

*Илона Александровна Покровская – пианист-концертмейстер  
кафедры дирижирования Петрозаводской  
государственной консерватории имени А. К. Глазунова  
(Петрозаводск, Россия),  
pokrova.24.77@yandex.ru*

*Iлона А. Pokrovskaya – pianist-accompanist  
at the Department of Conducting of the  
Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire  
(Petrozavodsk, Russia),  
pokrova.24.77@yandex.ru*

УДК 78.07

DOI 10.61908/2413-0486.2020.23.3.63-76

О ПРИНЦИПЕ ИГРЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА «ПО РУКЕ» СТУДЕНТА  
В ДИРИЖЁРСКОМ КЛАССЕ

ABOUT THE CONCEPT OF THE ACCOMPANIST'S PLAYING  
BASED ON HAND GESTURES OF THE STUDENT  
AT THE CONDUCTING CLASS

*Аннотация*

Статья посвящена некоторым узкоспециализированным аспектам работы профессионального концертмейстера в классе по предмету «Основы дирижирования», который входит в образовательную программу подготовки студентов в музыкальных вузах РФ. В ней представлена формулировка задач концертмейстера дирижёрского класса и обоснован такой главный принцип, как игра «по руке» начинающего дирижёра. Данный принцип предполагает знание основ мануальной техники, дирижёрской терминологии и коммуникативность в образовательном процессе.

*Abstract*

The article is devoted to some highly specialized aspects of the professional accompanist's work in class for the "Basics of Conducting" course, which is a part of the educational program for training students at the musical institutions of the Russian Federation. The article defines the tasks of the accompanist during the conducting class and substantiates the main principle of following the hand gestures of a novice

conductor while playing. This principle requires the knowledge of the of manual technique basics, conducting terminology and communication in the educational process.

*Ключевые слова:* концертмейстер, дирижёрский класс, дирижёрский жест, ауфтакт, дирижёрская мимика, игра «по руке»

*Keywords:* accompanist, conducting class, conducting gesture, upbeat (Auftakt), conductor's facial expressions, following conductor's hand gestures while playing

На первых курсах обучения в музыкальном вузе студенты исполнительских специальностей изучают предмет «Основы дирижирования» (Основная профессиональная образовательная программа по направлениям подготовки «Искусство концертного исполнительства» 53.05.01). *Целью* данной дисциплины является воспитание всесторонне образованного музыканта, выявление профессиональной дирижёрской одарённости студента. В результате изучения предмета студент должен быть способен дирижировать любительскими (самодеятельными) и учебными оркестрами, создавать индивидуальную художественную интерпретацию музыкального произведения. Среди *задач* дисциплины – освоение мануальных средств дирижирования; формирование практических навыков дирижирования; формирование дирижёрской концепции при подготовке к выступлению с оркестровым коллективом [3].

Если основная *цель* педагога, студента и концертмейстера совпадает, то *задачи* у каждого из участников образовательного процесса отличаются в силу профессиональной специфики. На основе собственного опыта многолетней работы в классе оперно-симфонического дирижирования, а также основ дирижирования, сформулируем основные задачи концертмейстера. Прежде всего, он должен:

1. *знать* профессиональные требования и установки преподавателя дирижёрского класса;
2. *владеть* специальной дирижёрской терминологией;
3. *понимать* структуру дирижёрского жеста и его практическую применимость;
4. качественно *исполнять* музыкальные произведения на высоком художественном уровне, тембрально вычленяя различные голоса в соответствии с оркестровой фактурой;
5. *иметь представление* об образном содержании исполняемого переложения в оригинальном оркестровом звучании, об инструментарии партитуры, о различных исполнительских трактовках, существующих в мировой дирижёрско-оркестровой практике;
6. *уметь* играть точно «по руке» обучаемого.

В рамках отдельной статьи не представляется возможным подробно проанализировать каждый из вышперечисленных пунктов, поэтому остановимся, на наш взгляд, на самых важных: на качественном исполнении и игре «по руке».

Прежде всего, заметим, что эффективность проведения занятий по основам дирижирования во многом зависит от наличия в классе двух концертмейстеров, так как именно организация слаженного ансамблевого исполнения является критерием успешности в обучении будущего дирижёра. Соответственно, определяющей мастерство концертмейстера функцией в дирижёрском классе становится принцип игры «по руке» студента. Аспект управления звучанием является главным при формировании профессиональных навыков воздействия на оркестр. Поскольку на начальном этапе студент учится дирижировать под рояль, то важно умение концертмейстеров в своей игре отвечать движениям его рук, имитируя звучание реального оркестра в соответствии со степенью точности жестов. Студент должен слышать свои ошибки и понимать причины их возникновения. При этом преподаватель анализирует ситуацию и подсказывает

методы исправления неточностей в дирижёрском процессе с учётом эффективности управления игрой концертмейстеров. По словам В. Стачинского, «критерием мастерства концертмейстеров становится не музыкальность в исполнении произведения и не слаженность ансамблевой игры, а точное реагирование на поведение студента за дирижёрским пультом, умение играть по руке начинающего дирижёра» [5, с. 85].

Концертмейстер дирижёрского класса должен знать схемы тактирования и структуру дирижёрского жеста, в соответствии с которой должно формироваться начало, продолжение и завершение звучания.

Чтобы понимать дирижёрский жест, концертмейстер должен наряду со студентом иметь представление о его *фазах*:

1. *ауфтакт* (замах),
2. *стремление*,
3. *точка*,
4. *отражение* (является замахом к следующей доле).

Ауфтакт (замах) и стремление к точке тактовой схемы определяют темп, динамику, характер последующего звучания. Также необходимо знать, что, согласно терминологии М. Багриновского [2], дирижёрский жест бывает:

1. *атакирующий* (совпадающий с началом звучания),
2. *поддерживающий* (поддерживающий возникшее ранее звучание),
3. *обозначающий* (ферматы, генеральные паузы, знаки внимания и др.).

Дифференцированность указанных жестов у студента также должна быть отражена и в звучании фортепиано. В качестве примера приведём вступление к увертюре Л. Бетховена «Кориолан» (пример № 1). Здесь первый такт требует *атакирующего* жеста, второй – *поддерживающего*, третий – *атакирующего*, четвёртый – *обозначающего*.

Пример № 1

Людвиг ван Бетховен. Увертюра «Кориолан», тт. 1–10



Точность в действиях студента не в последнюю очередь будет заслугой концертмейстеров. Любое нарушение этих требований должно повлечь за собой ошибку в игре. Так, если студент во втором такте использует *атакирующий* жест, то концертмейстеры, имитируя исполнение неопытного оркестра, тут вправе сыграть аккорд раньше третьего такта. Или, например, если студент обозначает паузу в четвёртом такте *атакирующим* жестом, то здесь также возможно преждевременное вступление роялей. В таких случаях неправильные действия обучаемого должны неизбежно вызвать нарушение в ансамблевой игре концертмейстеров, что будет иметь важный педагогический эффект. В процессе работы над произведением зачастую преподаватель просит начать исполнение в середине раздела. При этом студент должен осознать, на какую долю ему нужно предварительно поставить руки, чтобы организовать совместное звучание двух фортепиано. Ответственное отношение концертмейстеров к данному моменту начала исполнения поможет обратить внимание начинающего дирижёра на его значимость. Искажённое, зачастую комичное исполнение, вызванное несоответствующим характеру музыки ауфтактом, потребует от него осмысленности в выборе дирижёрских средств при организации звучания. Здесь также нужно помнить о том, что в соответствии с целью предмета – подготовка к руководству любительскими и учебными коллективами – в предполагаемой

дальнейшей практике обучающегося подразумеваются коллективы с низкой квалификацией. А это означает, что его дирижёрские жесты должны быть предельно выверены, чтобы не спровоцировать ошибки в игре неопытных оркестрантов.

В свою очередь, *атакующие* жесты делятся на жест *последующей атаки* и жест *совпадающей атаки*. Жест *совпадающей атаки* включает полную (предыдущую) долю, тогда как жест *последующей атаки* начинается от точки, минуя фазы замаха и стремления. Например, чтобы организовать затакт восьмой длительности к Гимну Российской Федерации, студент должен в четырёхдольной схеме предварительно поставить руку на четвёртую долю и оттолкнуться от намеченной точки. Затакт в полную четверть, например, в Гимне Соединённых Штатов Америки, потребует предварительной постановки руки на вторую долю в трёхчетвертной схеме, чтобы сделать полный афтакт к третьей доле.

Частое использование жеста последующей атаки можно наблюдать в «Баркароле» П. И. Чайковского (пример № 2), где мелодические линии главной темы и подголосков возникают после восьмой паузы на третьей доле в четырёхчетвертном размере.

#### Пример № 2

*П. И. Чайковский. «Времена года», «Баркарола», тт. 1–8*

**Andante cantabile.**

Как правило, концертмейстеры сидят лицом к дирижёру, занимая рояль нижней партии слева от него, а верхней партии – справа. Соответственно, студент начинает дирижировать «Баркаролу» правой рукой, обращаясь к низким голосам в партии рояля, находящегося от него справа. При этом он применяет *атакующий* жест только к первой, второй и третьей доле в четырёхдольной схеме, а к четвёртой доле – *поддерживающий* жест, так как половинная длительность в виде остановки в аккомпанементе установилась ранее. Дирижировать активно все доли в первом такте уже является ошибкой.

Во втором такте студент должен заранее приготовить левую руку для показа вступления мелодии в верхней партии рояля, находящегося от него слева, в той же стороне, где приблизительно располагаются первые скрипки в оркестре. В момент наступления третьей доли в такте он должен плавно оттолкнуться от точки, чтобы резким движением не спровоцировать нарушения медитативного характера музыки. Полный ауттакт к третьей доле может считаться лишним жестом, так как здесь обеспечение вступления мелодии, начинающейся после восьмой паузы, нуждается в жесте *последующей атаки*. То же самое касается подголосков в пятом и шестом тактах, которые нужно сопровождать подобными жестами правой руки, чередуя с показом мелодии левой.

Необходимо отметить, что «Баркарола» П. И. Чайковского из цикла «Времена года» содержит целый набор дирижёрских трудностей: смена темпов

и размеров, постановка и снятие фермат, владение синкопированным ритмом, вычленение фактурных элементов, показы динамических оттенков, *crescendo* и *diminuendo* и т. д. (см. пример № 3). Приведём ещё один пример из данного сочинения, вызывающий затруднения у начинающих дирижёров.

Энергичный мотив в низком регистре начинается после восьмой паузы, что также требует применения жеста *последующей атаки*. Однако, поскольку он начинается после паузы, то для ясного показа начала звучания студент должен вместо афтакта к первой доле поднять руку в *обозначающем* жесте, как знак внимания. После этого он должен аккуратно толкнуть первую долю без замаха к ней, так как любое лишнее движение может спровоцировать концертмейстера заиграть раньше времени, приняв момент стремления к точке за приглашение к вступлению. Дальнейший ферматный аккорд на второй доле должен в случае цезуры сниматься в противоположном направлении от схемы к последующему вступлению главной темы на третью долю, а в случае её отсутствия – сразу в сторону третьей доли.

### Пример № 3

П. И. Чайковский. «Времена года», «Баркарола», тт. 52–55



В начале I части Пятой симфонии Л. Бетховена распространённой ошибкой является слышание первого и третьего тактов как затакта к половинным длительностям второго и четвёртого (пример № 4). Зачастую в самом начале студент делает поспешный жест *последующей атаки* со стремлением к остановке в звучании, тогда как предполагаемому оркестру в лице

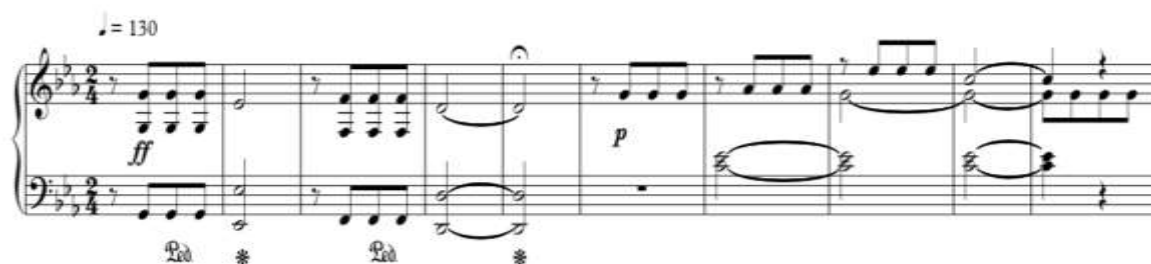


концертмейстеров необходим полный ауфтакт к первому такту, чтобы успеть оценить темп, динамику, характер дальнейшего исполнения. При правильном выполнении ауфтакта к первому и третьему такту, замах ко второму и четвёртому тактам становится не столь важным для точного исполнения, так как установленный темп восьмых неизбежно приведёт к тяжёлой ноте.

#### Пример № 4

*Людвиг ван Бетховен. Симфония № 5, часть I, тт. 1–10*

**Allegro con brio.**

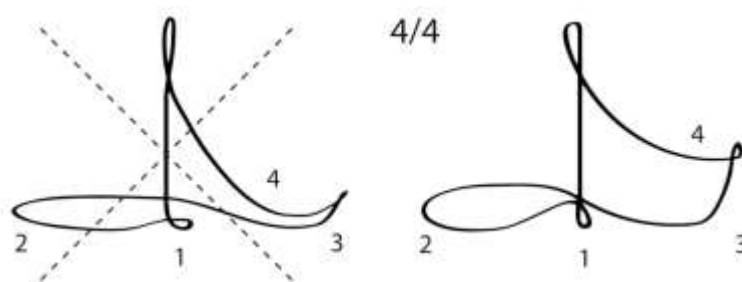


В этом примере также наблюдается необходимость наличия *обозначающего* жеста (знак внимания), когда дирижёр предварительно поднимает руку вне темпа для дальнейшего резкого удара в первую долю. Далее в этой части предстоит множество моментов, требующих активных ауфтактов к первой доле при появлении темы судьбы, с которыми студенту нелегко справиться при наличии многозначительных пауз или резком изменении динамики перед ней.

Также часто встречающейся погрешностью у начинающих дирижёров является неумение поддерживать первоначально избранный темп. В данном процессе роль концертмейстеров невозможно переоценить. Их внимание к жестам студента, к их амплитуде и скорости, очень важны для обучения умению вести за собой оркестр. Как правило, осаживание темпа происходит из-за того,

что последняя доля в сетке тактирования запаздывает в первую долю следующего такта (пример № 5). По рекомендации В. Стачинского, «надо следить за тем, чтобы последняя доля в схеме тактирования была выше горизонтальной плоскости, намеченной точками предыдущих долей (движение руки напоминает единицу, написанную правой рукой справа налево). Если же вести последнюю долю в схеме через нижнюю плоскость, то линия движения палочки или кисти снизу вверх и снова вниз к первой доле следующего такта станет в полтора раза длиннее расстояний между предыдущими долями. При такой схеме невозможно будет управлять оркестром, так как рука дирижёра будет постоянно отставать от заданного начальным афтактом темпа и, в результате, он постепенно будет замедляться до тех пор, пока оркестр не заиграет сам, игнорируя стоящего перед ним дирижёра» [5, с. 87].

#### Пример № 5



Амплитуда и скорость движения руки по схеме являются главными рычагами при управлении темпом и динамикой звучания. Так, для того, чтобы изменить динамический нюанс, дирижёру достаточно уменьшить или увеличить амплитуду схемы, при этом движение его руки при сохранении темпа соответственно или замедлится, или ускорится. При выполнении *accelerando* дирижёру нужно уменьшить амплитуду тактирования при неизменной скорости движения по схеме. Любое изменение темпа, динамики, штрихов требует предварительной приостановки руки, чтобы сосредоточить внимание исполнителей и сделать афтакт в новом характере. При несоблюдении данного

требования инерция предыдущего звучания материала в игре концертмейстеров должна свести на нет любое стремление студента к каким-либо изменениям.

В любом дирижёрском жесте исполнителем должны прочитываться намерения по созданию музыкального образа и подсказка в технологии его воплощения. Так, например, в первой части «Богатырской симфонии» А. П. Бородина (пример № 6) после первой ферматы достаточно сложно установить ровный темп движения восьмых длительностей в нужном образном характере.

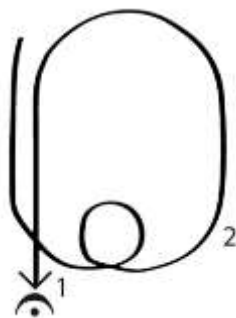
### Пример № 6

А. П. Бородин. Симфония № 2 «Богатырская», часть I, тт. 1–7



Поэтому зачастую дирижёры используют во вторых тактах четырёхдольную схему в случае весомого и сдержанного темпа, а в случае подвижного – обычную двудольную. Однако, чтобы сохранить обусловленный автором размер *alla breve* и при этом соблюсти «богатырский» образ уверенного в себе, сильного, самобытного эпического героя, после ферматы двудольной схемой тактирования дирижёр должен обозначить темп движения по восьмым. Поскольку скорость движения руки по двудольной сетке в данном случае не сможет точно выразить желаемый темп, то рука должна сделать дополнительный оборот с увеличенной скоростью и после того, как с началом мотива нужный темп установится, далее продолжить движение в инерционном режиме накопления энергии к следующей фермате:

### Пример № 7



Приведённый рисунок движения руки не предлагается как единственно возможный вариант жестикуляции. Смысл здесь сводится к дополнительному движению в намерении установить темпоритм промежуточных междолевых мелких длительностей, который не сможет обеспечить обычное следование установленному композитором размеру тактирования. Данное вступление – очень полезный материал в качестве упражнения для осознания студентом-дирижёром влияния скорости и амплитуды движения руки на темп и характер звучания. Его задача – добиться ровности в ведении мотива у концертмейстеров не словами и убеждением, а лишь с помощью мануальной техники.

Важным фактором развития начинающего дирижёра является возможность непосредственного общения на уроке с исполнителями, которое в дальнейшем должно перерасти в сценическую раскрепощённость. Умение концертмейстеров играть «по руке» выражается не только в точном следовании жестам рук, но и в реакции на мимику. Она является следствием яркости его образного мышления и постоянно сопутствует выразительности его жеста, обуславливая образно-эмоциональный смысл музыкальной фразы, мотива, интонации. Развитие выразительности взгляда и мимики будущего дирижёра необходимо для верного понимания музыкантами его намерений, укрепления их уверенности в исполнительском процессе, помощи в предотвращении ошибки. Известна позиция К. С. Станиславского, который считал, что «...учить мимике нельзя, так как от этого разовьётся неестественная гримаса. Мимика получается сама собой, естественно, через интуицию от внутреннего переживания» [4, с. 38]. Бывает, студент боится оторвать взгляд от партитуры, нерешителен,

стеснителен. Однако такие коммуникативные факторы, как создание на уроке доброжелательной и творческой атмосферы, внимание и чуткость концертмейстеров к пожеланиям студента, деликатные советы, как сделать более понятными его действия для обеспечения прочного ансамбля в звучании роялей, – все они способствуют снятию скованности в его поведении за дирижёрским пультом, и, как следствие, установлению более тесного визуального контакта с исполнителями и выражению музыкальных эмоций с помощью естественной мимики.

Таким образом, умение играть «по руке» начинающего дирижёра требует от концертмейстера не только владения инструментом и репертуаром, но и знания теоретических основ дирижирования. Мануальная техника, как технология исполнительской деятельности дирижёра, является основой его профессионального мастерства. Любые её погрешности должны быть отражены на уроках по предмету «Основы дирижирования» в звучании роялей, роль которых заключается в имитировании звучания оркестра. Без понимания установок преподавателя и основ предмета невозможно эффективное участие концертмейстера в дирижёрском классе. При этом коммуникативность в образовательном процессе и коммуникабельность в личном общении несомненно благоприятствуют достижению успешных результатов.

### *Литература*

1. Алявдин Г. П., Волков В. К., Жиров В. А., Казанов М. М., Петров В. С., Райхштейн С. Д. Основы техники дирижирования: учеб. пособие. М.: МГК, 1988. 107 с.
2. Багриновский М. Основы техники дирижирования. Moscow: Москва, 1963. 104 с.
3. Рабочая программа дисциплины «Основы дирижирования». Петрозаводск: Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова, 2019. 8 с.
4. Станиславский К. С. Работа актёра над собой. Ч. II // Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. М.: Искусство, 1955. Т. 3. 501 с.
5. Стачинский В. И. Методические рекомендации для работы со студентами в дирижёрском классе на начальном этапе // Вопросы методики, педагогики и исполнительства на народных инструментах: сб. материалов научно-практич. конф.

кафедры народных инструментов. Петрозаводск: Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова, 2019. Вып. 2. С. 85–94.

### *References*

1. Aljavdin G. P., Volkov V. K., Zhiron V. A., Kazanov M. M., Petrov V. S., Rajshstejn S. D. *Osnovy tehniki dirizhirovanija: ucheb. posobie* [Foundations of Conducting Technique: study guide]. M.: MGK, 1988. 107 p.
2. Bagrinovskij M. *Osnovy tehniki dirizhirovanija* [Foundations of Conducting Technique]. Moscow: Moskva, 1963. 104 p.
3. *Rabochaja programma discipliny "Osnovy dirizhirovanija"* [Syllabus of the course unit "Basics of Conducting"]. Petrozavodsk: Petrozavodskaja gosudarstvennaja konservatorija im. A. K. Glazunova, 2019. 8 p.
4. Stanislavskij K. S. *Rabota aktjora nad soboj. Ch. II* [An Actor's Work on Himself. Part II]. *Stanislavskij K. S. Sobr. soch.: v 8 t.* [Stanislavsky K. S. Collected works: in 8 volumes. Volume 3]. Moscow: Iskusstvo, 1955. 501 p.
5. Stachinskij V. I. *Metodicheskie rekomendacii dlja raboty so studentami v dirizhjorskom klasse na nachal'nom jetape* [Methodical recommendations for working with students at the conducting class at the early stage]. *Voprosy metodiki, pedagogiki i ispolnitel'stva na narodnyh instrumentah: sb. materialov nauchno-praktich. konf. kafedry narodnyh instrumentov* [Questions of methodology, pedagogy and performance on folk instruments: proceedings of the scientific and practical conference of the Folk Instruments Department. Volume 2]. Petrozavodsk: Petrozavodskaja gosudarstvennaja konservatorija im. A. K. Glazunova, 2019, pp. 85–94.