

Как учиться игре на варгане

Рекомендации по осознанному программированию мышечной памяти и развитию комплексного восприятия варганной музыки

§ 0. Предисловие

Людам, увлеченным варганной музыкой, доступно множество материалов о том, как освоить конкретные и уже существующие техники, приемы и стили игры: литература, аудио и видео пособия, живые занятия и мастер-классы. Но, несмотря на обилие материалов из категории «как научиться», чрезвычайно мало внимания отведено тому, как сделать процесс обучения максимально гибким — позволяющим не только перенимать известные способы игры, но и формировать собственные стили варганной музыки, открывать новые приемы звукоизвлечения, выходить за рамки существующих техник и преодолевать многочисленные шаблоны, тормозящие творческое развитие.

Но все перечисленные выше задачи вполне выполнимы и не требуют сверхчеловеческих талантов: варганная музыка способна быть вариативной настолько же, насколько вариативна и разнообразна сама человеческая речь. Поиск путей к этой вариативности и является приоритетной целью автора.

И, пожалуй, стоит лишний раз обратить внимание на заглавие: «как *учиться* игре на варгане». Это пособие составлялось не для того, чтобы дать ответ на вопрос, как *научиться*. Акценты в данной работе расставлены на решения, позволяющие *не переставать учиться* и продолжать движение к новым творческим горизонтам (играете ли вы десять минут или десять лет — не важно).

1. Введение

§ 1.1. Основа основ варганной музыки

Прежде всего нужно напомнить о том, чем варган отличается от других музыкальных инструментов и о том, по каким принципам *наше тело* учится игре на варганах (а зачастую этот процесс протекает даже без нашего сознательного участия).

Именно этот момент является основой основ варганной музыки: звучание формируется не средствами внешнего резонатора, как это происходит с остальными инструментами. По сути, варган выполняет функцию внешних голосовых связок: как только вы начинаете играть, ваш речевой аппарат начинает функционировать по новым принципам, а все звучания инструмента формируются в прямой и непосредственной зависимости от движений различных мышц (даже самых мельчайших и незаметных для нас самих). Любая техника звукоизвлечения, любой прием — лишь внешнее отражение внутренних процессов.

Некоторыми способностями, позволяющими играть на варгане, мы владеем

еще до знакомства с инструментом — навыки артикуляции, дыхания, мелкой моторики и так далее. Благодаря этому мы получаем фору, позволяющую посвятить какое-то время освоению варгана и не углубляться при этом в процесс звукоизвлечения детально: просто подбирая готовые шаблоны техник игры из «архивов» своей мышечной памяти.

Переходя к аналогиям: в данном случае мышечная память играет роль программной «прошивки», на которой основывается все взаимодействие с варганной музыкой. На первых порах нам достается своеобразная «пре-альфа», наспех собранная из накопленного до знакомства с варганом опыта. Сюда могут включаться: знание артикуляции родного или изученных языков, развитые речевые и другие кинестезии, навыки работы с диафрагмальным дыханием, способность к детализированному акустическому восприятию обертоновой музыки и так далее. Именно от этой «прошивки» зависит и степень исходной предрасположенности к варганной музыке (а при определенном стечении обстоятельств эта предрасположенность может послужить импульсом к эффективному и интуитивному самообучению с самых первых дней игры и на долгое время вперед).

В любом случае, рано или поздно нам становится тесно в этих рамках и мы либо переключаемся на сознательное управление мышцами и их программирование в контексте задачи освоения варганной музыки, либо доверяем процесс «перепрошивки» преподавателям и пособиям, или же используем все доступные способы обучения. И, вне зависимости от выбранного подхода, на этом этапе начинается самая интересная и ответственная часть работы.

§ 1.2. Градация «ученик — мастер»

Важно сразу указать на ключевой момент подходов к обучению, описанных в данной работе. Как правило, знакомясь с любыми обучающими материалами по игре, читатель настраивается на простую задачу: перенять опыт, позволяющий играть так, как это умеет автор материала. Но хотелось бы, чтобы в этот раз мотивация читателя была противоположной: *не играть так, как это делает автор данного пособия, или кто-либо еще*. Такой подход куда более справедливый и актуальный: варганная музыка скрывает в себе множество нераскрытых возможностей и в мире по-прежнему не существует ни единого исполнителя, который был бы способен в полной мере раскрыть потенциал варгана. Пожалуй, единственный способ более детально изучить границы этого потенциала — искать их сообща, развивая и находя свои собственные стили и техники игры, а не перенимая готовые, модные или авторитетные манеры исполнения.

И для начала — отрешимся от сложившихся условностей, которые способны помешать выбору верных мотиваций к освоению игры на варгане.

Что отличает «начинающего» варганиста от «продвинутого» и чем «мастер» выделяется среди «учеников»? Разница здесь кроется только в опыте и степени осознанности по отношению к игре. Обладание музыкальным слухом, чувством

ритма, какими-то сверхчеловеческими талантами, заслугами на конкурсах исполнителей, опытом обучения в какой-либо школе игры — все это не имеет первостепенного значения. И в большинстве случаев, если вы встретили или слышали исполнителя, который играет заметно лучше вас, то причина такой разницы в уровне владения инструментом довольно прозаична — варган в руки этого человека попал раньше, чем в ваши, и играет этот человек чаще, чем вы. Но важно помнить: время в вопросах обучения игре течет отнюдь не линейно. Время значительно ускоряется осознанностью в обучении и при верном подходе обнаружить и реализовать в себе потенциал мастера способен каждый. Важно лишь избежать на этом пути подводных камней, большинство из которых кроется в сфере мышечной памяти, а следовательно — в сфере сознания и подсознания; в сфере доступной только вам.

Любой мастер и учитель игры достоин уважения за то, что он нашел в себе силы посвятить музыке свое время и отдать этому часть жизни. Но — в контексте обсуждаемой темы — ни один мастер не сможет пробудить мастерство в другом человеке: он может лишь передать техники игры, тогда как область личных творческих возможностей ученика всегда остается за пределами влияния преподавателя. Особенно если речь идет о том виде музыкального искусства, потенциал которого не изучен даже на половину, оставляя возможность каждому быть первооткрывателем; а варганная музыка была и остается именно таким видом искусства.

§ 1.3. О пользе и вреде обучения конкретным техникам в контексте работы механизмов мышечной памяти

Ориентируясь на чужое мастерство и чужой стиль, мы укрепляем в себе бесконтрольное стремление копировать техники. И если обучение основывается на буквальном перенимании готовых приемов в ущерб самостоятельному творческому поиску — это загружает мышечную память множеством второстепенных и незаметных деталей, которые в дальнейшем будут значительно тормозить развитие личного потенциала. И чем дольше копировать готовый стиль игры и приемы — тем сложнее будет выйти за его рамки и обнаружить свой собственный. Чем дольше тренировать и отрабатывать конкретную технику — тем сложнее будет от нее отвлечься в будущем.

Но если мы изначально умеем контролировать мышечную память и чувствовать даже самые мельчайшие процессы, задействованные в звукоизвлечении — обучение на примере конкретных техник будет сильно способствовать и личному развитию, а материал, преподаваемый на мастер-классах и в школах, будет схватываться в разы быстрее. Об этом будет сказано подробнее позднее.

Пока же рассмотрим механизмы работы мышечной памяти на простых и даже слегка утрированных примерах.

Одна из посетительниц занятий автора данной работы, пробуя повторить прием основанный на смыкании и размыкании губ, неосознанно моргала глазами синхронно с исполнением приема. Это пример работы старого фрагмента мышечной памяти: за одним движением последовала привычная мимическая реакция, сформированная в прошлом.

Одновременно с этим рассмотрим пример формирования нового и «лишнего» фрагмента мышечной памяти. Один талантливый исполнитель и преподаватель, известный многим в варганной среде, имеет привычку поднимать вверх брови при извлечении некоторых высоких обертонов. После первых курсов обучения его группы сразу несколько учеников неосознанно переняли это движение: приподнимали вверх брови при переходе на высокие обертона.

Кто-то совершенно справедливо рассудит, что веки и брови не так уж и важны для процесса звукоизвлечения — разумеется, это так. Но выше шла речь только о самых очевидных примерах, лишь о вершущке айсберга. Если внешние реакции легко заметить и проследить, то внутренние — остаются за пределами внимания преподавателя. Справочники по анатомии могут дать нам исчерпывающую информацию о том, какое количество мышц задействовано в артикуляции, мимике, дыхании, движениях рук. Это огромное количество неосознанных процессов, множество взаимосвязанных и неуловимых цепных реакций, формирующихся годами и десятилетиями в течении всей нашей жизни. Для того, чтобы контролировать их извне преподавателю нужно не только обладать познаниями заядлого хирурга, логопеда и психолога в одном лице, но дополнительно к этому непрерывно проводить ученикам магнитно-резонансную томографию головы и верхней части тела.

В противовес этому можно утверждать, что опытный преподаватель может ориентироваться в работе мышц ученика по звуку варгана, но это верно только отчасти. То, что ученику удалось повторить нужное звучание свидетельствует только о том, что верно сработала лишь определенная группа мышц. Как при этом повели себя все остальные мышцы — будет оставаться неизвестным.

Как следствие: на основе старых и незаметных личных шаблонов мышечной памяти, а также перенимаемых в процессе обучения, формируются новые шаблоны, но срабатывающие уже не в комплексе с прошлыми привычкам, а *в виде реакции на игру на варгане и какие-либо конкретные приемы игры*. Особенно критично эти постепенно нарабатываемые и скрытые пласты мышечной памяти проявят себя позднее, когда обучающийся будет готов искать, находить и осваивать новые и неизученные приемы звукоизвлечения. Основанные к примеру 1) на многоходовых комбинациях мельчайших движений речевого и дыхательного аппарата 2) на сложных и нехарактерных для существующих техник игры ритмах боя по язычку, где, в противоположность жесткой фиксации кисти, будут важны ювелирно точные и многократные изменения направления удара и положения руки 3) или же на одновременном использовании разных техник игры, в том числе на параллельном использовании разных ритмических рисунков 4) и так далее.

В худшем случае: к тому моменту, как обучающийся будет готов перейти к настоящему обучению, *которое возможно только один на один с варганом* — он не сможет научиться ничему новому из-за того, что, как гласит избитая и затертая мудрость, «ваша чаша полна». Это станет досадной преградой на пути к личной и наиболее искренней для ученика музыке. Часть варганистов прекращает свое развитие именно на этой стадии: столкнувшись со внезапно появившимся барьером в творческом росте.

Фундамент этого барьера (тщательно возводящийся во время обучения) — сформированная привычка копировать и многократно отрабатывать техники, не уделяя должного внимания работе с мышечной памятью и развитию тонкого восприятия связанных с этим ощущений.

§ 1.4. Переходные моменты в формировании стиля игры

Можно предположить: при накоплении некоторого количества опыта ученик способен «по умолчанию» перешагнуть порог, за которым резко повышается осознанный подход к варганной музыке — некая спонтанная «дефрагментация» мышечной памяти, внезапно происходящая вопреки последовательному копированию набора техник. Но также «внезапно» этот момент можно пропустить, столкнувшись с другой преградой, подчас непреодолимой и для мастеров игры. Конкретные стилевые рамки и отработанная до совершенства манера игры — это, продолжая аналогии из первого параграфа, уже программа с «закрытым кодом». Вносить в нее коррективы будет крайне и крайне сложно и трудоемко — и это мы можем наблюдать на примере исполнителей, которые в течении десятилетий исполняют одни и те же композиции, а в свободных импровизациях используют отработанные элементы из этих же композиций (справедливости ради стоит отметить, что ровно тот же эффект «закрытого кода» в полной мере испытывает на себе и автор данной работы — даже не обладая опытом игры в полвека). Но быть ограниченным рамками личного стиля и быть ограниченным рамками чужого стиля — это абсолютно разные вещи, приводящие к совершенно разным результатам.

Важно помнить: возможность раскрыть в себе собственную манеру игры предоставлена вам с самых первых звуков, извлеченных на варгане. С каждым шагом в сторону копирования известной и отточенной до мелочей техники вы в тоже время делаете шаг в сторону от личного и естественного для вас восприятия музыки.

§ 1.5. Выводы

Постараемся подвести итог написанному ранее на примере еще одной аналогии. Обучение варганной музыке можно представить, как игру на пианино с постоянно меняющимся количеством клавиш, где при нажатии на одну из них

происходит реакция, заставляющие появляться или пропадать другие.

При самом первом знакомстве с варганом мы видим лишь одну клавишу, но стоит только использовать ее и ухватить принцип образования звука — клавиш становится несколько. Каждая из них означает какую-либо конкретную возможность звукоизвлечения. Используя их поочередно или в комбинациях друг с другом мы открываем все новые и новые клавиши. Казалось бы, что этот процесс может продолжаться бесконечно, но тут мы сталкиваемся с одной любопытной деталью: активация одной клавиши может запросто закрыть доступ к активации другой, а мы даже не узнаем, что та другая клавиша вообще существовала.

Переходя от аналогии к непосредственно теме пособия. Изучив и отработав до автоматизма конкретный прием, мы, во-первых, программируем на конкретные движения определенный пласт мышечной памяти. Во-вторых, кроме тех движений мышц, которые в момент программирования находятся в области нашего внимания, этот процесс одновременно затрагивает и другие группы мышц и в этой области проходит неосознанно. По мере накопления таких отработанных техник игры от нас постепенно уходит возможность применять те приемы, которые подразумевают максимально точные и сознательные движения мышц, оставшихся за пределами внимания во время обучения в прошлом.

Затем, открыв, как нам начинает казаться, максимально возможное количество «клавиш» — способов звукоизвлечения — мы начинаем совершенствовать игру в рамках этого доступного набора приемов и техник, комбинируя их в композиции. И, в процессе совершенствования, уходим все дальше и дальше от задачи поиска новых «клавиш». Но при излишней опоре на какой-либо существующий стиль игры в процессе поисков — упускается момент, позволяющий сформировать «клавиатуру» из тех техник и приемов, которые точнее соответствовали бы личному восприятию музыки и способствовали бы свободной творческой самореализации.

Из всего сказанного выше можно предложить простые выводы и утверждения. Любое обучение должно быть прежде всего самообучением и базироваться на самостоятельной и внимательной работе с мышечной памятью, на творческом и внимательном поиске новых звучаний и умении осознанно фрагментировать изучаемые техники игры на мельчайшие детали, своевременно выявляя и отслеживая даже самые незначительные изменения в работе различных групп мышц.

В противоположность этому: каждая минута неосознанного обучения, основанного на буквальном повторении конкретных приемов в зависимом от преподавателя поиске некоего «эталонного» звучания — это постоянно происходящий и не подконтрольный процесс формирования мышечной памяти, результаты которого будут зависеть не от талантов преподавателя, а от везения обучаемого.

И, резюмируя. Сознательный поиск и изучение новых и сложных техник игры обостряют восприятие, повышают уровень мышечной и акустической

чувствительности, открывая доступ к следующим и более сложным способам звукоизвлечения; но при автоматизации аналогичных умственных задач, или же при недостаточно сознательном подходе при их выполнении — запускается в точности противоположный процесс.

***Статья публикуется в качестве черновика
и доступна по ссылке www.aksenty.ru/handbook.pdf,
со временем возможны дополнения и изменения текста —
текущая версия статьи может содержать неточности и ошибки.***

***По любым возникшим вопросам
вы можете писать на mail@aksenty.ru***