

(окончание)

2. Основные педальные принципы и приемы.

1. Педаль должна быть сознательна и принципиальна, и как следствие – бесстрашна, а не наоборот.
2. Педаль НЕ должна использоваться как средство для преодоления **технических** инструментальных сложностей и проблем на клавиатуре, в том числе проблем легато, но только как краска.

Главное – освободиться от всех видов бессознательной «секундобоязни», и от привычной жесткой связки «рука-нога».

Обычное поведение пианиста: нога рефлекторно меняет педаль при любом очевидном изменении фактуры (в основном в басу, или в мелодии). Освободиться от этой привычки отнюдь не так просто, так как прививается она уже в детстве.

На простой детской пьесе Хачатуряна можно научиться сразу всему богатству и бесстрашию романтической педали, которое открыл еще Бетховен.

Пример: Andantino Хачатуряна:

1. педаль нажать заранее
2. нельзя менять во втором такте при вступлении темы в правой руке, хотя нога «хочет».
3. нельзя менять в 4 такте
4. ни в коем случае нельзя менять в 6 такте (авторский септаккорд)
5. нельзя менять в 14 т.
6. И самое главное, так как связано с преодолением структурной границы от середины к репризе, когда нога сама дрожит от желания нажать, да по основательней: 17 И 18 ТАКТЫ ИГРАЮТСЯ НА ОДНОЙ ПЕДАЛИ! Именно это ключевой момент в овладении принципом романтической педали.
7. нельзя менять (по аналогии) в 20, и 22 т.т.
8. естественно, нельзя подменивать в последнем такте, и рекомендую сделать большую фермату на последней квинте, а затем на завершающей паузе, разом научив ребенка слушать истечение звука на **ppp** и владению временем.

A little song
(Andantino) Aram Khachaturian (1895-1978)

© igraj-pej narod.ru



© igray-poj.narod.ru

Но все предложенные длинные педали будут звучать плохо и грязно, если недостаточно ясно и «сольно» играть мелодию в правой руке. «Грязная педаль» в романтизме, часто, 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, тем более, что уже Бетховен ее абсолютно не боялся. Собственно, Бетховен был таким новатором в педализации, что не только предвосхитил, но и почти обогнал по смелости педаль импрессионистов:

Examples:

Beethoven. Sonata op. 31 №2 (везде авторская педаль)



Concerto N° 1, op. 15
(1st movement, cadenza N°3).

Musical score for the 1st movement, cadenza N°3 of Concerto N° 1, op. 15. The score is written for Piano and Violino I. It consists of seven systems of staves. The piano part is highly rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The violin part is more melodic, with some passages marked with asterisks. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'dimin.'.

Concerto N° 3, op. 37
(2nd movement).

Musical score for the 2nd movement of Concerto N° 3, op. 37. The score is written for Piano and Violino I. The tempo is marked 'Largo.' and the dynamics are 'pp'. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The violin part is more melodic, with some passages marked with asterisks. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

Chopin. Nocturno Des-dur op. 27.

Nocturne.

F. CHOPIN. Op. 27, № 2.

Lento sostenuto. (♩ = 50.)



Schumann. Fantasy C dur, 1 mvmt.

(указанная Шуманом в пятом такте педаль должна, конечно, браться не на форшлаг, а на бас g, так как иначе не образуется нонаккорд с терцией, задуманный композитором)



Важно помнить: **лишнее снятие, лишняя подмена является педальной ошибкой.** Педальная ошибка, это беспринципная «подчищающая» суeta педали.

Из всего этого следует, что профессиональный пианист должен брать в руки карандаш, и сознательно, последовательно и подробно размечать в каждом произведении, особенно в романтическом, свою принципиальную педаль. В абсолютном большинстве случаев эта профессиональная разметка НЕ будет совпадать с тем, что указано в нотах.

Вот примеры такой самостоятельной разметки, исходящей из принципа максимальной педали, и из собственных педальных идей Шопена:

Шопен, ноктюрн Des dur, в первых четырех тактах Шопен дает идею максимальной педали, которую можно с успехом распространить на семь тактов:

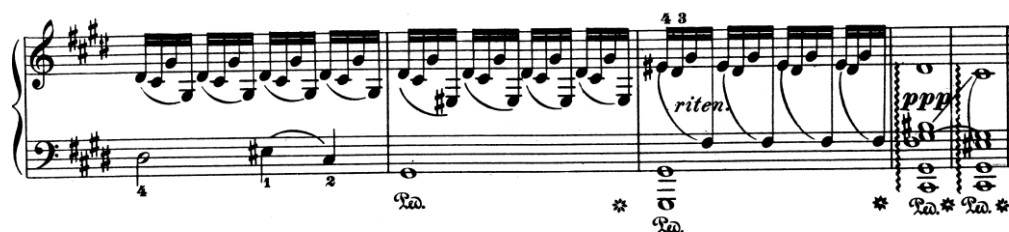


Шопен, баллада № 1

Фантазия-экспромт.



Снятие педали в предпоследнем такте, несмотря на то что рекомендовано во всех изданиях, является функциональной ошибкой. Гармоническая идея Шопена заключается в том, что бас *cis* в этом такте мыслится еще на органном пункте *gis*, и только в последнем такте разрешается в тонику, причем не сразу, а в тот момент, когда в арпеджио первый палец правой руки сыграет ми диез. Второй палец правой руки при этом реально держит залигованное в предыдущем такте *gis*, а остальные пальцы, несмотря на педаль, держат после взятия всю выписанную автором гармонию.



В истории романтической (именно романтической) записи педали есть несколько основных ошибок, непрерывно кочующих из издания в издание. Основная и традиционная ошибка записи во всех без исключений изданиях, скажем, Шопена, начиная с прижизненных, это звездочки, якобы обозначающие педальные снятия.

На самом деле нужно обладать ярко выраженным педальным идиотизмом, чтобы при связной педальной игре пользоваться этими звездочками (за некоторыми специальными исключениями, чаще всего связанными с танцевальными жанрами, например в вальсах, где снятие подразумевает дальнейшую паузу, а не смену педали).

При нормальной связной педализации (даже НЕ следующей принципу максимальной педали) звездочки должны просто **игнорироваться**. Для смены педали достаточна последовательность обозначений *Ped.* или *P.* Полная загадка, почему именно такая последовательность знаков педали без звездочек не стала использоваться как правило (но только как исключение, скажем, у Шумана) в нотах 19 столетия, хотя она

самая естественная, так как наиболее точно (хотя абсолютная точность здесь и невозможна и не нужна) отражает реальное поведение ноги при связной («запаздывающей») педали.

Сам Шопен явно хотел преодолеть традицию такой записи. Это очень хорошо видно в тех случаях, когда он предлагает свои смелые педальные идеи, в том числе педали на несколько тактов, или педаль через тактовую черту, которые всегда связаны с принципом максимальной педали, впрочем, как и гениальная новаторская педаль Бетховена.

В следующем несколько ниже примере из Des dur'ного ноктюна Шопена ясно видно, что исполнение звездочек совершенно недопустимо, так как приводит к полному уничтожению связности фактуры и откровенно глупому звучанию.

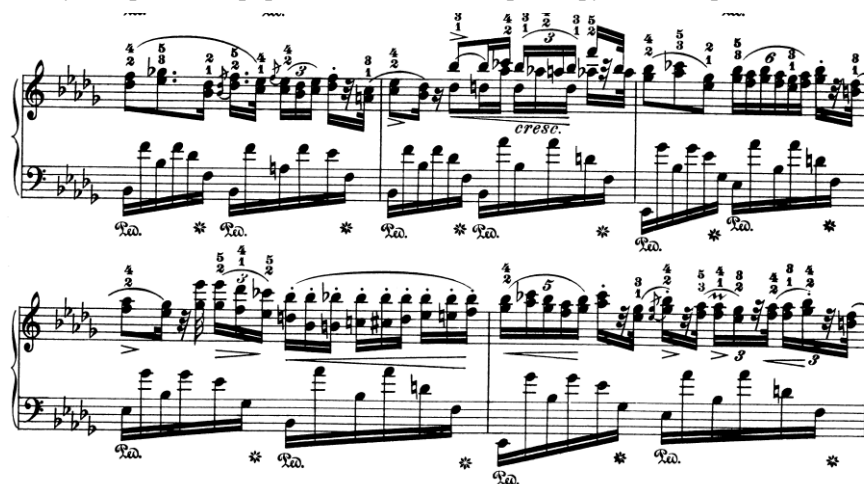
Основные педальные приемы:

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

б. Прием оркестровой педали (педализация в основном прямая, при которой сохраняется полное совпадение написания длительностей пауз, нот и их акустического звучания) – в классике, за исключением нескольких особых случаев новаторской максимальной педали у Бетховена.

с. Прием максимальной педали (открытый Гайдном, утверченный и развитый до предела Бетховеном, подхваченный Шопеном, Шуманом, Брамсом, Дебюсси) в романтизме, и только как следствие, в импрессионизме. Он может быть сформулирован так: если фактура допускает возможность длительной педали, значит педаль надо сохранять. Или проще: **если можно не снимать, значит нужно не снимать.**

В огромном большинстве случаев написанные паузы и длительности в романтической (и импрессионистической) музыке *не являются акустической реальностью*, а фиксируют движения, «дыхание» рук на рояле что имеет своей целью агогическое управление микровременем. Один из многих примеров – пунктирные микроритмы 32-х и 64-х в правой руке Ноктюна Des dur Шопена:



или вторая тема вступления к Фантазии Шопена:



У Шопена 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 микровременное удлинение доли при сохранении той же педали.

Аналогичный и очень показательный случай из раннего полонеза d moll op.71, где упомянутое различие ритма с точкой и с паузой касается буквально одного и того же мотива:



При этом нужно уметь видеть, в каких случаях в романтизме сохраняется принцип оркестровой педали. В следующем примере из Фантазии замечательна шопеновская идея максимальной педали («если можно не снимать, не нужно снимать») через тактовую черту от баса к другим голосам.

Самое начало (1,2 тт.) вступления к Фантазии Шопена:



Chopin. Prelude cis-moll op. 45 В этой поздней, стоящей особняком, и совершенно гениальной прелюдии Шопен не только бесстрашно перетягивает педаль через тактовую черту, как выше, в примере из Фантазии, но и делает это на смене гармонии, а именно накладывает тонику на доминанту, что с точки зрения школьной педали совершенно немисливо (в издании И. Падеревского, это наложение еще более очевидно, чем в приведенном ниже издании Микули, так как знак нажатия педали стоит точно на басу gis.):



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

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 взяты уже на педали
- 3.взять следующую ноту, или аккорд
- 4.услышать мгновенное микроналожение на предыдущее звучание
- 5.после этого гибко и высоко поднять стопу и педаль, держа пальцами ноту, или аккорд
6. **услышать** чистую гармонию (а не остатки наложения на предыдущее звучание, как это обычно бывает)
7. только **после** этого гибко, мягко и точно опустить стопу и педаль, поддерживая уже услышанную чистую гармонию.

Поднимать стопу необходимо достаточно высоко, чтобы не было «прилипания» ноги к педали, что всегда мышечно зажимает. Ноги пианиста это те же руки, то есть должны действовать независимо и гибко. Это и будет так называемой «чистой педализацией» при связующей (запаздывающей) педали. Ноги, как уже сказано, должны себя вести, как руки, так же точно и гибко. Поэтому очень полезно было для ног и ушей когда-то имевшее место, а теперь почему-то исчезнувшее обучение студентов «общему органу» в Московской консерватории. Чрезмерная специализация на самом деле обедняет, а не обогащает профессиональное владение инструментом.

Дополнение Приемы исполнительской ручной педали 1.Ручная педаль как форма акцентуации



2. Ручная педаль как форма полифонизации фактуры

4. Принципы длительного звукоизвлечения:

А. «вторая волна звука» и

В. «тело пианиста - дополнительный резонатор».

Так же, как и у певца - тело пианиста должно использоваться как резонатор, дополнительно к резонированию самого рояля. Обратим на это 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 так возникает эффект так называемой «второй волны звука» во взятых как без педали, так и на педали длинных нотах и аккордах.

Прием таков:

1. Взять длинную ноту, или аккорд (на педали или без)–
2. руку и тело тут же освободить–
3. ощутить микрорезонанс звука в руке –
4. услышать вторую волну звука.

Это должно стать рефлексом.

Прием слышания "второй волны" звука, связан с умением расслаблять руки после взятия (это расслабление должно быть полным и при этом визуально незаметным). Вторая волна звука иногда настолько сильна, что возникает ощущение крещендо.

Шуман, Фантазия, 1 ч.



Видимо, это происходит из-за того, что вторая волна идет сразу после первого затухания и получается наложение и резонанс двух звуковых волн. Возникает полная иллюзия влияния на звук *после* нажатия клавиши. При этом, если руку **не** освободить после взятия, второй волны **не** будет.

Я полагаю, что *установка* на слышание второй волны и на релаксацию после взятия незаметно влияет на тонус 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 поведение мышц до и во время взятия.

Это приводит к успеху, так как точно распределяет отношение сознательного (слухового) и бессознательного (автоматического, мышечного) в процессе игры. При этом надо учитывать, что зажимаемся мы всегда бессознательно, а вот освобождаться нужно учиться осознанно. Таким образом, настройка на поведение ПОСЛЕ взятия дает возможность нашим рукам бессознательно выбрать верное поведение ДО взятия.

5. Принцип «четырёхрукости»

Для пианиста чрезвычайно полезно и технически, и психологически представлять самого себя как существо как минимум 4-рукое (ноги, в конечном счете, тоже могут быть считаться двумя играющими дополнительными руками, тогда уже мы получаем 6-рукость). Это связано с известным, гениально развитым Шопеном, принципом разделения двух функций и двух «половин» каждой руки. Получается следующая картина:

- 1.«левая правая рука» - 1 и 2 палец правой руки.
- 2.«правая правая рука» - 3,4,5 пальцы правой руки
- 3.«правая левая рука» - 1 и 2 пальцы левой руки.
4. «левая левая рука» - 3,4,5 пальцы левой руки.

Разделения функций этих воображаемых рук совершенно при этом не воображаемо, а реально. И оно связано не только с известной проблемой независимости пальцев, но и с проблемой того, или иного распределения свободного веса в реальных руках. Если нужно солировать темброво и динамически голосами, играемыми 1 и 2 пальцами правой руки, тогда свободный вес перемещается влево, на «левую правую руку». И так далее, учитывая все возможные варианты перемещения веса в руках.

6. Принципы понимания нотного текста.

а. Принцип интерпретационного диалога с авторским текстом (принцип Е.Либермана).

При подробном чтении нотного текста необходимо учитывать введенное профессором Е. Либерманом гибкое разделение на интеллектуальный (ядерный, композиторский) и эмоциональный (исполнительский) уровни внутри авторского текста. Композиторский текст, таким образом, вопреки всеобщему убеждению, не является нерушимым «авторским монолитом». Композиторский текст НЕ равен авторскому, а является, только его частью хоть и центральной .

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 и должно постоянно учитываться и осмысливаться.

В процессе интерпретации мы имеем полное право на преобразующий диалог с *исполнительскими* уровнями авторского текста, а не быть рабами мифического авторского монолита. Но при этом мы должны быть предельно внимательны, и постоянно задаваться вопросом: что такое точное прочтение авторского текста, а не считать, что это вопрос раз и навсегда решен. Считать так противоречит всей исполнительской практике как таковой, и, кроме того, свидетельствует о большой доле интеллектуальной и психологической лени и инерции в понимании своего собственного ремесла.

Примеры интерпретирующего диалога с авторским текстом:

Chopin's 4th Ballade

Обратим внимание на все восемь проведений второго мотива главной партии «четыре 16-х, три восьмые, восьмая, четыре 16-х-восьмая». Шопен записывает начало этого мотива с постоянным перемещением звуков относительно долей тактов, что приводит к выявлению тонкой композиторской метрической агогики.

Отношения мотива и долей такта, метра и мотива, являются, несомненно, более ядерными элементами авторского текста, чем исполнительские вилочки.

Поэтому ровно в половине случаев здесь не только возможен, но желателен и необходим сдвиг авторских «исполнительских» вилок к сильной доле и дополнительное микровремя на этой доле в тех случаях, когда начало мотива восьмых после четырех 16-х приходится на опорную первую долю такта. Композитор тем самым тонким образом преодолевает здесь монотонность восьмикратного повтора одной мелодии.

Шопен выписывает метрическое перемещение мотива так изощренно, что второе проведение темы в этом отношении оказывается обращением, инверсией, обретает обратную агогическую и динамическую нюансировку по отношению к первому проведению.

Интересно, что если обозначить буквами эти варианты отношений мотива и метра, то их структура будет напоминать один из вариантов опоясывающей рифмовки катренов итальянского и французского сонета, а именно abba baab. Таким образом, Шопен, как и Лист, отдает дань восхищения любовным сонетам Петрарки, и делает это на уровне тонкой композиторско-исполнительской структуры:

The image shows a page of a musical score for Frédéric Chopin's Nocturne in E-flat major, Op. 9, No. 3. The score is written for piano and is in 4/4 time. It features a complex melodic structure with many triplets and sixteenth notes. The score includes dynamic markings such as 'a tempo', 'm. r.', 'mf', 'mp', 'p', 'dimin.', and 'pp'. The score is published by Edition Peters, with the number 6216 and 305 visible.

2 Ballade

Осмысленный и эмоциональный счет тактов по 4 в процессе исполнения (первый затакт 2-ой Баллады является частью третьего такта по функции, затем такт четвертый, и первый такт по функции это появление тонической гармонии), обнаруживает, что гармонические каденции всегда приходятся на самый «слабый» 4 такт, там где «по слуху» должна быть остановка.

Шопен, благодаря, по-видимости, статичной, а на самом деле живой записи по 4 такта преодолевает завершенность каданса в пользу непрерывного перехода дальше. «Квадратность» тактовой структуры с его тонкой агогической и динамической нюансировкой виртуозно используется композитором для преодоления слуховой исполнительской инерции.



2th Scherzo

Такой же простой, но эмоционально наполненный счет тактов по 4, приводит к обнаружению изощренной ритмической идеи Шопена: тема fortissimo (5 такт) оказывается синкопированной, октава в басу на звуке фа, тоже оказывается напряженной синкопой, как и следующая за ней октава соль бемоль, а после двух тактов паузы - сильный такт в третьей строчке приходится тоже на паузу, которая должна ощущаться и исполняться как обжигающий внутренний «раз!».

SCHERZO II.

Op. 31.

Presto.

sotto voce

Edition Peters H 17

Liszt's Sonata:

1. отказ от, или перемещение чуть левее (от соль к фа в басу, с учетом мотива септимы) авторской («исполнительской») вилки cresc. во 2 и 5 тактах приводит к более ясному выявлению «ядерной» композиторской чисто оркестровой идеи «педали низких валторн G».
2. отказ от авторской («исполнительской») вилки cresc. в 15 и 17 тактах и замена в них же виолочки на противоположную, то есть, начиная с сильно акцентированной (синкопа) 4 доли *molto diminuendo*, приводит к проявлению мощной второй волны на задержанных звуках, и подчеркиванию ядерной гармонической («вагнеровской») последовательности септаккордов, которые никогда не слышны из-за выписанных нюансов



И в том и в другом случае в Сонате Листа интерпретационный диалог заключается, как и в 4 –ой балладе Шопена, в некотором изменении более «поверхностного» исполнительского уровня авторского текста, ради проявления его ядерной композиторской конструкции.

Привычный слух музыканта услышит здесь в лучшем случае «интересную», в худшем – произвольную интерпретацию. Но мы видим, что на самом деле это более внимательное чтение и диалог с текстом композитора. Интерпретационное новаторство должно рождаться не из произвола, а из более пристального, чем это обычно принято, чтения ядерных слоев авторского текста при возможном варьировании «оболочек», то есть исполнительских авторских рекомендаций (например, вилочек).

б. Принцип авторской метрической агогики. Из приведенных выше примеров Шопена уже должно быть ясно о чем идет речь.

7. Принципы симфонической игры на рояле

А. принцип стереофонии или оркестровой полифонии

В. принцип «внутреннего дирижера». Творческая организация метра (метр как творчество). 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. Дирижирование – отдельная и сложная дисциплина. Ею можно овладеть только при специальном обучении. Речь идет о самом главном – о владении временем и пульсом, то есть творческим владением метра в музыке. Пианисты должны, по крайней мере, владеть дирижерским сленгом. То есть уметь определять «на сколько» дирижируется, 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. Например, размер 3/4 может дирижироваться «НА РАЗ», «НА ТРИ» И «НА ШЕСТЬ», размер 4/4 – «НА ЧЕТЫРЕ», «НА ДВА», «НА ВОСЕМЬ», «НА РАЗ». И т.д. Выбрать уровень пульса

– отдельная и непростая исполнительская задача. Именно ее Г.Н. Рождественский называл «дирижерской аппликатурой». Часто это напрямую связано с проблемой композиторского стиля и эпохи:

Bach Prelude As-dur, WTK 1:

- a. “на три” – “Гайдн” (классицизм)
- b. “на шесть” – Бах (барокко)

PRAELUDIUM XVII.



“Классицизм” Гайдна, Моцарта и зрелый Бетховена:

Adagio from the Beethoven's Sonata № 1 .

- a. “на три” – “Моцарт” (ранний классицизм)
- b. “на шесть” – Бетховен



Largo from the Beethoven's Concerto №1

- a. “на четыре” – “Гайдн ” (ранний классицизм)
- b. “на восемь” – Бетховен

The image shows a musical score for a piano and string ensemble. The piano part is marked 'Largo. SOLO.' and 'p'. The string parts (Violino I, Violino II, Viola, Violoncello e Basso) are also marked 'Largo. SOLO.' and 'pp'. The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and consists of 12 measures. The piano part features a complex, flowing melody with many sixteenth and thirty-second notes. The string parts provide a harmonic foundation with sustained notes and some rhythmic patterns.

Важно осознавать и уметь осуществлять на рояле эти различия, а как ими пользоваться в конкретной интерпретации это уже проблема выбора исполнителя. Если пианист хочет (пусть неосознанно) подчеркнуть преобладание классицизма Моцарта-Гайдна и раннего Бетховена, он выберет более крупную единицу пульса в медленных темпах, если предпочитает, как автор этих строк, подчеркнуть принципиальное отличие стиля Бетховена от предшественников, предпочтет пульсацию восьмыми.

Главное, чтобы выбор был осуществлен сознательно, то есть профессионально. Все разговоры мастеров о том, что они действуют исключительно «интуитивно», ни что иное как попытка скрыть от публики тайны своего ремесла. Публике это и не нужно, а вот коллегам, особенно начинающим, очень не мешает знать, как мастера осознают и тем самым непрерывно оттачивают и совершенствуют свое мастерство.