

МБУДО «Симферопольская детская музыкальная школа №1
имени С.В.Рахманинова»

Доклад
по теме «Искусство пения на фортепиано»

Подготовил
преподаватель по классу фортепиано
Хашимов С. А.

Симферополь, 2015

ИСКУССТВО ПЕНИЯ НА ФОРТЕПИАНО

В своём докладе я хотел бы затронуть и осветить такую важную, на мой взгляд тему, как искусство пения на фортепиано, так как оно было отличительной чертой многих выдающихся исполнителей прошлого и находилось в центре внимания лучших представителей фортепианной педагогики.

Достаточно вспомнить таких мастеров игры, как Шопен, Лист, Антон Рубинштейн, Ф. Blumenfeld, С. Рахманинов, Н. Игумнов, Г. Нейгауз, Артур Рубинштейн, Н. Голубовская, В. Горовиц, В. Нильсен, В. Клиберн, владевших этим искусством в совершенстве, а из педагогов и теоретиков пианизма – К. Мартинсена, С. Савшинского, Г. Когана, Я. Мильштейна, Л. Баренбойма, которые в своих работах затрагивают эту тему.

Начать рассмотрение темы я хотел бы с небольшого экскурса в историю, который покажет нам тесную связь этого искусства с искусством человеческого пения, и эта связь не случайна, так как человеческий голос и пение были истоками всего музыкального искусства. «Первооснова всей слышимой музыки есть пение», - утверждает Г. Нейгауз (25,350). На протяжении нескольких столетий выдающиеся исполнители и педагоги советуют всем обучающимся игре на фортепиано слушать великих певцов и учиться у них исполнительным образцам. Тем самым они указывают на необходимость познать законы вокального пения. Можно предположить, что многие из этих законов окажутся общими и для инструментального «пения».

Так ещё Ф.-Э. Бах в своём трактате «Опыт об истинном искусстве игры на клавише» писал. «Чтобы научиться хорошему исполнению, надо слушать хороших музыкантов. Добавим, что в особенности, не следует упускать возможности послушать искусных певцов, так как у них научишься мысленно петь.» (1,48).

Иоганн Гуммель (1778- 1837) в своём труде «Обстоятельное теоретическое и практическое руководство по фортепианной игре от первых простейших уроков до полнейшей законченности» (1828) также советует: «Что касается хорошего исполнения, исполнения со вкусом, то можно воспитать его и научиться ему, слушая хорошее исполнение выдающихся мастеров, в особенности же одухотворённых певцов. Вообще говоря, артисты и композиторы, прошедшие в юности основательную вокальную школу, обычно не только правильно оценивают хорошее исполнение, но и собственный мир чувств у них гораздо живее, подвижнее, богаче и нежнее – поэтому – то и произведения их, и исполнение столь выразительны.

Те же, у кого есть лишь общее, поверхностное представление о

хорошем пении, гораздо реже владения и хорошим выразительным исполнением». (1,77)

Современник Гуммеля, Фредерик Калькбреннер (1785-1849) утверждает: «...что человеческий голос – лучший из инструментов, он должен служить образцом при исполнении всех мелодических пассажей. Вы стремящиеся стать великими инструменталистами, подражаете великим певцам.» (Ф.Калькбреннер «Метода обучения игре на фортепиано» (1830г.) (1,92)

Один из выдающихся пианистов XIX века* Сигизмунд Тальберг (1812-1871) в своем труде, который так и называется «Искусство пения в применении к фортепиано» рекомендует: «Лучший совет, какой может дать, заканчивая эти общие замечания, лицам, серьезно занимающимся на фортепиано, - это учиться прекрасному искусству пения, изучать его и хорошо его себе уяснить. Да будет известно молодым артистам, если это может служить им поощрением, что сам я обучался пению в течение пяти лет под руководством одного из самых знаменитых профессоров итальянской школы». (1,128)

Шопен, как известно, никогда не упускал возможности послушать великих певцов и в своих письмах восторгается искусством таких мастеров пения, как Лаблаш, Рубини, Малибран, Паста, Рембо, Цинцин-Даморго, Нурри, Шопе. (72) Всем своим ученикам он также советовал как можно чаще слушать хороших певцов и учиться у них искусству музыкального выражения.

По собственному признанию Антон Рубинштейн многому научился у знаменитого Рубини, пению которого «старался даже подражать» в своей игре. (8,151) Не случайно Рубинштейн, будучи директором Петербургской консерватории, включает в план занятий обязательное обучение пению всех исполнителей. Задачу консерваторского класса обязательного пения Рубинштейн, - по словам Л.Баренбойма, - видел не в том, чтобы поставить ученикам голос, а в том, чтобы научить их «произносить мелодию» (2,178)

Генрих Нейгауз, помимо совета слушать хороших певцов, рекомендовал также слушать «скрипачей, виолончелистов, в совершенстве владеющих кантиленой». (13,56)

Завершить исторический экскурс я хотел бы словами воспоминаний Я.И.Милышгейна о своем учителе К.Н.Игумнове «Считая, что только из певучести «может вырасти подлинное пианистическое мастерство», что, пение явля-

ется («жизненной основой музыки»), Константин Николаевич с теплотой говорил о больших певцах и певицах, призывая пианистов учиться у них» (11,95)

По словам Я. Милышгейна, Игумнов обожал Нежданову, высоко ценил искусство Обуховой.

Что же есть «пение» на фортепиано?

Попробуем разобраться в этом вопросе, обратившись снова к практикам и теоретикам пианизма. У Л. Баренбойма мы читаем об Антоне Рубинштейне: «Он добивался от пианистов вокально-речевой интонированной мелодии на фортепиано, придавая при этом большое значение использованию разнообразных артикуляционных приемов» (2,178)

Вспоминая о Ф. Blumenfelde, тот же автор утверждает, что «певучесть фортепианной игры была одним из руководящих принципов педагогического метода Феликса Михайловича» (2,92).

При этом («...под пением на фортепиано») вовсе не понималось игра («сверхмягким») звуком и («сверхлегативным») приемами. Сыграть певуче — это означало сохранить в инструментальном исполнении характер выразительности, присущий поющему человеческому голосу».

Такой выдающийся фортепианный педагог как С. Савицкий, говоря об искусстве пения на фортепиано, замечает следующее: «хотя затухание звука будто неизбежно делает сыгранную на фортепиано мелодическую линию пунктирной и прерывистой, но тонкое владение динамикой в сочетании с агогикой и артикуляцией, позволяет, фидируя звук, создавать полную иллюзию пения» (14,75).

У известного пианиста, композитора и педагога С. Фейнберга мы находим: «На каком бы инструменте ни играл исполнитель, естественно, что в первую очередь он стремится достигнуть выразительности в мелодии, а для этого нужно обладать льющим певучим звуком, той вокальной кантиленой, которая является истинным источником всякого музыкального звучания» (15,191).

Видный теоретик пианизма Г. Копан утверждает: «Главное, от чего зависит последнее, («фортепианное пение» - С.Х.) - не столько способ извлечения каждого звука мелодии в отдельности, сколько способ сочетания звуков, слияния их в интонации, предложения, периоды, способ фразировки».

Такой мастер пения (8,155) на фортепиано, каким была Н.И. Голубовская, также делилась своими мыслями об этом искусстве. Один из докладов, сделан-

ных ею в период 40-х - 60-х годов, так и назывался: «Принципы певучести на фортепиано».

В своей работе под названием «Диалоги» пишет: «Хороший звук = важный фактор, но основа певучести не в нем, а в построении мелодической линии.

Мелодическая линия живет, имеет свои законы и надо уметь их почувствовать, найти и им подчинить извлекаемые звуки = вот в чем наша задача».

(5, 13). Приведу еще одну мысль Голубовской: «Ощущение ритмических и интонационных взаимоотношений и дает ту пластику соединения нот, которая выражается словом «певучесть» (573)

Итак, мы видим довольно пеструю картину. Из приведенных выше высказываний мы не можем вывести однозначного ответа на поставленный выше вопрос - что есть пение на фортепиано. Оказывается, что это и выразительное интонирование мелодии, и способ фразировки, и «тонкое владение динамикой в сочетании с агогикой и артикуляцией: это - и обладание «льющим певучим звуком» и «вокальной кантиленой», и построение мелодической линии», а также пластика соединения нот.» Кроме того, искусство пения на фортепиано зависит от звукоизвлечения, от владения различными приемами legato, от искусства педализации и многого другого.

И все же, из всей этой пестрой картины я хотел бы вычленить одну проблему особо - это проблему певучего звука. Данный вопрос, как мне представляется, занимает важное место в искусстве пения на фортепиано, потому что с ним связаны и из него вытекают многие другие вопросы.

Что есть певучий звук, или певучесть тона, о котором заботились еще Франсуа Куперен и И.-С. Бах?

Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо понять природу самого фортепианного звука,

Известно, что звук на фортепиано рождается посредством удара молоточка по струне и дальнейшей ее вибрации, которая затем длится и угасает. Наличие этих двух моментов в фортепианном звуке дало почву для длительной дискуссии. Суть ее - какова природа фортепианного звука: ударная она или певучая? Так приверженцы и сторонники ударной природы отказывали редко в способности «петь». Приведу только несколько примеров.

Один из известных пианистов и педагогов Л. Крейцер утверждал: «...поскольку пианист не может изменить ни свойства струн и места удара молоточков

по струне, и эластичности молоточка, он может ударить по струне лишь громче или тише (19, 157). Очевидно, что подобный взгляд отказывает фортепианному звуку в певучести.

Аналогичной точки зрения придерживался и Е. Тетцель (10, 119).

Более глубокое проникновение в суть явления обнаруживает Ф. Бузони. Однако и он считал, что законы пения неприменимы к фортепианной игре. Причину он видел в том, что фортепианный звук не может длиться с первоначальной силой, а тем более усиливаться. Отсюда Бузони делал вывод, что акустически совершенное legato на фортепиано невозможно (9, 131).

Те же исполнители и фортепианные педагоги, которые считали, что звуку инструмента присуща не только ударность, но и певучесть, соответственно делали вывод, что рояль может «петь», ничуть не уступая человеческому голосу. Для полноты примера приведу опять несколько примеров.

Так К. Мартинсен считает: «Оно (фортепиано-С.Х.) было создано для воплощения звука, многоголосного пения. Должен был быть найден инструмент, который объединил бы то, что по природе исполнения несколькоими голосами, инструментами - таков смысл за создание современного фортепиано. Наше фортепиано = многоголосный поющий инструмент и лишь тот пианист является настоящим музыкантом, кто поет своими пальцами на многие голоса так же совершенно, как певец». (10, 128)

У С. Савшинского мы находим следующее утверждение: «Но есть свойство у/дожественное, то же общее для всех настоящих пианистов - это то, что у них снимаются ударная ударная природа фортепианного звука, свойственные ему затухание и прерывистость - пунктирность звуковой линии. Звучность инструмента оказывается способной к самой гибкой, тончайшей филировке и приобретает певучесть, правда иную, но не меньшую, чем у скрипача, виолончелиста и даже певца». (19, 158)

Подобных примеров отношения к фортепиано как к поющему инструменту можно проводить много, но я ограничусь лишь высказыванием Г. Нейгауза, которое, на мой взгляд, проливает свет на рассматриваемую проблему.

Нейгауз утверждает, что только тот, кто слышит ясно протяженность фортепианного звука со всеми изменениями силы, тот, во-первых, сможет оценить всю красоту, все благородство фортепианного звука (ибо эта «протяженность» в сущности, гораздо краше первичного удара) и, во-вторых, сможет овладеть

необходимым разнообразием звука. Надо уметь слышать эту протяженность звука и ею пользоваться, ибо пением выражается большая часть музыки» (6, 173).

Таким образом, подводя итог дискуссии — какова природа фортепианного звука — ударный или певучий, мы приходим к выводу, что она не ударная и не вокальная в отдельности, а двойственная, потому что звук включает в себя и удар, и протяженность.

Именно протяженность мы и принимаем за певучесть, так как ассоциируем ее с аналогичным свойством певческого голоса. В то же время ударность никуда не исчезнет, так как она в природе звука, но при этом может быть смягчена, вплоть до иллюзии ее полного исчезновения. Следовательно, певучесть не есть свойство фортепианного звука, а есть иллюзия. Эту мысль высказывает Н. Голубовский в уже упомянутых «Диалогах».

Но певучесть фортепианного звучания — не иллюзия, так как это уже целый комплекс связанных друг с другом элементов фортепианного исполнительства, о которых я говорил выше. И доказательством того, что певучесть не иллюзия, а певучий звук — иллюзия, является условность, иллюзорность фортепианного legato. К этому выводу приходит Голубовский и продолжает («...до мало искусственного слушателя, любящего пение, на скрипке предпочитающего певучую, мелодическую, песенную фактуру, до этого слушателя медленные вещи на фортепиано не доходят. Он воспринимает реальную ударность нашего инструмента и не умеет строить мост от ноты к ноте в медленном темпе... Ритмическая сторона, переливы звучания, умение слушать медленную игру на фортепиано надо воспитывать» (7, 11)). Из этих слов можно сделать вывод, что искусство пения на фортепиано, для того, чтобы быть понятным, требует подготовленного слушателя. А решать эту задачу могут не только пианисты-исполнители, владеющие этим искусством, но и фортепианные педагоги, работающие в самых разных системах музыкального образования и воспитания.

Завершить свою работу мне хотелось бы восторженным высказыванием академика Б. Асафьева. Читая его, понимаешь какими неограниченными художественными возможностями обладает наш инструмент и какое огромное воздействие может оказывать на слушателей игра мастера, владеющего искусством пения на фортепиано. Асафьев так описывает одно из выступлений Феликса Михайловича Блуменфельда в качестве аккомпаниатора великого Шаляпина:

«Полно, что когда Шаляпин однажды спел у Стасова (шумановско-гейневское стихотворение «Вы злые, злые, песни» — и спел гениально, был миг всеобщего трепета и восторгов, но сейчас же все стихло, ибо Blumenfeld так песенно — просто — выразительно продолжал («высказанное»), играя знаменитую постлюдю, что все внимание тут же переключилось на завершительное пение режиссера» (т, 92)

СПИСОК ИСПОЛЪЗОВАНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев Л. Из истории фортепианной педагогики руководства по игре на клавирно = струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX в.). Киев. 1974.
2. Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство. «Рубинштейн - педагог» Л. 1974.
3. Баренбойм Л. На уроках Ф.М. Блуменфельда. Вопросы фортепианного исполнительства. Выпуск 1. М., 1965.
4. Баренбойм Л. Фортепианно-педагогические принципы Ф.М. Блуменфельда. Музыкальная педагогика и исполнительство. Сб.- М. 1974 г.
5. Бронфман Е. И.Н. Голубовская - исполнительница педагог. Л. 1974.
6. Вопросы фортепианного исполнительства. Выпуск 1. М. 1965 г.
7. Голубовская И. Давидов. Избранные рецензии и статьи. С.- П., 1994 г.
8. Коган Г. У врат маузерства. Работа пианиста. М. 1969 г.
9. Малинковская А. Фортепианно-исполнительское искусство. М. 1990 г.
10. Маршасен К. К методике фортепианного обучения. Сб.- Выдающиеся пианисты - педагога о фортепианном искусстве. М.- Л. 1966.
11. Мильштейн Я. Из воспоминаний о К.Н. Игумнове. Вопросы теории и истории исполнительства. М. 1983 г.
12. Мильштейн Я. Советы Шопена пианистам. М. 1966
13. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М. 1947.
14. Саввинский С. Пианист и его работа. Л. 1961 г.
15. Фейабери, С. Нейгауз как исполнитель. М. 1965 г.