

Школа Л.В.Николаева – ее учебно-техническая система.

Сложность закономерностей, лежащих в основе исполнительского процесса и непредсказуемость их индивидуальных проявлений в работе каждого исполнителя, в каждом рабочем моменте, на каждом этапе и ступенях работы остерегает да и затрудняют музыкантов-педагогов и исполнителей вербально закреплять эти законы и предписывать их обязательное применение. Лешетицкий говорил, что его «правила» уместятся на странице, а рассказ об их применении требует премногих томов. Ему вторит Николаев – как определить, что в работе главное? Все равно значимо в свое время. «Врастая» в искусство, вырабатывая свое мастерство, каждый музыкант находит «свою» истину, которая в какой-то степени иницируется исполнительской средой и педагогами, но в конечном счете рождается в личном поиске и достижении. И возникает ситуация, когда «кто знает – тому не надо, а кто не знает, тому не поможет». Видимо, говоря так, Э.Петри имел в виду бесполезность книжных наставлений и то, что Тютчев определил как «мысль изреченная есть ложь». Не научная мысль, а мысль образная, эмоционально характеризующая понятия и отношения. Тут мысль определяется больше интонацией, с которой слово изречается, а не только его всеми признанной семантической значимостью.

Эта же сложность закономерностей исполнительства приводит к тому, что «верные ученики», говоря от имени своего учителя, могут исказить истину, дорогую им, но «проинтонированную» на свой лад. По этому поводу В.В. Пухальский, критикуя толкователей своего учителя Лешетицкого, говорил, что они повторяют слова Летецкого, а он продолжает то, что Лешетицкий делал. А другие, продолжая дело учителя, не стремятся свои достижения «приписывать» тому, кто дал им школу.

И не смотря на все эти сложности, мысль и поклонников, и продолжателей великих традиций хочет проникнуть в тайны законов искусства. Пушкин сетовал: мы ленивы и нелюбопытны. И действительно, бывают ситуации, когда «глядя на мир нельзя не удивляться» (Козьма Прутков). Как могло случиться, что разговорные тетради Бетховена были расшифрованы только в 1962 году Н. Фишманом, почему 120 лет не вспоминали книгу Люсси «Теория музыкального выражения»? Таких

«забвений» множество. И все по той же, видимо, причине: о музыке говорить и трудно, и опасно, так как можно навредить ей своей «неверной интонацией».

Нюанс и прием игры.

Баренбойм и Савшинский свидетельствуют, что для Николаева понятия «нюанс» и «интонация» были близки, а когда-то и синонимичны.

Говоря о том и о другом, приходится констатировать, что понятие интонации многозначно, в то время, как нюанс имеет достаточно однозначный смысл. Интонация имеет в виду во первых чистоту произношения звуков по высоте в ладу. Во вторых она равнозначна нюансу. И в третьих она несет в себя общий духовный настрой музыкального сочинения или музыкальной речи, проявляющийся во всех элементах музыкальной ткани.

Нюанс понятие локальное, мотивное. Оно определяет характер произнесения элементарного построения музыкальной ткани, ее «фонем» и «морфем».

Правда и тут есть деление: мелодические, ритмические, тембровые, динамические нюансы. В то же время мы говорим о правильной, грамотной нюансировке, делающей понятной слушателю как намерения исполнителя, так и мысль автора. Нюансы включают в себя так же и штрихи, и туше. Нюансы определяются и этими двумя техническими понятиями – приемами, в то время как понятные интонации определяет эмоциональную значимость звучащей музыки.

Сложность понимания понятия интонации связана с ее определением как некой общей звуковой константы, олицетворяющей образный смысл, идею сочинения, реализующихся в интонационном строе, который у Моцарта определяется с иных позиций как «верный тракт». И тогда, и сегодня речь идет о некой внутренней духовной силе, соединяющей в одно целое звуковой катарсис, художественную мысль и исполнительское действие.

Савшинский так излагает установку Николаева в данном вопросе: чем разнообразнее и тоньше нюансы исполнителя, тем ярче, содержательнее его игра. Правда добавляется, что исполнение должно быть опять-таки объединено общим духом, дающим единый смысловой стержень, то есть опять-таки вспоминается «верный такт» и интонационный строй.

К сожалению, нет какой-то общей теоретической основы в работе над нюансами. Воспитанность слуха, академическая культура и художественная интуиция должны помочь и определяют тут успех творчества исполнителя. Из далекого прошлого к нам пришла работа Люсси Матиса «Теория музыкального выражения» (1888г). Её дополняет «Артикуляция» Н.Браудо. но культура нюансировки-интонирования приобретается только опытным путем от «знающего» учителя к «понимающему» ученику. В основе этой культуры ритмоинтонации: ямба, хорей, дактиль – амфибрахий – анапест, квартоли, октоли, начала, окончания, повторы, синкопы, пунктиры, длинные ноты, взятия, снятия и разные способы звукоизвлечения. Николаев определяет два главные из них – нажим и толчок. К ним можно добавить удар-отскок и скольжение.

К нюансировке относятся и «интонационные точки» - один из основных рабочих - «технических» моментов в учебной системе Николаева. И опять-таки, и это понятие тоже трудно поддается словесному описанию. Ведь в основе пения лежит выравненность звука (линиеволья у Мартинсена). Необходимая гибкость, текучесть звучания будет живой, естественной тогда, когда эта гибкость будет в одной звуковой краске, в звуковой линии. Эту линию не должны «рвать» ни акценты, ни тенуто, ни другие ритмизации или синкопирования. В чем же отличие «интонационной точки»? Если различного рода акцентуации, не выходя из звуковой линии, создают ритмический и звуковой конфликт, звуковую борьбу в ходе музыкального развития, то интонационная точка объединяет, устремляет звуковое течение. Это отнюдь не акцент. И в то же время ее появление делает мелодический ход ярко очерченным. Тут наиболее ярко «зримо» проявляется способность слышать себя. Если акцентуации и динамические нюансы легко почувствовать физически и слухом, и движением, то интонационные точки предполагают «внутреннее», «живое» выпевание мелодий, голосов.

Такие «точки» могут быть «проходящим» в коротком мелодическом обороте из нескольких звуков, а могут быть главным интонационным оборотом, объединяющим ход музыкального действия, становясь «кульминационной точкой». Вспоминается реплика Рахманинова: «точка сползла».

Прием игры у Николаева – одна из основ смысловой техники. Он определяет и звуковую краску, и нюансировку, и осознанность автоматизированного процесса

игры. Без понимания того, как «это сделано», опираясь только на слуховое воображение и на анализ текста, ученик не достигнет той исполнительской смелости и свободы, которые необходимы на сцене.

Николаев утверждает – большие исполнители сознательно-интуитивно в работе находят и используют определенные игровые приемы, которые ученик может подсмотреть и перенять. Он советует так аналитически «слушать», видеть, осознавать игру мастера. В связи с этим следует заметить, что игровой прием это не двигательная схема, а рабочий (психодвигательный) комплекс, базирующийся на рефлекторных природных механизмах. Он не может быть расчленен на «простые» элементы и потом опять воссоединен. Если его схематизация и способствует пониманию при наблюдении «со стороны», то нахождение своего игрового приема возможно только через работу над звуком, через нахождение приема звукоизвлечения – туше, через создание этого игрового приема как нюанса.

Все элементы игровых движений могут определяться только через их звуковой результат, конкретизирующий музыкальное чувство и понимание музыки. При этом педагог, а вслед за ним и ученик, должен уметь «соединить с музыкой» не только конкретный игровой прием, но и общие для всех законы «естественных», «природных» основ двигательного аппарата, таких, как пластичность и взаимную дополняемость – перетекаемость движений – приемов, свободу движений и их ориентированность на точку приложения силы – на точку опоры, на три пространственные координаты и, соответственно, на шесть направлений движений руки, на закономерности «охватных» - полетных движений руки (круговые и вращательные движения).

В сочетании с овладением аналитическим композиторским мышлением, которое культивировал у учеников Николаев, его воспитанники получали школу, имеющую не только практическую, но и теоретическую базу, родственную «системе Станиславского».