

МЕЖПРЕДМЕТНЫЕ СВЯЗИ: ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ В КЛАССАХ ФОРТЕПИАНО И ДИРИЖИРОВАНИЯ

Лагутина Наталья Федоровна,
председатель предметно-цикловой комиссии
«Инструментальное исполнительство (фортепиано)»
ГОбПОУ «Мурманский колледж искусств»

Работая после окончания консерватории концертмейстером в классах специального дирижирования и хора, я обратила внимание на общие двигательные проблемы и принципы пианистов и дирижёров. В большей степени я убедилась в этом, став преподавателем специального фортепиано.

Для начала хотелось бы обратиться к некоторым историческим моментам, а конкретнее, к моментам связи фортепиано и дирижирования. Самостоятельная роль дирижирования утвердилась в процессе его длительной исторической эволюции. Истоки дирижирования уходят в глубокую древность, хотя как самостоятельный вид музыкального искусства он рассматривается лишь со второй четверти XIX века. В XVI веке с появлением «генерал-баса» (способа сокращенной записи многоголосия, возникший в Италии) в связи с утверждением гомофонно-гармонического склада мелодия сопровождался клавесином. Клавесин был основой оркестра или ансамбля, его роль была тройной: он аккомпанировал, поддерживал весь оркестр и управлял им.

И в церкви клавесин вошёл в употребление уже в XVII столетии. Известно, что в течение нескольких лет настройку клавесина в Томаскирхе Иоганн Себастьян Бах доверял Карлу Филиппу Эмануэлю, а сам Иоганн Себастьян играл на нем, дирижируя своими кантатами. В театрах при исполнении опер использовались обычно два клавесина – один устанавливался сбоку от оркестра для аккомпанирования, другой – посередине, чтобы дирижировать, сидя за ним. В концертах обе эти роли выпадали на долю одного клавесина.

Таким образом, клавесинист становился не только участником оркестра, но и его руководителем и дирижёром. Дирижирование за клавесином, зародившееся в XVI веке, закрепляется в концертной жизни. Клавесинист совмещал массу пианистических и дирижёрских жестов, что подтверждает единую природу и истоки жестов, их назначение и единые двигательные принципы.

Для того чтобы понять, как должен двигаться аппарат, необходимо ознакомиться со строением руки. Мы найдем много общих двигательных моментов. В процессе игры на фортепиано и дирижирования участвуют пальцы, кисть, пясть, предплечье, надплечье, а всё это поддерживают мышцы плеча, спины, груди и плечевого пояса. Верхний отдел руки – плечо – отличается в движениях шириной диапазона, это обеспечено устройством плеча: длинной, массивной плечевой костью, плечевым суставом, сильными мышцами, расположенными на спине и плечевом поясе и прикрепленными к плечевой кости. Плечо – основа руки, опора. Рука поддерживается мышцами плечевого пояса, такая легкая фиксация плеча не вызывает в нём утомления. Можно сравнить с состоянием мышц,

поддерживающих голову человека во время бодрствования. Сильные мышцы плеча, спины создают ту энергию, которая дает при надобности мощное звучание. Положение плеч должно быть опущено, причем это характерно для обеих специальностей (фортепиано, дирижирование). Когда плечи подняты, создается впечатление, что они как бы подвешены над клавиатурой.

Средний раздел – предплечье – более тонкий по форме, легкий по весу, является продолжением плеча. По скорости движений предплечье имеет преимущество перед плечом, но уступает ему по силе. Предплечье обеспечивает гибкость, цельность руки.

Кисть – самый легкий, тонкий отдел руки, состоящий из запястья, пясти, пальцев. Это исключительно подвижный и тонкий орган, способный к множеству движений. Кисть в связи со своей подвижностью (она состоит из 27 мелких костей) может быть круглой, плоской, угловатой для выражения многообразных деталей музыки. Сустав запястья должен быть всегда свободным, гибким, служить рессорой при пальцевых движениях. Кисть пианиста и дирижера имитирует разные виды прикосновения: может касаться, гладить, нажимать, рубить, ударять, опираться и т. д. При этом осязательные представления, ассоциируясь со звуковыми, помогают выразить различные тембровые и штриховые особенности звучания: тепло, холодно, мягко, твердо, широко, тонко, кругло, плоско, глубоко, мелко, бархатно, рыхло, компактно и т. д.

Наблюдая за развитием у учащихся технических навыков, и в дирижировании, и в игре на фортепиано, видим, что первое условие любой исполнительской техники – это мышечная свобода, непринужденность движений. Абсолютной мышечной свободы не бывает, даже для отдыхающего органа характерно наличие мышечного тонуса. В процессе же исполнения возникает определенное мышечное напряжение. Отсюда ясно, что свобода движений должна пониматься, как рациональное напряжение. Надо следить, чтобы рука от кисти до плечевого сустава, была совершенно свободна, нигде не «застывала», не зажималась. Равное значение имеет мышечная свобода и для дирижёра. Правильной работе всех компонентов, о которых говорилось выше, способствует, прежде всего, верное положение, укрепление и владение корпусом. Корпус рассматривается как часть аппарата, которая несет на себе довольно значительную нагрузку. От позиции корпуса зависит образ – можно передать состояние гордости, торжества, скорби, печали и т. д. Самой рациональной позой следует считать спокойную, естественную, так как она исключает излишнее напряжение корпуса. У дирижёров напряженность возникает от смещения центра тяжести, что происходит под влиянием наклона туловища, опоры на одну ногу, неправильное положение рук, головы. Торс служит опорой для рук и головы, он прям, естествен, плечевой пояс спокойно развернут, грудная клетка в свободном высоком положении. У пианиста положение корпуса тоже не должно стеснять движение рук. Сидеть необходимо на стуле не слишком плотно, не отклоняясь назад, а несколько наклоняясь вперед: это даёт возможность корпусу отклоняться, в случае надобности, в стороны и вперед. Необходимо ощущать «стержень», который проходит вдоль спины, мышцы спины поддерживают весь корпус, грудная клетка раскрыта, плечи опущены.

Для дирижёра первоочередным является воспитание гибкости рук, свободы, которые являются основой пластичности дирижерских движений, это качество, без

которого в принципе не существует дирижёрской техники. И при дирижировании, и при игре на фортепиано полезно воспитывать в себе самоконтроль и умение распознать, где имеется излишнее мышечное напряжение; если в процессе игры руки утомляются или болят, надо определить, какая часть руки излишне напряжена, и стараться расслабить мышцы этой части руки.

Обеим специальностям (игра на фортепиано и дирижирование) свойственна проблема дыхания, связанная с движением руки. В дирижёрском классе особое внимание уделяется ауфтактам, важнейшему фактору в управлении хором. Ауфтакт – это предварительный жест, состоящий из трёх элементов: внимание, дыхание и момент звукоизвлечения. Он должен включать в себя все свойства художественного образа: и скорость, и штрих, и динамику, и настроение и т. д. При фортепианной игре мы также используем замах, как вдох, и в принципе в тех же смыслах, что у дирижёров. Музыка без дыхания мертва, дышать нужно в полном соответствии с музыкальной фразировкой и с характером звуковой задачи. Правильное дыхание объединяет фразу, организует движение пианиста и необходимо нацелить пианиста на то, чтобы он не формально поднимал руку, а брал дыхание. Это свойственно опять же обеим специальностям.

Момент звукоизвлечения в обеих специальностях тоже имеет общие проблемы. Дирижёр – хоровик, поющий в хоре хорошо представляет разницу между «открытым» и «закрытым» звуком. Глубокий, звук с опорой на фортепиано адекватен «закрытому» вокальному звуку. Резкое, прямое, неподготовленное внутренним слухом звукоизвлечение аналогично «открытому» певческому звуку. Понятие «опёртого звучания» в фортепианной игре тесно связано с понятием «опёртого движения» в дирижировании. Известно, каких трудов стоит добиться, чтобы рука начинающего дирижёра или пианиста превратилась из пустой, безопорной в поющую, «опертую», тянущую звук. Регулятором опёртого звучания и жеста являются музыкальный слух и мышечное чувство музыканта-исполнителя. Опора дирижёрских движений воспринимается как эластичное движение руки, опирающейся в плечевом суставе на корпус и кистью на воображаемый инструмент. Рука как бы разрезает упругую среду, преодолевая её «сопротивление». Возникает ощущение, что рука нагружена звуком, несёт его, регулирует дыхание. Надо заметить, мышечные ощущения дирижёра сходны с мышечными ощущениями пианиста, а категория «опёртого звучания» осмысливается абсолютно идентично.

Одна из важнейших проблем в классах вокала, дирижирования, в классе фортепиано – интонирование. Вокалисты, дирижеры часто и много говорят об интонации, постоянно мы слышим требования чистого интонирования, требования поддержать интонацию, помочь ей рукой, особенно в высокой тесситуре. Интонация – это соединение нескольких звуков, имеющих смысловое значение. Для пианистов наиболее эффективно осваивать интонирование на фортепиано, работая над пьесами кантиленного характера. Часто в исполнении учащимся произведение выглядит раздробленным, клочковатым. Если подготовленный учащийся, играя выученную пьесу, не соблюдает фразировки, не слышит линии мелодии, её протяженного дыхания, если звук резкий, тусклый – это исполнение не контролируется слухом. Следовательно, необходимо развивать интонационный слух учащихся, т. к. legato – это категория слуховая и если учащийся не

слышит, не чувствует мелодии, её линии, формально этого не сделать. Необходимо последовательно формировать в сознании учащегося представления об искусстве, тесно связанном с вокальной музыкой, а не как механический принцип извлечения звуков. Для многих музыкантов лучшей школой исполнения явилось вокальное искусство.

Дирижёры – хоровики всегда работают с поэтическим текстом, что облегчает понять фразировку. У начинающих, а иногда и подготовленных пианистов для правильного понятия фразировки можно использовать подтекстовку, это способствует развитию чувства фразировки. Если же попросить учащегося пропеть фразу, даже внутренним слухом, то он яснее осознает логику её развития. Особое значение приобретает использование певческих навыков при работе над фразой в фортепианных произведениях композиторов – романтиков. В них ярко проявляются романсово-песенные черты. Необходимо воспитывать у учащихся чувства наполненности интервалов, ощущения ладового тяготения, функциональности гармонии, слышания их. Дирижёру – хоровику это должно быть особенно близко, ведь пение в хоре – огромная практика развития гармонического слуха. И фортепианное произведение они часто воспринимают как партитуру в фортепианном изложении. В хоре один и тот же аккорд может иметь разнообразную окраску, характеристику: резкий, глубокий, бархатный, звенящий, холодный и т. д. Пианистам для развития гармонического слуха важно использовать разнообразные характеристики гармонии.

Особенно плодотворны могут быть ссылки на знание вокала, на вокальные ощущения во время работы над полифонией, где в горизонтальном движении развиваются разные по тембру голоса. Можно провести параллели в работе над штрихами, т.к. природа артикуляции, произношения одна. И для фортепиано, и для дирижирования *non legato* кажется более простым штрихом, его изучают в начальном периоде обучения. Наибольшую трудность представляют для дирижера штрихи *legato*, *staccato*. Исполнение их требует полнейшей свободы руки и гибкости кисти. Это можно проследить и в фортепианной игре. Также можно сказать и о моменте снятия звука. Принцип снятия звука (особенно легатного) идентичен у обеих специальностей: это звук, снятый мягкой, пластичной кистью, не обрывающийся резко, грубо.

На всех этих примерах можно убедиться, что обе специальности (игра на фортепиано и дирижирование) имеют идентичные проблемы, а связь между предметами плодотворно обогащает процесс обучения.

Список литературы

1. Бирмак, А. О художественной технике пианиста. / А.Бирмак. - М: Музыка, 1973. -139 с.
2. Ганон, Ш. Пианист-виртуоз. / Ш.Ганон. – М.: Музыка, 1964. – 117 с.
3. Крыхалова, Н. Играем гаммы. / Н. Крыхалова. - М.: Музыка, 1995. -73 с.
4. Либерман, Е. Работа над фортепианной техникой. / Е. Либерман. - М.: Музыка, 1985. - 135 с.
5. Мильнштейн, Я. Лист. / Я.Мильнштейн. - М: Музыка, 1971. - 597 с.

6. Натансон. В.А. Вопросы музыкальной педагогики: Вып.1./ В.А.Натансон. - М.: Музыка, 1979. – 78 с.
7. Нейгауз, Г. Об искусстве фортепианной игры. / Г.Нейгауз. - М.: Музыка, 1982. – 298 с.
8. Никитин, А. А. За двадцать пять лет: сборник статей. / А.А.Никитин. - Хабаровск, 1998. – 159 с.
9. Терентьева, Н. Черни и его этюды. / Н.Терентьева. - М.: Музыка, 1978. -53 с.
10. Тимакин, Е.М. Воспитание пианиста. / Е.М.Тимакин. - М.: Сов. композитор, 1989. – 144 с.
11. Хентова, С. Маргарита Лонг. / С.Хентова. - М: Музыка, 1961. - 104 с.
12. Шмидт – Шкловская, А. О воспитании пианистических навыков. / А. Шмидт-Шкловская. - М.: Музыка, 1971. – 70 с.