановки и освоения инструментальных трудностей. В частности, маэстро первым среди скрипачей заявляет о необходимости внепостановочного блока. Так, в его Шести видеоуроках и вышедшей в 1977 году на их основе книге первый урок посвящен физической подготовке скрипача и некоторым движениям, имитирующим игровую деятельность.

Урок называется «Общие подготовительные упражнения» и включает в себя упражнения на дыхание, на растяжку, на равновесие, пять упражнений из йоги, благотворно влияющих на организм, а также упражнения для головы, для равновесия, и упражнения-покачивания, составляющие основу игры на скрипке.

Обращает на себя внимание широта и фундаментальность внеинструментальной подготовки Менухина. Не упускается из виду ни одна деталь – даже дыхание, которое, кажется, не используется в игровом процессе, сохраняясь на уровне биологических потребностей, по мнению маэстро, должно быть поставлено на службу освоению скрипки.

Таким же образом во втором уроке предлагается осваивать смычок. Менухин рекомендует изучать движения посредством деревянной трости, положенной на опору. Действительно, начинающим скрипачам держать смычок так, как это делают профессионалы, тяжело, по той причине, что основным перевешивающим рычагом является пятый палец, объективно слабый от природы. Заставляя ученика с самых первых уроков держать смычок на весу одной рукой, мы получаем зажим всей пясти. Об этом речь пойдет далее,

здесь же хотелось бы отметить, что именно поэтому при освоении смычка Менухин советует опирать его либо на пульт, либо поддерживать левой рукой. Недостатком данной системы, на наш взгляд, является недостаточная адаптированность под начинающих, руки которых на скрипке еще недостаточно приспособлены к специфическим движениям. Например, возьмем следующую рекомендацию:

«Мы ставим смычок в центре на одну из струн. Снимаем средний и безымянный пальцы, придерживая смычок максимально легко остальными пальцами: указательным мизинцем и большим. Затем мы нажимаем мизинцем до тех пор, пока смычок не поднимется над струной⁸». Мы считаем описанное упражнение несколько преждевременным для обучающихся с нуля, из-за объективной слабости пятого пальца (об этом говорилось выше), а также потому, что базовым мы считаем (и это подтверждается практической работой) круг большого и среднего пальцев. Однако для более опытных скрипачей это упражнение, конечно же, представляет большую ценность, позволяя углубиться в процесс управления смычком.

Хотелось бы отметить также фразу: «Ощущение готовности к движению должно войти в привычку⁹». Данный постулат отсылает нас к другому ныне живущему психофизиологу-скрипачу Владимиру Ханановичу Мазелю. Одним из ключевых понятий методики Мазеля является так называемый «естественный люфт» – термин, введенный самим ученым. Естественный люфт представляет собой состояние мышц и суставов, мгновенно готовых выполнять любые заданные действия. Вот что пишет сам В. Мазель об этом понятии:

«Каждый сустав от природы имеет определенную степень автономной естественной подвижности. Это своеобразный люфт – нейтральное движение, совершаемое без ощутимых напряжений. Luft в переводе с немецкого

⁸ Менухин И. Скрипка. Шесть уроков с Иегуди Менухиным. Перевод с английского. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория». 2009. Стр.42.

⁹ Там же. Стр.21

значит «воздух». В механике люфтом называется зазор между сопряженными поверхностями частей машин. В музыке, особенно в вокальном искусстве, люфтпауза – это мгновение неглубокого вдоха, краткий перерыв в звучании перед началом новой фразы. Вот так спонтанно и очень логично понятие люфт было принято автором данной работы для обозначения свободного нефиксированного состояния мышц, готовых к последующим действиям. Следовательно, прежде чем включить в активное действие мышечные группы, окружающие определенный сустав, необходимо развить ощущение естественной подвижности этого самого сустава¹⁰. Естественный люфт как явление закона функционирования организма включает в себе два направления исследования – с одной стороны, это необходимость углубляться в анатомические возможности организма, с другой – рассмотрение с точки зрения психофизиологии всего скрипичного технического арсенала¹¹.

Таким образом, проведенный анализ имеющейся литературы позволил выявить, что, не смотря на все трудности и препятствия, научный подход, основанный на достижениях физиологии и психофизиологии к освоению движения на музыкальных инструментах развивался на протяжении всего столетия. В рамках такого подхода создавались значительные труды, продвинувшие возможности инструментального исполнительства вперед.

Вместе с тем, на сегодняшний день в методиках музыкального образования и обучения игре на музыкальных инструментах есть определенные пробелы. Мы считаем, что психофизиология инструментального исполнительства сможет закрыть некоторые из них.

Также необходимо отметить, что разработка вопроса психофизиологии скрипичного исполнительства откроет другие горизонты музыкантам нового поколения.

¹⁰ В.Мазель. Музыкант и его руки. Книга вторая «Формирование оптимальной осанки». Издательство «Композитор. Санкт — Петербург», 2005. Стр. 7.

¹¹ Скрипник В.И. Психофизиологические аспекты в обучении игре на скрипке // Искусство и образование. – 2015. № 5 (97). С.88-94.

Литература:

1. Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки., пер. с нем. М. Петухова. – СПб, 1875г
2. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства в трех выпусках. Выпуск 1. Москва «Музыка» 1990г.
3. Менухин И. Скрипка. Шесть уроков с Иегуди Менухиным. Перевод с английского. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория». 2009
4. Мазель В. Музыкант и его руки. Книга вторая «Формирование оптимальной осанки». Издательство «Композитор. Санкт-Петербург», 2005
5. Передерий О. «Распространение принципов анатомо-физиологического направления в отечественной фортепианной педагогике первой трети ХХвека». Статья. <http://cyberleninka.ru/article/n/rasprostranenie-printsipov-anatomo-fiziologicheskogo-napravleniya-v-otechestvennoy-fortepianno-pedagogike-pervoy-treti-hh-veka>
6. Психология. Словарь. / Под общ.ред. А.В. Петровского, М.Г. Ярошевского. - М.: Политиздат 1990.
7. Скрипник В.И. Психофизиологические аспекты в обучении игре на скрипке // Искусство и образование. – 2015. № 5 (97).
8. Фельдгун Г.Г. История зарубежного скрипичного искусства. Новосибирск.1983
9. Шмидт-Шкловская А.А. О воспитании пианистических навыков. Издание 2-ое. Ленинград, «Музыка». 1985.
- 10.Скрипник В.И. Проблемы игровой позиции скрипача: психофизиологический подход // Искусство и образование. 2016. № 3. С. 66-73.
- 11.Светланова В.И. Телесноориентированные методики развития личности и их практическое значение в обучении игре на скрипке // Искусство и образование. 2016. № 6. С. 86-95.