

М.АРКАДЬЕВ

Система высших пианистических приемов

(summary)

Памяти моего учителя профессора А.А.Александрова,
каким он был в незабываемые 80-е годы XX столетия

«САМОЕ ЭЛЕМЕНТАРНОЕ В ФОРТЕПИАННОМ ИСКУССТВЕ

ОДНОВРЕМЕННО ЯВЛЯЕТСЯ САМЫМ ВЫСШИМ»

С.Рихтер

«ЕСЛИ ПРИЕМ СЛЫШЕН И ВИДЕН, ОН ВЫПОЛНЕН НЕВЕРНО»

А.Г. Рубинштейн

РАЗДЕЛ 1

(базовый)

И.С.БАХ

1.Творческая организация метра: принцип мелкого пульса.

Для барокко вообще и для Баха в особенности необходимо умение пульсировать *внутритактовыми длительностями*. Если в произведении есть шестнадцатые, восьмые и четверти (распространенный у Баха случай), то внутренним пульсом в абсолютном большинстве случаев будут восьмые:

«Гольдберг-вариации», пьеса 12.

Пример 1



Air





Возможно сосуществование *двух соседних* мелких пульсов, один из которых основной. Вообще – соседние длительности могут служить друг другу поддерживающим пульсом.



Правило определения: пульсом в большинстве случаев служит вдвое более крупная длительность, чем самые мелкие длительности в пьесе. Важный нюанс: пульс имеется в виду внутренний, эмоциональный и живой, а не «тик-так» метронома.

И еще одно базовое правило: **пульс не диктует мотиву, каким быть, а противоречит ему.** Это становится ясно из *принципа затакта*.

2. Мотивное произношение: принцип затакта.

Это хорошо знакомый музыкантам принцип и его желательно просто усилить. Затактовые мотивы представлены у Баха в различных формах – схематически от



до



и сложнее.

Мотивы «вздоха» и «страдания» встречается гораздо реже. Основной формой является так называемый «дваждызатактовый мотив» - его общий вид таков:



Любой пассаж, гаммообразное движение, или движение арпеджио должны произноситься как последовательность дваждызатактовых и затактовых мотивов.

Мотивы этого типа исполняются так, чтобы начальный акцент-импульс стремился к опорному заключительному, через промежуточный опорный. Что отражено на схеме :



Из нанизывания один за другим таких микромотивов состоит, например, тема Симфонии №1 C dur:

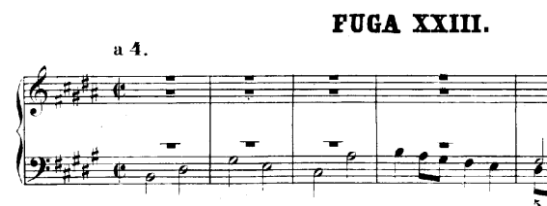


Произнесение затактовых мотивов необходимо осуществлять на всех ритмических уровнях мотивной ткани, от мотивов, изложенных целыми, или половинками:

Бах, Ричеркар из “Musikalische Opfer”



Бах, WTK II



до микромотивов в ткани тридцать вторых или шестьдесят четвертых:

Бах, Партита с moll, Sinfonia



Бах, Партита D dur, Ouverture



Бах, Партита с moll, Sarabande



Вот как этот же принцип работает, например, у Шостаковича. Здесь тоже рекомендуется следовать принципу мелкого пульса, то есть при движении затактов 16-ми пульсировать 8-ми:

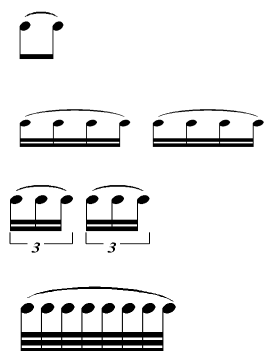
Шостакович, Прелюдия и фуга а moll



Как уже было сказано, пульс не диктует структуру мотива, а противоречит ему, то есть первый и второй принципы находятся в определенном конфликте между собой в процессе исполнения, что и придает ткани особую внутреннюю напряженность.

3. Принцип парадоксальной лиги

Этот принцип исходит из известного парадоксального противоречия между затактовой формой мотивной ткани и лигами, используемыми самим Бахом, то есть лигами, которые в основном заканчиваются перед сильной или относительно сильной долей:



Бах, Партита с moll, Allemanda



Бах, Соната для флейты и клавира h moll, I ч.



Роль этих парадоксальных лиг носит всеобщий характер во всей западноевропейской инструментальной (а вовсе не только смычковой) музыке. У Моцарта же они впервые приобретают очевидное, постоянное и определяющее значение, так как сам Моцарт (в отличие от Баха, который делал это в основном только в оркестровых партитурах, за редкими считанными исключениями) подробно выписывал их в каждом клавирном произведении.

Наиболее ярко это противоречие проявляется в пунктирных ритмах:



Бах Партита B dur, Sarabanda



Бах, месса A dur, BWV 234



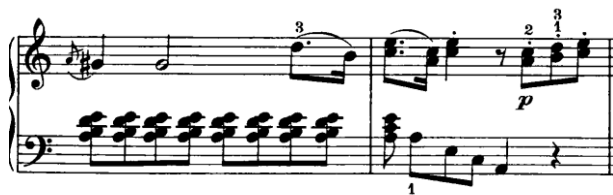
кантата BWV 108



Моцарт, Соната №5, G dur



Моцарт, Соната №8, a moll, K310



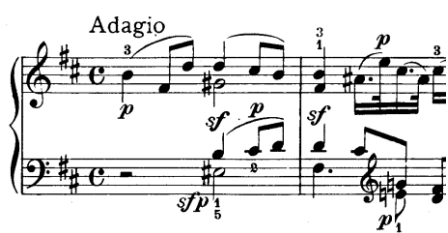
Моцарт, Соната №11 A dur



Моцарт, Соната №12, F dur, K332



Моцарт, Adagio h moll, K540



Бетховен Соната № 18 ор.31 № 3б 1,3 ч.



Брамс, Соната для виолончели и ф-но №1 е moll, 1 ч.



Шостакович, Прелюдия и фуга h moll:

Прелюдия VI



Такую лигу необходимо исполнять с активным выходом из нее, с небольшим и незаметным для глаза добавлением свободного веса руки на последней ноте под лигой и полным отсутствием движения руки и специального акцента на следующей после этого «сильной» доле (как бы «по инерции»), причем без малейшего опоздания, но после микроцезуры. Это «активное», «с весом» окончание лиги носит ни в коем случае **не кистевой, а пальцевой характер**. Как видим, в свою очередь, третий принцип вводит еще один уровень конфликтности в баховскую, а после Баха во всю клавирную и фортепианную ткань.

Нужно специально оговорить, что все эти закономерности не должны бросаться в уши, должны быть почти незаметны, быть естественным свойством музыкальной речи, а не утрированным приемом. Прием не должен быть слышен всем! Обнажение приема говорит о неточности его выполнения. Или еще короче и точнее: **ЕСЛИ ПРИЕМ СЛЫШЕН ИЗОЛИРОВАННО, ОН ВЫПОЛНЕН НЕВЕРНО**.

4. Принцип стереофонии.

Мечта любого пианиста - добиться звучания, при котором голоса полифонической пьесы (а, по сути, все музыкальные пьесы полифоничны) живут не в одном замкнутом звуковом «поле», но каждый голос живет в своем собственном акустическом пространстве.

То есть, по сути, речь идет не о полифонии голосов, а о *полифонии звуковых пространств*. Это то, что можно условно назвать *исполнительской стереофонией*.

Понятно, и даже тривиально, что динамика голосов в полифоническом произведении должна быть контрастна, так же как и артикуляция. Но для достижения не просто «полифонического», но именно «стереофонического» «поли-пространственного» эффекта существуют два специальных приема:

1. **максимально контрастная динамика.**
2. **максимально контрастная артикуляция**

При «стереофоническом», то есть предельно контрастном исполнении (скажем, двухголосия) когда один голос произносится насыщенным **f** плюс legato, или quasi legato, а другой – **pp** или **ppp** и non legato, или staccato, то слышимость **обоих** голосов, а отнюдь не только исполняемого **f**, возрастает. Такова особенность нашего слуха – слышать предельный контраст.

Надо обратить внимание ученика также на необходимость динамического доминирования длинных нот **после** взятия, в то время как другие голоса находятся как бы *"внутри", «в тени» динамики длинной ноты*. Это и создает эффект "стереофонии".

Из требования предельно контрастной артикуляции следует подпринцип **многого staccatissimo**

В некоторых случаях, когда движение длительностей (чаще всего восьмых, или четвертей, но, довольно часто и шестнадцатых) в басу обычно играется non legato или staccato, а другие голоса идут legato (как, например, в трехголосной симфонии а moll), рекомендуется **обострять контраст до предела**, и играть бас **тишайшим (!) и острейшим, «обжигающим» пальцевым staccatissimo (при минимальном движении руки и свободной кисти, практически «на клавиатуре»)**.

Sinfonia 13.



Бах WTK I

PRAELUDIUM XXIV.

Andante.



Бах WTK II, Фуга fis



Бах Гольдберг-вариации №3



5. Принцип синкопы

Любая синкопа на любом ритмическом уровне, в любом голосе **всегда** исполняется одним из трех, или двумя из трех, или всеми тремя конкретными профессиональными приемами:

(пункты расположены по **возрастанию** значимости):

1. с микроцезурой перед синкопой, но без опоздания на момент взятия синкопированной ноты.

2.. с небольшим акцентом в момент взятия

3. "слышать" синкопу нужно не в момент взятия, а **в следующий за этим момент метрической опоры**. Это "слышание" синкопы в следующий опорный момент связано с умением извлекать так называемую "вторую волну" звука и полным, но незаметным для глаза, мышечным освобождением руки после взятия. Пианист должен помнить при этом: то, что услышит он, то услышит и аудитория.

Пример, в котором очевидно доминируют 2 и 3 приемы, при ограничении первого, так как цепь синкоп не стоит исполнять с цезурами перед каждой синкопой:

Бах, Инвенция E dur



Примеры баховского «тотального синкопирования», которое должно быть исполнено и услышано подробно и бескомпромиссно:

Бах, WTK I, прелюдия Es



Бах, WTK II, прелюдия C



Синкопы подробно писались композитором и должны исполняются подробно не ради самих синкоп, а ради того, чтобы полифоническая ткань «не слипалась» в плохое подобие гомофонии.

Синкопа есть отточенное и верное средство для полифонизации музыкальной ткани. Это так же верно для Баха, как и для Шумана, или Шостаковича.