МЕЖПРЕДМЕТНЫЕ СВЯЗИ: ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ В КЛАССАХ ФОРТЕПИАНО И ДИРИЖИРОВАНИЯ

*Кудрявцева Анна Ивановна,
преподаватель по классу фортепиано
ГОбПОУ «Мурманский колледж искусств»*

После окончания консерватории я начала свою трудовую деятельность в должности концертмейстера в хоровом классе детской музыкальной школы, а далее стала преподавателем дисциплин Концертмейстерский класс, Камерный ансамбль и Специальное фортепиано фортепианного отделения колледжа искусств. В процессе работы я обратила внимание на общие двигательные проблемы и принципы пианистов и дирижёров.

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» и позднее, в XVII-XVIII веках, клавесин был основой оркестра или ансамбля, его роль была тройной: он аккомпанировал, поддерживал весь оркестр и управлял им. В церкви клавесин вошел в употребление уже в XVII столетии. Известно, что в течение нескольких лет, работая в Томаскирхе, Иоганн Себастьян Бах играл на клавесине, одновременно дирижуя своими кантатами. Часто в церквях использовался аккомпанирующий клавесин. В Италии и Германии авторы дирижировали своими операми, не только отбивая такт, но и сидя за клавесином. При исполнении опер использовались обычно два клавесина: один устанавливался сбоку от оркестра для аккомпанирования, другой посередине, для клавесиниста, выполнявшего роль дирижёра. В концертах обе эти роли выпадали на долю одного клавесина.

Итак, для того, чтобы понять, как должен двигаться исполнительский аппарат пианиста или дирижёра, необходимо ознакомиться со строением руки. Мы найдём много общих двигательных моментов. В процессе игры на фортепиано и дирижирования участвуют пальцы, кисть, пясть, запястье, предплечье, надплечье, всё это поддерживают мышцы плеча, спины, груди и плечевого пояса. Плечо – основа руки, опора. Плечи должны быть опущены, причём это характерно для обеих специальностей (фортепиано и дирижирование).

Когда у пианиста плечи подняты, создаётся впечатление, что они как бы подвешены над клавиатурой. Средний раздел – предплечье – более тонкий по форме, легкий по весу, является продолжением плеча. Предплечье обеспечивает гибкость, цельность руки. Кисть – самый легкий, тонкий отдел руки, состоящий из запястья, пясти, пальцев.

Кисть дирижёра 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, твёрдо, широко, тонко, кругло, плоско, глубоко, мелко, бархатно, рыхло, компактно и т.д.

Наблюдая за развитием у обучающихся технических навыков, и в дирижировании, и в игре на фортепиано, видим, что первое условие любой исполнительской техники – это мышечная свобода, непринуждённость движений. Абсолютной мышечной свободы не бывает, даже для отдыхающего органа характерно наличие мышечного тонуса. Определённое мышечное напряжение возникает и в процессе исполнения. Отсюда ясно, что свобода движений должна пониматься как рациональное напряжение. Пианисту надо следить, чтобы рука от кисти до плечевого сустава была совершенно свободна, нигде не «застывала», не зажималась. Для дирижёра первоочередным является воспитание гибкости рук, свободы, которые являются основой пластичности дирижёрских движений – качества, 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 находить приёмы, способствующие расслаблению мышц этой части руки.

Обеим специальностям (игра на фортепиано и дирижирование) свойственна проблема «дыхания», т.е. его показ определённым движением руки.

В дирижёрском классе, например, 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. В фортепианной игре мы также используем замах, как вдох, и, пожалуй, в тех же смыслах, что у дирижёров. Музыка без дыхания мертва, «дышать» нужно в полном соответствии с музыкальной фразировкой и характером звуковой задачи.

Правильное «дыхание» (расстановка цезур) выстраивает фразу, организует пианистические и дирижёрские движения.

Момент звукоизвлечения в обеих специальностях тоже имеет общие проблемы. Дирижер-хоровик, поющий в хоре, хорошо представляет разницу между «открытым» и «закрытым» звуком. Глубокий звук, звук с опорой на фортепиано подобен «закрытому» вокальному звуку. Резкое, прямое, неподготовленное внутренним слухом звукоизвлечение аналогично «открытому» певческому звуку. Известно, каких трудов стоит добиться, чтобы рука начинающего дирижёра или пианиста превратилась из пустой, безопорной в поющую, «опёртую», 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, дирижёры часто и много говорят об интонации, постоянно мы слышим требования чистого интонирования, требования поддержать интонацию, помочь ей рукой, особенно в высокой тесситуре. Что такое интонация? Это соединение нескольких звуков, имеющих смысловое значение. Для пианистов наиболее эффективно осваивать интонирование на фортепиано, работая над пьесами кантиленного характера. Необходимо последовательно формировать в сознании обучающегося представления о фортепианном исполнительстве как об искусстве, тесно связанном с вокальной музыкой, а не механическом принципе извлечения звуков.

Дирижеры-хоровики всегда работают с поэтическим текстом, что облегчает понять фразировку. У начинающих, а иногда и подготовленных пианистов для правильного понятия фразировки можно использовать подтекстовку. Если же попросить учащегося пропеть фразу, даже внутренним слухом, то он яснее осознает логику её развития. Особенно плодотворны могут быть ссылки на знание вокала, вокальные ощущения во время работы над полифонией, где в горизонтальном движении развиваются разные по тембру голоса. Можно провести параллели в работе над штрихами, так как 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 дирижёра 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 дисциплинами Фортепиано и Дирижирование плодотворно взаимно обогащает процесс обучения.

Литература

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. Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка. / С. Казачков. – М.: Музыка, 1967.
4. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. / Е. Либерман. - М.: Музыка, 1985. - 135 с.
5. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста. / Е.М.Тимакин. - М.: Сов. композитор, 1989. – 144 с.
6. Шмидт-Шкловская А. О воспитании пианистических навыков. / А. Шмидт-Шкловская. – М.: Музыка, 1971. – 70 с.