

М.Аркадьев

arkdv@yandex.ru

Технические принципы высшего пианистического мастерства
(тезисы)

Существуют разные традиции и "школы" в игре на рояле, но существуют и должны существовать некие фундаментальные принципы пианизма. Некоторые пианисты (меньшинство) владеют ими частично, другие (большинство) так, или иначе "прилаживаются" к инструменту, опираясь на стандартные двигательные привычки, среди которых довольно много разных недоразумений, которым учат в муз. школе, и которые, как детские комплексы, властвуют над ними всю жизнь. Но есть другой путь: поиск и формулирование принципов универсального, или абсолютного пианизма. Многие из этих принципов осознаются профессионалами очень плохо или не осознаются **ВООБЩЕ**, и это делает сам пианистический профессионализм примитивнее, чем он может быть при полном владении и осознании этих принципов.

Надо серьезно пересмотреть привычное понятие техники. Оно сбивает с толку музыкантов вот уже третье столетие. Разговоры о подчинении техники художественным задачам ничего не дают.

ТЕХНИКИ как самостоятельного явления не существует, существует **МАСТЕРСТВО**, и именно к нему надо стремиться. Такое понимание слова связано с его древнегреческой этимологией: *technē* – искусство, мастерство.

Виртуозность, это разновидность мастерства. Если пианист владеет мастерством игры на рояле, мы не случайно забываем о

технике и говорим о других вещах. На уровне мастерства техника действительно ИСЧЕЗАЕТ. Так надо, наконец, задуматься, почему.

Многие мучаются в детстве и юности, мучаются от плохо понятого понятия техники, не говоря уж о насилии над душой и аппаратом ребенка при игре чисто инструктивной «технической» литературы и, особенно от ранней игры гамм и абстрактных упражнений. Этих ненужных мучений можно избежать. А нужные мучения, без которых искусство невозможно, сделать более высокими. Необходимо освободиться от ложного понимания техники, проникшего в музыку из эпохи Просвещения, благоговевшей перед механическим разумом. И от того, что такое влияние объяснимо, это не перестает быть историческим недоразумением. Недаром многие поплатились за это переигранными руками и как психологическими, так и физиологическими травмами. Вспомним трагедию с руками Шумана. Именно потому, что в ту эпоху казалось, что можно техническими (то есть механическими) способами решить проблемы пианизма, Шуман попытался растянуть руки неким физическим приспособлением. Это крайний случай, но, как всегда исключение показывает, как функционирует правило. Гаммы как абстрактные технические упражнения не существовали в эпоху Баха и Куперена. Вспомним, что Бах называл клавирными упражнениями Партиты, Итальянский концерт и Гольдберг-вариации, а Куперен в качестве упражнений предлагал всегда только мелодические последовательности мотивов. Гаммы были буквально изобретены в начале 19-го века. Думаю, что и Бетховену они еще не снились. Невозможно представить себе Бетховена, играющего гаммы. Но гаммы еще приемлемы, начиная с юности, не раньше, но упражнения Ганона, похожие на работу парового двигателя, и все подобные вещи изобретены под влиянием механического мифа машинной

цивилизации конца 18-19 веков, и никакого отношения к сущности музыки не имеют.

Вспомним, что писал Шопен в его «Методы методов»:

«Пытались изобрести много непригодных методов для обучения игре на фортепиано, методов, которые не имеют ничего общего с обучением игре на этом инструменте. ... Не умеют исполнять музыку в истинном смысле этого слова, а тот вид *сложностей* (технических), над которыми они работают, **не имеет ничего общего с истинными сложностями музыки** музыки великих мастеров. Сложности эти весьма беспредметны — это своего рода новый вид акробатики.»

И, продолжая мысль Шопена, изобретены они, как не странно, именно для лентяев, впрочем, как и все механические выдумки-«костыли» человечества, за исключением тех случаев, когда они следствие физических травм. Просиживать за инструментом, бессмысленно перебирая пальцами в упражнениях Ганона, гораздо легче и при этом бесконечно вреднее, чем играть с полной эмоционально-мотивно-интонационной отдачей при работе над реальными произведениями любой степени сложности.

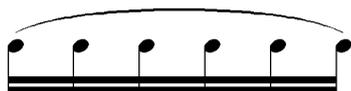
Мастерство и виртуозность пианиста НИЧЕГО ОБЩЕГО НЕ ИМЕЮТ С ТЕХНИКОЙ понятой, так, как ее понимают все - как некоего отдельного средства для достижения некоего художественного результата. Такого отдельного средства нет! **Художественно в пианизме все, или ничего!** Вплоть до микромотивов и пульса, которые необходимо интонировать в любой сложности и виртуозности пассаже. В этом смысле ткань тридцатьвторых в "Блуждающих огнях" Листа играется на основе тех же принципов, как и "простая" (на самом деле сверхсложная) моцартовская гамма.

Универсальные принципы пианистического мастерства могут быть сформулированы таким образом:

1. Базовое связующее движение рук на рояле - так называемая "**нижняя дуга**", а не знаменитая и не вполне верная нейгаузовская "верхняя". Идея, что кратчайший путь на рояле - кривая, абсолютно правильна, только кривая это обратная.



1а. Базовая и единственная лига, связанная с "нижней дугой": замкнутая **двойственная** (Браудо), **парадоксальная** (Аркадьев) **лига**, в текстах великих мастеров от Баха до Шостаковича: **(см. об этом раздел о двойственных лигах в «Артикуляции» И.Браудо, и все мои публикации о Бахе)**



2. Набор базовых педальных принципов (почти все есть у Голубовской, которую почти никто не удосужился всерьез прочитать, как и Браудо). Педаль – вещь, прежде всего, принципиальная и как следствие – бесстрашная.

Главное – освободиться от всех видов секундобоязни, что отнюдь не так просто, так как прививается она в раннем детстве, и связана с «травмами» начального обучения, так что это часто целая психотерапевтическая задача.

«Грязная педаль» в романтизме, чаще всего, это не вина ноги, а «грязное» поведение рук, недостаточно ясное звучание мелодической линии и фактурной иерархии. Нужно научиться НЕ БОЯТЬСЯ смешений гармоний и слышать естественную красоту таких смешений.

Чаще всего педальная ошибка, это именно беспринципная «подчищающая» суэта педали, лишние снятия, а не наоборот, как это думает большинство. *Педаль не подтирка себя самой!*

а. Принцип минимальной (иногда нулевой) педали в Бахе и вообще в барокко.

б. Принцип оркестровой педали (полного совпадения написания длительностей и пауз и их звучания) – в классике (за исключением нескольких особых случаев в бетховенской педали).

с. Принцип максимальной педали в романтизме, и, как следствие, в импрессионизме.

В огромном большинстве случаев написанные паузы и длительности в романтической музыке *не являются акустической реальностью*, а фиксируют движения, «дыхание» рук на рояле что связано с микроагогикой, управлением временем. Один из тысячи

примеров –пунктирные микроритмы в мелодии Ноктюрна Des dur Шопена, или вторая тема вступления к Фантазии Шопена. И там и там различие между пунктирным ритмом с точкой, и тем же ритмом с паузой ни в коем случае не в том, что пауза должна проявляться акустическим отсутствием звука, то есть снятием педали, а в том, что пауза в данном случае указывает на микроагогическое удлинение доли при сохранении той же педали). Но нужно уметь видеть, где в романтизме сохраняется принцип оркестровой педали (напр. Начало Вступления к Фантазии Шопена).

«Технически» нужно различать два основных вида педали: *прямую и связующую (запаздывающую).*

Все выпады против термина «запаздывающая педаль» нужно отвести.

Нейгаузовское: «педаль должна быть своевременной, а не запаздывающей» - просто сбивает с толку тех, кто хочет знать КАК конкретно, «технически» пользоваться педалью.

Понятие «запаздывание» снятия и взятия педали точно описывает ситуацию начального *микроналожения и последующего очищения звучания.*

То есть последовательность действий таково:

- 1.взять ноту, или аккорд
- 2.нажать педаль, или продолжать держать, если звуки уже взяты на педали
- 3.взять следующую ноту, или аккорд
- 4.услышать мгновенное микроналожение на предыдущее звучание

5. после этого гибко и точно поднять педаль, держа пальцами ноту, или аккорд

6. услышать чистую гармонию (!)

7. тут же гибко и точно опустить педаль, поддерживая уже услышанную чистую гармонию.

Это и будет в целом так называемой «чистой педализацией» при связующей (запаздывающей) педали.

Все виды полу-четверть и педального тремоло чаще всего (за очень редкими и важными исключениями) просто НЕ НУЖНЫ, если уметь пользоваться полной педалью ПРИНЦИПИАЛЬНО, а не «интуитивно» и «по слуху», школьному в основном, который почти всегда в той, или иной степени заражен секундобоязнью и привычкой двигать ногой при смене баса и на тактовой черте. Эту болезнь можно вылечить только специальной работой над базовыми педальными принципами. Мой опыт подсказывает мне, что абсолютное большинство концертирующих пианистов пользуется педалью исходя только из «школьной» интуиции, следуя рефлексу «баса», «тактовой черты» и «по слуху». (О том, что такое на самом деле музыкальный слух вообще – отдельный разговор)

3. Фундаментальный принцип двойной репетиции. Это колоссальный пробел в пианистическом стандартном образовании и в советско-российской фортепианной школе. Двойная репетиция **не изобретена для виртуозного повтора**, как думает большинство, но изобретена как **средство для «смыкания» (аналогичного смыканию певческих связок, и смыканию смычка) для "вертикального легато,"** то есть органической живой связи между роялем и пианистом, а если на микроуровне – *между нервными*

окончаниями в подушечке пальца и струной. То есть все подлинные тонкости фортепианного прикосновения (туше) и владения роялем коренятся в *тайне двойной репетиции.*

Отсюда необходимость заниматься на рояле *вообще без педали*, добиваясь максимума связности, красоты, фактурной дифференцированности и «педальной» продолжительности звучания.

Двойная репетиция и беспедальная игра приводит к крайне важному и необходимому разнообразному сознательному (а не грязному и бессознательному, как часто встречается) владению **ручной педалью**, которая очень редко фиксируется в авторском тексте, о чем речь должна вестись специально.

К тому же беспедальная игра очень полезна для отслоения в сознании и в рефлексах движения и ритма педали от движений и ритма рук.

Принципиально важна связь между двойной репетицией и педалью. Большинство пианистов (даже концертирующих) на «беспроблемных» участках нотного текста, пользуются педалью рефлекторно, параллельно, пока действуют руки, и по школьному инерционно (за исключением специальных и потому осознанных «эффектов»). Часто это считается не только правильным, но чуть ли не метафизической заслугой («ах, педаль, это душа рояля!»). При этом играют, полагаясь на «интуицию» и на «слух», а, на самом деле, если присмотреться, на секундобоязнь и ритмическую инерционность той, или иной степени тяжести, не более. Кроме того, соединение беспедальной работы с двойной репетицией, и принципом нижней

связующей дуги приводит к мечте всех настоящих инструменталистов: минимальности, близости и гибкой точности движений.

4. Принцип "тело пианиста - дополнительный резонатор", связанный со всеми предыдущими. Пианисты совершенно об этом не думают, так как уверены, что достаточно резонирующих дек самого рояля. Это заблуждение, этого недостаточно!

Так же, как и у певца - тело пианиста должно использоваться, как резонатор, дополнительно к резонированию самого рояля! Обратим на это принципиальное внимание: необходимость мышечного освобождения, релаксации связана с ощущением свободного *резонирования звука* сначала *в руках, затем и в теле*, в корпусе пианиста. Отсюда – подлинная протяженность и красота фортепианного звука, и слышание так называемой «второй волны звука» во взятых как без педали, так и на педали длинных нотах и аккордах.

1. Взять длинную ноту, или аккорд –
 2. руку и тело тут же освободить –
 3. ощутить резонанс звука в руке –
 4. услышать вторую волну звука.
- Это ВСЕ должно стать рефлексом.

(Насчет эффекта, очень яркой иллюзии крещендо на одной взятой на рояле ноты, или аккорда, могу подтвердить, что это не только возможно, но и *нужно* уметь делать. Я это называю "второй волной" звука, связанной с умением расслаблять руки после взятия (это расслабление должно быть полным и при этом визуально

незаметным). Вторая волна звука настолько сильна, что возникает ощущение крещендо, видимо из-за того, что идет сразу после первого затухания.

Возникает полная иллюзия влияния на звук *после* нажатия клавиши. Если руку **не** освободить после взятия, второй волны **не** будет. Могу и то, и другое продемонстрировать кому угодно, когда угодно, сколько угодно, так как постоянно этим пользуюсь в процессе игры (думаю, что это можно услышать и в записях) и в процессе преподавания. Конечно, влиять на звук после взятия невозможно.

Однако главный вопрос - почему все же возникает эта вторая волна звука, когда после взятия руку освобождаешь, и не возникает, если нет?

Я долго думал об этом и пришел к следующему выводу. Уверен, что другого объяснения не существует, и что оно верно. Дело в том, что мы не отдаем себе в полной мере отчет, насколько тонкие механизмы связаны с бессознательным поведением наших мышц в процессе игры и прикосновения к клавишам. Думаю, что это тонкие микропроцессы, которые мы не в состоянии до конца проконтролировать в их подробностях, но пользоваться которыми мы вполне можем научиться, благодаря тонкости слуха и нашего желания слышать, добиваться определенного звучания, что влияет на микропроцессы в наших мышцах.

Следовательно, я полагаю, что КОГДА МЫ ЗАРАНЕЕ НАСТРОЕНЫ СЛЫШАТЬ ВТОРУЮ ВОЛНУ ЗВУКА И ГОТОВЫ МГНОВЕННО ОСВОБОДИТЬ МЫШЦЫ ПОСЛЕ ВЗЯТИЯ НОТЫ, ВЕРНЕЕ ПОСЛЕ ПРИКОСНОВЕНИЯ ЧЕРЕЗ КЛАВИШУ К СТРУНЕ, ПРЕДВАРЯЮЩЕЕ МЫШЕЧНОЕ МИКРОПОВЕДЕНИЕ НЕЗАМЕТНО(и слава Богу, что незаметно) ОТ НАС МЕНЯЕТСЯ, И ПОЭТОМУ ВЛИЯЕТ НА МОМЕНТ ВЗЯТИЯ, ХОТЯ МЫ НЕ В СОСТОЯНИИ ОТСЛЕДИТЬ ЭТИ МИКРОИЗМЕНЕНИЯ.

Другими словами, *установка* на слышание второй волны и на релаксацию после взятия незаметно влияет на микротонус мышц за мгновение до взятия, и, соответственно, влияет на звучание после взятия. При этом, подчеркну, чтобы это получилось, нужно фиксировать внимание именно на то, что происходит *после* взятия - то есть на релаксацию и на слышание второй волны, и не обращать внимание на микроповедение мышц до взятия. Именно это приводит к успеху, так как точно распределяет отношение сознательного и бессознательного в процессе игры. Таким образом, настройка на поведение ПОСЛЕ взятия дает возможность нашим рукам бессознательно выбрать микроповедение ДО взятия).

5. Несколько базовых принципов понимания нотного текста (Е.Либерман). Гибкое разделение в теории Либермана на интеллектуальный (ядерный, композиторский) и эмоциональный (исполнительский) уровни уже внутри авторского текста (то есть авторский текст, вопреки всеобщему убеждению, не равен композиторскому).

Автор фиксирует в тексте не только композиторские, но и свои исполнительские намерения, по отношению к которым мы можем быть гораздо более свободными, чем по отношению к «ядерным» (звуковысотным, базовым метроритмическим, каркасным (большинство авторских «вилочек» к ним не относятся) динамическим) структурам. Соотношение этих уровней каждый раз разное, оно «плавающее», но оно есть.

В процессе интерпретации мы имеем полное право находиться в преобразующем диалоге с *исполнительскими* уровнями авторского текста, а не быть рабами мифического авторитарного монолита. Но

при этом мы должны быть предельно внимательны, и вообще задаться вопросом: что такое точное прочтение авторского текста? Это отнюдь не такая очевидная вещь, как думают большинство музыкантов и педагогов.

Например:

в классике совпадают на 98 процентов звучание, нотный текст и поведение рук.

Но в педальных открытиях Бетховена и уже полностью в романтизме происходит принципиальное РАСЩЕПЛЕНИЕ звучания и текста. А именно: романтический нотный текст фиксирует НЕ столько ЗВУЧАНИЕ, сколько ПОВЕДЕНИЕ РУК и пианиста на инструменте. Это крайне важно понять! Дело обстоит именно так. Это не бредовая оригинальная идея, а точное описание того, как оно есть на самом деле.

Еще одна базовая проблема – **ЧТО ТАКОЕ МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЛУХ?**

Нет области, более насыщенной музыкантскими предрассудками, причем закоренелыми, плохо осознаваемыми, чем эта. Иллюзия «естественности» и «природности» слуха скрывают подлинную «природу» его.

Нет более вредного и при этом распространенного и любимого музыкантами утверждения, что сначала нужно «услышать», а потом «сыграть». Мы должны понять, что внутренний слух пианиста с самого начала складывается из мгновенной ассоциативной связи между:

1. звучанием (акустическо-интонационный слух)

2. **мышечным поведением** (это гораздо лучше понимают хорошо обученные певцы, для которых привычно "петь ощущениями") (**сенсорный слух, слух «на кончиках пальцев»**)

3. **нотным текстом** как элементом, причем важнейшим и при этом в основном элементом бессознательным внутреннего слуха (**текстовый слух**)

В подавляющем большинстве случаев парадокс заключается в том, что сначала необходимо что-то мышечно сделать, ощутить, понять, что именно произошло, внутренне связать с нотным текстом, и развить этот сложный рефлекс, прежде чем вообще появится подлинно музыкантская комплексная слуховая ассоциация. Все это нуждается, конечно, в более подробном анализе.

Еще один важный принцип:

6. «принцип рабочей эмоции». Он касается не столько личных занятий пианиста (хотя здесь он тоже полезен), сколько занятий в классе и репетиционного процесса. Определенный уровень эмоционального напряжения нужно культивировать и поддерживать в качестве профессионального минимума, ниже которого лучше не опускаться. Эмоция тоже может быть предметом профессионального внимания и репетиционного тренажа.

Еще: **гомофонии нет!** Надо забыть об этом понятии, как о страшном сне. Вся фортепианная фактура и всегда (даже в одноголосии) насквозь полифонична.

С этим связан фундаментальный принцип: **каждый палец - это отдельный и живой и конкретный инструмент**, ответственный за продолжительность и качество звучания. Не аккорд, плюхнутый всей рукой, а аккорд, взятый пальцами, причем каждый палец как отдельный инструмент в хорошей оркестровой группе - вот принцип абсолютного пианизма. Отсюда деталь: незаметно, но определенно поднимайте и опускайте второй и третий палец, когда играете аккорды!

Еще: **октав как проблемы** (для нормальных взрослых рук) просто **не существует!** Существует всегда только октавное двухголосие! Не важно, будь то октавный этюд Шопена, где это, надеюсь, очевидно, или "Эроика" Листа, или октавы из его же Сонаты си минор. Это двухголосие! Это значит, что крайние, 3.4.5, пальцы обеих рук играют всегда легатной аппликатурой, а первый палец действует легко и нонлегатно, как живой организм, а не как тупой пенек. Это значит, что он то разгибается, то подбирается, причем не приликая к клавише, быстро, легко и свободно. Вообще главная задача для пианиста, это **РАЗБУДИТЬ ПАЛЬЦЫ**. Не заставить их механически быстро и сильно двигаться, а пробудить их живую нервную энергию, всегда присутствующую и готовую.

Еще один очень тонкий и неочевидный, но базовый принцип: **игра на рояле, это игра из него, а не на нем и не в него!** Этот принцип тоже неким интимным образом связан с принципами нижней дуги и двойной репетиции.

Тренировка этого базового прикосновения может быть такая: беспедальная(!) и красивая(!) игра на двойной репетиции (буквально

не вынимая, рук из клавиатуры и пальцев из клавиш, физически ощущая вторую репетицию) триольного потвора любого аккорда из трех звуков (как в медленной части 11-ой сонаты Бетховена, или во "Флюгере" Свиридова). В принципе потом любой единичный аккорд в любой динамике берется этим приемом "из рояля".

Еще один принцип, игнорирование которого в его серьезном смысле всеми пианистами, за редчайшими исключениями, мешает достичь подлинного уровня в исполнении любой музыки.

Это принцип всем хорошо известный, но воспринимаемый как некое абстрактное «красивое» требование. Но требование это совершенно конкретно и насущно!

Это **7.принцип дирижера**. Дирижирование – отдельная и непростая дисциплина. Ею можно овладеть только при специальном обучении. Речь идет о самом главном – о владении временем в музыке. Пианисты должны получать базовые основы дирижирования. Не для того, чтобы уметь «махать ручками», а для того, чтобы знать, как устроено соотношение пульса и темпа в самом течении музыкального времени. Грубо говоря, пианисты должны, по крайней мере, владеть дирижерским сленгом: на сколько дирижируется, ТО ЕСТЬ ПУЛЬСИРУЕТ, та, или иная музыка: «на два», «на три», «на раз», «на четыре», «на двенадцать» и т.д.

Проблема в том, что пульс *может не совпадать и очень часто не совпадает* с титульным композиторским метром! Выбрать уровень пульса – отдельная и непростая исполнительская задача. Именно ее Г.Н. Рождественский называл «дирижерской аппликатурой».

И еще:

1. Музыка вообще состоит из **двух** первичных стихий: **Пламени и Света**. И то и другое в *разных* своих проявлениях и *разной* степени интенсивности, по **ВСЕМУ ДИАПАЗОНУ**.

2. Звук, который мы извлекаем из рояля может быть сделан из **трех** видов "драгоценных металлов". **Золото. Серебро. Платина**. forte должно быть золотым. piano - серебряным. Иногда возможно и необходимо смешение, а иногда может понадобится "белое золото"...Платина - самый редкий металл, его можно употреблять только в особых случаях, в основном при игре музыки XX века - Хиндемита, например. Иногда она возможна и нужна у Прокофьева. Список продолжите сами...

3. Один из важных принципов, который нужно помнить при игре piano в подвижных и быстрых темпах: **ЧЕМ ТИШЕ, ТЕМ ГОРЯЧЕЕ**.

И т.д. Это - основы «абсолютного» или "универсального" пианизма. Вернее – просто подлинно профессионального пианизма *как мастерства*. То есть пианизма не случайным образом связанного с телом, инструментом и нотным текстом. И это - не высшая математика, а именно базовый профессиональный, и при этом базовый творческий уровень.

И этому можно научить каждого!

Творчество как интерпретация начинается «потом» (хотя это «потом» никогда не носит временного характера, интерпретация в определенном смысле неизбежна). Но стандартные школы удовлетворяются детским (традиционно пока довольно крепким в России) уровнем профессионализма, и все остальное торопливо

считают уже интерпретирующим творчеством. Но это как раз и есть основная ошибка.