

РАЗДЕЛ 2.

Универсальные приемы

современного академического пианизма

1. Владение двойной репетицией (туше).

Двойная репетиция, это тонкий механизм, обеспечивающий *возможность повторно играть малой частью уже нажатой клавиши не давая демпферу упасть на струну, то есть достигать quasi-педального эффекта не прикасаясь к педали*. Двойная репетиция изобретена мастерами не для виртуозного повтора, как думает большинство пианистов, но как уникальное **средство для «смыкания» - аналогичного смыканию певческих связок, и смыканию смычка со струной**.

Цель этого уникального механизма – достижение туше, то есть жизненной связи между инструментом и пианистом, а если взять микроуровень – *между нервными окончаниями в подушечке пальца и струной сквозь клавишу*.

Туше - почти забытое понятие. Оно совершенно неслучайно совпадает с понятием проникающего прикосновения в искусстве фехтования, так же как не случайно, что понятие виртуозность происходит от латинского *virtus* - доблесть. Виртуозность пианиста и скрипача – наследие (и заместитель) виртуозности меча рыцаря и шпаги дворянина. Овладение искусством игры на рояле также можно сравнить по степени сложности с овладением искусством восточных единоборств, включая свойственную им духовно-медитативную практику сосредоточения.

Все тонкости фортепианного прикосновения-туше коренятся в *тайне двойной репетиции как средстве дематериализации клавиши и достижения ощущения непосредственной «игры на струне»*. Кроме того, этот механизм (при его владении) обеспечивает *постоянное физическое наслаждение от прикосновения к инструменту, то наслаждение, которым владеют только редкие мастера, и которое должно передаваться слушателям*. **Тончайший механизм двойной репетиции есть подлинная и первая «душа рояля» (педаль – это «вторая» его душа). Именно он есть святая святых пианистического искусства.**

Отсюда у пианиста, преданного своему инструменту, возникает необходимость заниматься на рояле *вообще без педали*, добиваясь максимума связи со струной и демпфером, красоты, фактурной ясности, «педальной» продолжительности звучания, мышечной свободы и физического удовольствия. Овладение клавиатурой, вернее через клавиатуру двойной репетицией практически эквивалентно овладению скрипачом, или виолончелистом грифом струнного инструмента.

Беспедальная игра очень полезна, кроме того, для отсложения в сознании и в мышечных рефлексах *движения и ритма педали от движений и ритма рук*. Важный принцип: педаль **не должна** использоваться как средство для преодоления технических сложностей и проблем, то есть для подмены мышечного движения рук движением ноги для создания акустической связи там, где она осуществима пальцами или руками по нижней дуге.

Игра на рояле, скорее, это игра, парадоксальным образом, ИЗ него, чем на нем и не в ком случае не в него! Этот принцип неким интимным образом связан с принципами нижней дуги (см. ниже) и двойной репетиции.

Тренировка, оттачивание этого базового прикосновения достигается таким образом: беспедальная и красивая игра на двойной репетиции, то есть буквально – не вынимая пальцев из клавиш, не давая (подушками пальцев, а не педалью) демпферам упасть и прикрыть струны. Удобно отрабатывать этот прием

(без педали) в случаях повтора любого аккорда из трех, или четырех звуков (как, например, в начале медленной части Сонаты оп.22 Бетховена):



В принципе любой звук, или единичный аккорд в любой динамике берется этим приемом "из рояля". Но этот прием, как и все подлинные приемы, не демонстративен, он относится к микроповедению кисти и пальцев, которое можно и нужно ощущать, но которое не должно быть видно.

2. Принцип «нижней дуги». Существует основное связующее движение рук на рояле.

Речь идет о физическом движении, осуществляемом на клавиатуре **вне** зависимости от использования педали.

Это движение - так называемая "**нижняя дуга**".

Именно нижняя, а не верхняя, то есть не,

Примеры:



Бетховен, Соната №2, оп. 2 №2 (нижняя дуга в правой руке)



Шуберт «Скиталец» (нижняя дуга в правой руке)



Шопен (нижняя дуга и парадоксальная лига в левой руке)

Соната b moll, I ч.



Нижняя дуга в левой руке



Брамс Соната №3, f moll, 2 ч. (нижняя дуга и парадоксальные лиги в правой руке)



Брамс Равсодия ор.76 №1 (нижняя дуга и парадоксальные лиги в обеих руках)



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



Чайковский, Концерт b moll. I часть (нижняя дуга в обеих руках)

Andante non troppo e molto maestoso.

Piano I.

Piano II.

ff tenuto

tenuto

Viol. mf

legato

Cello

Мусоргский, «Картинки с выставки», «Баба-яга» (нижняя дуга в обеих руках):

Шостакович, Прелюдия и фуга d moll, фуга. (Нижние дуги и парадоксальные лиги разной величины, от малых секунд восьмыми до ноны половинками с четвертями в обеих руках) :

Шнитке, Соната для ф-но №3 (нижняя дуга и парадоксальная лига в правой руке)

3

II

Allegro

В большинстве приведенных примеров, в том числе у Шостаковича и Шнитке, мы видим, что нижняя дуга связана с уже известной нам парадоксальной лигой.

1а. парадоксальная лига, в текстах великих мастеров от Баха до Шнитке (см. выше) **исполняется тем же приемом нижней дуги, только на уровне микродвижения пальцев:**

Бах, кантата BWV 111

Моцарт, Соната №8, a moll, K310

Моцарт, Фантазия с moll, K475



Бетховен, Соната оп.2 №2, 2 ч.



Бетховен, Соната оп.2 №3, 2 ч.



Бетховен, Соната оп.2 №3, 3 ч.



Бетховен, Соната оп.7, 1ч.



Бетховен, Соната оп.7, финал:



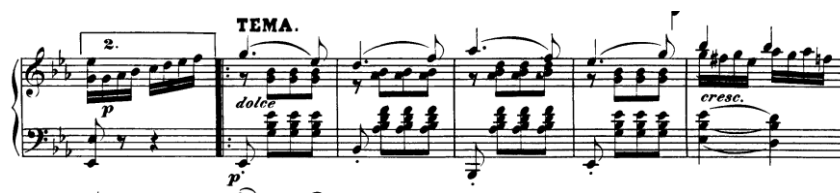
Бетховен, Соната оп.22, 2 ч.



Бетховен, Соната op.22, 3 ч.



Бетховен, Вариации Es dur op.35



Шуберт, Музыкальный момент №2



Брамс, Соната №3 f moll, I ч.



Шуман Симфонические этюды



Шуман “Bunte blaetter” №2



Шопен, Этюд с moll op.10



Шопен, Фантазия f moll



Чайковский, «Времена года»

ЯНВАРЬ
У камелька

№ 1

JANVIER
Au coin du feu

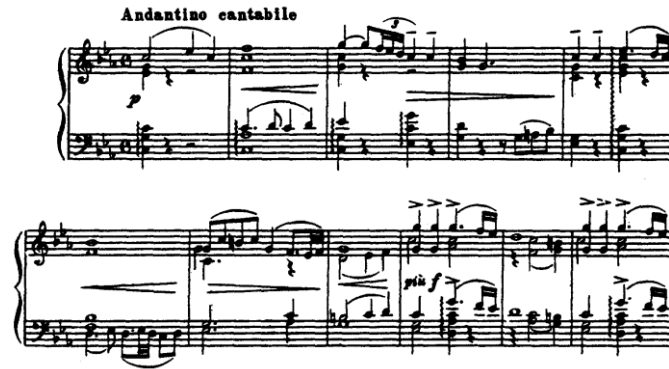
И мирной неги уголок
Ночь сумраком одела,
В камин гаснет огонек,
И свечка нагорела.

А. ПУШКИН



Чайковский, «Думка»

Г. ДУМКА^[1]
(Русская сельская сценка)
Соч. 59 [1886]



Рахманинов, Музыкальный момент е moll:

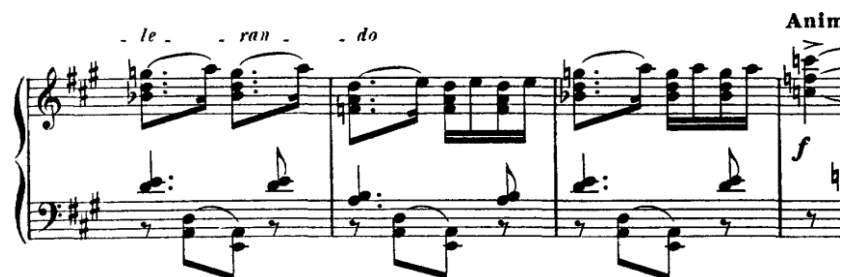


Дебюсси, Прелюдии, 1 тетрадь

В третьем такте «Дельфийских танцовщиц» мэтр Дебюсси (поблагодарим его за это) нюансировкой точно записывает, КАК именно исполнять парадоксальную лигу, и это касается всех подобных лиг от Баха и Моцарта, до Шостаковича и Шнитке.



Равель, Сонатина, 1 ч.



Шостакович, fuga As dur



Таким образом, прием «нижней дуги» объединяет в себе **все** связующие движения на рояле - от первого прикосновения и микроартикуляции, до самых крупных движений рук по всей клавиатуре.

Из примеров следует, что пианисту всегда необходимо различать **два** основных вида исполнительских лиг, а именно:

1. Лиги артикуляционные (парадоксальные)
2. Лиги фразировочные (совпадающие со структурой мотива и фразы)

Эти два типа лиг совпадают между собой только в одном единственном случае: когда мы имеем дело с лигами «вздоха», «плача» и «страдания» (лиги “Lacrimosa”), причем, единичными, или разделенными паузой, как в следующих примерах:

Моцарт, Фантазия d moll, K397



Бетховен, Соната ор.22, 2 ч.



Но тогда, когда эти лиги следуют непосредственно одна за другой, образуют цепь, они уже приобретают парадоксальный характер, то есть окончание лиги является уже не только окончанием мотива, но и затактом следующего:

Бах «Гольдберг-вариации»



Начиная с Бетховена роль фразировочных лиг, то есть лиг «психологического легато», сильно возрастает. Но артикуляционные лиги, как лиги профессионально связанные с мышечным поведением и со всей профессиональной инструментальной традицией, продолжают играть у Бетховена огромную, а иногда и доминирующую роль, и эта роль сохраняется у композиторов (но не у редакторов!) вплоть до конца XX века.

На самом деле **артикуляционные и фразировочные лиги относятся к разным уровням исполнительского действия**, и тем самым не противоречат, а дополняют друга друга в исполнительском процессе, но только в том случае, если владеть обоими их видами. Но умение пианистов пользоваться артикуляционными парадоксальными лигами катастрофически упало еще в первой половине 20 столетия, настолько, что сама проблема находится с тех пор практически в забвении.

Артикуляционные лиги относятся к тонкому поведению пальцев, фразировочные скорее к внутренним представлениям о единстве мотива и фразы. К сожалению, часто первое приносится в жертву второму, тем самым радикально снижая уровень артикуляционного профессионализма (яркий пример такой неоправданной жертвы содержится в известной, и в остальном замечательной книге С.Е. Фейнберга, "Пианизм как искусство", М.1965, стр.191-220).

В России лишь петербургская школа в лице И.Браудо и некоторых его коллег и последователей сохраняла пристальное внимание к проблеме парадоксальной микроартикуляции. Книга Браудо «Артикуляция» в этом отношении стоит как одинокая и недостижимая вершина и в российском, и в европейском осмыслении исполнительской артикуляционной практики.

Следующие примеры, взяты специально из Баха, Бетховена и Шостаковича, чтобы показать их универсальность. Здесь ясно видно: композиторы предполагают, каким образом фразировочные лиги можно и необходимо исполнительски дополнить артикуляционными (парадоксальными). Это возможно и желательно **ВО ВСЕХ СЛУЧАЯХ** фразировочной лигатуры в мировой фортепианной литературе:

Бах, Гольдберг-вариации №7:



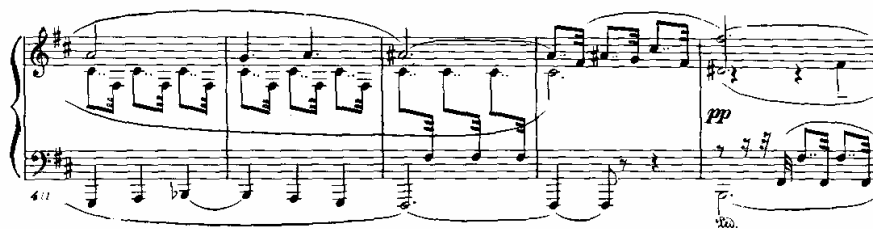
Бах Партита e moll:



Бетховен, Соната оп.7



Шостакович, Соната №2, финал:



Шостакович, Прелюдия и фуга h moll, прелюдия:

