ГОСУДАРСТВЕННОЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ТУЛЬСКОЙ ОБЛАСТИ «ТУЛЬСКИЙ КОЛЛЕДЖ ИСКУССТВ им. А.С. ДАРГОМЫЖСКОГО»
ОБОСОБЛЕННОЕ СТРУКТУРНОЕ ПОДРАЗДЕЛЕНИЕ -
ТУЛЬСКАЯ ОБЛАСТНАЯ ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА им. Г.З.РАЙХЕЛЯ

ИСКУССТВО ПЕДАЛИЗАЦИИ С УЧЁТОМ ЖАНРОВЫХ И СТИЛЕВЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА

Выполнила:
концертмейстер ТОДМШ им. Г.З. Райхеля
Семынина Н.Е.

Тула, 2024

Настоящая работа ставит своей целью упорядочить и систематизировать вопросы, связанные с использованием правой педали при исполнении на рояле, классифицировать педальные явления, а также представить способы применения педали с учетом жанровых и стилевых особенностей музыкального языка.

В качестве задач можно выделить:

- систематизацию с точки зрения собственного исполнительского и концертмейстерского опыта уже существующего (напечатанного, либо озвученного корифеями фортепианного мастерства) материала по теме педализации;
- дать общую характеристику основных направлений в музыке и проанализировать приёмы педализации в соответствии с особенностями стиля и своеобразием письма композитора;
- взглянуть на вопрос педализации сквозь историю;
- выявить основные принципы для руководства в использовании педали.

Вопрос педализации – один из самых сложных в фортепианном исполнительстве, хотя, если разобраться, то лёгких вопросов в деле овладения мастерством игры на фортепиано не существует. Проблема педализации в методике обучения игре на фортепиано стоит особняком, но обойти её невозможно. Процесс обучения педализации невозможно вычленить как самостоятельный или хотя бы условно отделить от отдельной работы над музыкальным произведением. Способов абсолютно точной записи педали нет, да они и не столь нужны. Работа над педалью является частью художественного осмысления произведения, частью живого исполнения.

Почему же я обратилась к этой сложной, но интересной теме?

Часто педализация является одним из самых «слабых мест» исполнения. Это происходит часто из-за того, что весьма затруднительно вывести закономерности, правила и какие бы то ни было обобщения в области педали. Я попытаюсь описать некоторые принципы по вопросу применения педали, опираясь на жанровые и стилевые особенности музыкального языка произведения.

Для каждого нового изучаемого произведения заново приходиться искать педаль, а с её помощью находить и воплощать саму сущность музыки. Научить педализации – значит, прежде всего, научить слушать, воспитать вкус и развить инициативу в поисках звуковых решений. Получается, что художественная педализация произведения – всегда творческий процесс и является частью общей исполнительской задачи. Поэтому тема педализации будет актуальна всегда, ведь она практически неисчерпаема.

Процесс управления педалью, как уже было сказано, далеко не ограничивается механической работой. Здесь решающую роль принадлежит интеллекту, осознанию необходимых содержательных задач. Перед

исполнителем всегда стоит два вечных вопроса – это «что» и «как». Для того чтобы ответить на вопрос «как» работать, и, в конечном счёте, исполнять, необходимо в первую очередь знать «что» исполнять. Чем яснее «что», тем меньше формальной игры, весь процесс контролируется слухом. Данная работа ставит перед собой задачу раскрыть вопрос «что» в области педализации.

Методическая работа состоит из следующих разделов:

1. Пояснительная записка ----------стр. 2
2. Вступление ----------стр. 3
3. Обзор литературы, посвящённой вопросу педализации. Первые школы фортепианной игры о вопросе педализации---------- стр. 5
4. Система педалей с точки зрения их возникновения и возможностей---стр. 6
5. Механизм правой (демферной) педали и её эффект ----------стр. 7
6. Педаль как средство артикуляции---------- стр. 8
7. Функции педали ---------- стр. 9
- колористическая ----------стр. 9
- фактурно-необходимая ----------стр. 10
- синтаксическая ----------стр. 11
8. Основные приёмы педализации
Графическое изображение педали----------стр. 11
9. Понятие «стильного» исполнения ----------стр. 12
10. Педаль в произведениях клавесинистов ----------стр. 13
11. Педализация произведений И.С. Баха ----------стр. 18
12. Педаль в эпоху венских классиков ----------стр. 23
- Й. Гайдн, В.А. Моцарт
- Л.В. Бетховен ----------стр. 31
13. «Романтическая» педаль ----------стр. 37
- Ф. Шопен ----------стр. 39
- Р. Шуман ----------стр. 43
- Ф. Лист ----------стр. 44
14. Импрессионизм ----------стр. 47
15. Педаль в произведениях русских композиторов ----------стр. 50
- А. Скрябин ----------стр. 50
- С. Рахманинов ----------стр. 51
- С. Прокофьев. Д. Шостакович ----------стр. 52
16. Заключение ----------стр. 53
17. Библиография ----------стр. 54

Данная работа предназначена, прежде всего, для преподавателей фортепиано, особенно для молодых специалистов с небольшим опытом работы. Надеюсь, что для учащихся старших классов и студентов специальности фортепиано эта работа окажется не бесполезной.

«Учебник педализации так же немыслим,
как, скажем, Краткий курс колдовства
или Пособие по волшебству»

«В классе рояля» Н.Е.Перельман

Педализация, несомненно, — это творческий акт. В умении пользоваться педалью проявляется творческое воображение и яркость образных представлений, глубина понимания музыки и чувство стиля. Недаром великий Антон Рубинштейн говорил, что: «хорошая педализация — три четверти хорошей игры на фортепиано». Руки пианиста непрерывно живут исполняемой музыкой, подчиняя динамику, артикуляцию мысленно слышимому художественному образу. Точно так же и ноги, управляющие педалями, одновременно с руками все время участвуют в рождении этого образа.Движения рук и ног слиты со слуховым приказом, неотделимы от него. Как пишет Голубовская «Педаль идёт «нога об руку» со всеми исполнительскими намерениями. В этом школа высшего пилотажа». (10. 52) Что бы достичь этого «высшего пилотажа», важно воспитывать свой слух, руководящий движениями, видеть заложенные в самой музыке возможности.

Существует масса высказываний известных музыкантов о выразительных возможностях педали, от самых высокопарных, до ироничных.

«Рояль имеет нечто, ему одному присущее, неподражаемое средство, фотографию неба, луч лунного сияния – педаль».«Педаль - это луч лунного света, льющийся на пейзаж». (Ф. Бузони)

«Педаль – звуковое облако, и говорить о ней хочется как об облаке: слоистая, перистая, обволакивающая, нависающая, грозовая, плывущая, мрачная, лёгкая, светлая!» А. Рубинштейн

Можно привести яркие афоризмы Натана Перельмана из книги «В классе рояля»:

«Не заучивайте педаль, как таблицу умножения».

«Негативный термин "запаздывающая педаль" плох и неточен. Педаль должна быть своевременной»

«Не педализируй всуе».

«Педаль, кроме всего прочего, обладает ещё способностью красиво обессмысливать исполнение».

Попробуйте подсмотреть, уточнить собственную педализацию, и вы поймёте, что это невозможно. В какой именно момент нажать и снять педаль, как глубоко нажать, когда и насколько менять глубину нажатия — эти тонкости нельзя рассчитать, это нужно чувствовать и слышать. «Обучать педализации нельзя», - пишет Н. Голубовская (10.89). Великий педагог Елена Фабиановна Гнесина в своих «Подготовительных упражнениях» утверждает, что «все дети, свободно достигающие ногами до педали и умеющие прислушиваться к звучанию фортепиано - могут научиться хорошо педализировать» (8.27). В вопросах педализации для Гнесиной неразрывно существовали два фактора: так называемая «педальная интуиция» и координационный навык движения. Оба эти мнения – и Голубовской, и

Гнесиной – имеют общее зерно о механизме, руководящем исполнителем во время игры.Этот механизм - художественная цель, которая состоит из двух составляющих - непреложные закономерности и творческая фантазия. Поэтому важно с самого начала обучения создать привычку постоянного слухового контроля, научить правильным приемам педализации, развить инициативу в поисках звуковых красок с помощью педали в соответствии со стилем исполняемого произведения.

Вопросу педализации посвящено немало трудов известных музыкантов, например, Н. Голубовская «Искусство педализации», С. Фейнберг «Пианизм как искусство», Н. Светозарова и Б. Кременштейн «Педализация в процессе обучения игре на фортепиано» и т.д. Первой отечественной разработкой в области искусства педализации стало «Руководство к употреблению фортепианной педали, с примерами, взятыми из исторических концертов А. Г. Рубинштейна», вышедшее в 1886 году под редакцией С. И. Танеева. Написал эту книгу Александр Никитич Буховцев (1850—1897). Это едва ли не лучшее пособие по педализации в методической литературе XIX века. Обобщая иностранные работы на данную тему, он вводит много нового интересного материала, заимствованного из исполнительской практики А. Рубинштейна и отчасти Н. Рубинштейна.

Первым методическим пособием по фортепиано, в котором упоминается демферная педаль, стала «Фортепианная школа» И.П. Мильхмейера (1797 г.)Мильхмейер пишет: «Следует многое сказать о демферах; их применение влечёт за собой как красивейшее, так и отвратительнейшее извлечение звучности – в зависимости от того, используются ли они со вкусом или без такового; в последнем случае все ноты звучат одновременно и приводят ко столь невыносимому неблагозвучию, что хоть уши затыкай».

Некоторые советы И.П. Мильхмейера по педализации звучат сегодня гротескно:

1. Педаль употребляется для подражания звону маленьких колокольчиков.
2. Для того чтобы представить дуэт мужских голосов.
3. Для того чтобы представить дуэт мужского и женского голоса.
4. Для изображения ракеты или человека, со злостью вырывающего что-либо из рук другого.
5. Для подражания гармонике. При этом придавалось значение подниманию и опусканию крышки рояля во время игры. Некоторые инструменты имели для этого соответствующее приспособление.
6. Для большогоcrescendo, «при помощи которого можно представить восходящее солнце, рассеивающуюся тучу и т.п.»

К. Черни в своей «Полной теоретической и практической фортепианной школе» (1846 г.) так пишет о педали: « педаль даёт возможность воспроизводить многочисленные эффекты и добиваться такого полнозвучия, что начинает казаться, будто у исполнителя много рук».

Сегодня мы не можем представить себе исполнение на рояле без педали, она является одним из главных художественных выразительных средств. Педаль – важная составная часть современного фортепианного искусства, она может многое испортить, но, также, многое улучшить, украсить, многое облегчить и вообще, сделать многое в фортепианной музыке невозможное - возможным.Совершенно верно утверждает А. Рубинштейн, что педализация «три четверти хорошей игры на фортепиано».

Окунёмся немного в историю и рассмотрим систему педалей на фортепиано с точки зрения их возникновения и возможностей. Она включает в себя правую (демпферную) педаль, левую (сдвигающую) педаль и педаль– состенуто, позволяющую выборочно задерживать отдельные звуки и созвучия. В совокупности эти педальные механизмы влияют на характеристику звучания — его продолжительность, тембр и динамику.

Как и когда появилась на фортепиано система педалей? По мере того как фортепиано все более завоевывало позиции, оттесняя своих предшественников — клавесин и клавикорд — из сферы общественного и домашнего музицирования, шло постоянное совершенствование механизма нового инструмента. Одной из главных забот инструментальных мастеров была забота о достижении разнообразия звучания.

Первые образцы молоточкового фортепиано, пришедшего на смену таким струнно-клавишным инструментам, как клавесин и клавикорд, не имели педального механизма. Но уже при постройке ранних фортепиано делались попытки ввода в инструменты ряда механизмов, изменяющих звук. Демпферный механизм, т.е. современная правая педаль, продлевал звук. Другие устройства ослабляли или усиливали его. Были и приспособления, изменявшие окраску звука: лютневый регистр, регистр, имитировавшей звучание арфы, клавесина и др. В начале XIX века появились новые устройства, что было связано с происходившим в эту пору интенсивным развитием инструментария симфонического оркестра и стремлением имитировать это звучание на фортепиано.

Среди всех этих устройств особое место занимает механизм, ставший впоследствии левой педалью (она появилась раньше правой). Появление его датируется 20-ми гг. 18 в. (фортепиано Б. Кристофори). Устройство же, которое приподнимало все демпферы сразу, появляется позже, уже в 1781 году. Изобретение его приписывается английскому мастеру А. Бейеру. Предшественниками ножного педального рычага были передвигавшиеся рукой особые рукоятки, а затем коленные рычаги. В 1780-х годах ножная педаль стала применяться в инструментах большинства фортепианных фирм, после того как в 1782 году английский фабрикант Д. Бродвуд взял на нее патент.

Педаль–состенуто в ее окончательном варианте появилась в 1874 году. Она была изобретена Альбертом Стейнвеем. Хотя истоки ее — в органной клавиатурообразной педали. И позднее мастера фортепианостроения продолжали интенсивно искать механизм, который позволял бы задерживать один или несколько звуков. Существует также педаль–состенутоЭрбара из Вены, которую некоторые считают более совершенной, чем аналогичную педаль Стейнвея.

Разберём подробнее механизм правой (демпферной) педали. В чем же ее акустический эффект?

При беспедальной игре вибрируют лишь те струны, по которым ударил молоточек, причем, как только палец покидает клавишу, демпфер, падая на струны, сразу же прекращает их вибрацию, прерывает звучание. При нажатой педали одновременно поднимаются все демпферы, освобождая струны, которые, оказавшись открытыми, резонируют, обогащая взятый звук обертоновыми призвуками. В результате, звук становится более полным, насыщенным, богатым, более полетным, а затухание его, если не снимать педаль, длится дольше. «Игра» обертонов придает фортепианной звучности на педали особый, ни с чем несравнимый характер. «Именно в этом смысле педаль — жизненная влага фортепианного звучания, его дыхание, его душа», — пишет Н.И. Голубовская.

Свойство рояля отвечать звучанием освобожденных от демпферов струн на музыкальные и немузыкальные звуки отмечает С. Фейнберг: «Пусть над приоткрытой крышкой рояля (при условии, что нажата правая педаль) будет взята на скрипке любая чистая нота. Рояль откликнется, повторив эту ноту в этом же скрипичном тембре. Эхо рояля может повторить любую гласную букву, любой тембрированный звук» (29. 344).

Из выше сказанного следует, что от правой педали зависит продолжение или прекращение звучания, связность или раздельность тонов, то есть приходим к выводу, что она является средством артикуляции. «Педаль способствует бесконечному разнообразию звукоизвлечения, оказывая влияние на продолжительность тона, его тембр, динамику и другие особенности артикуляции». (5.22) Педаль активно участвует во всех трёх артикуляционных фазах. Часто пользуются нажатием педали до звукоизвлечения, этот акустический приём используют в произведениях романтического стиля, что помогает передать объёмность звучания. Педаль в этом случае, как пишет Л.Б. Булатова, предоставляет возможность другим тонам «откликнуться» на звучание и обогатить его обертонами. С. Фейнберг так пишет о заранее взятой педали: «Звуки погружены в своеобразную дымку, в то sfumato, над которым работал Леонардо да Винчи за три века до изобретения фортепианной педали» (29.319).

Участие педали во второй фазе артикуляции используется для увеличения вибрации тона, создаёт колебания динамике звука (запаздывающая педаль).

Педаль в третьей фазе артикуляции, по мнению Л.Б. Булатовой, обеспечивает выражение стилевых особенностей через её возможности влиять на создание и изменение гармонической сферы, на различный характер исчезновения тона.

Педаль оказывает определенное акустическое влияние на применение артикуляционных приемов. В пальцевом легато педаль способствует большей певучести и интонационной сопряженности звуков. В мелодиях речитативного склада, исполняемых, по замыслу композитора, non legato, педаль усиливает смысловую целостность фразы, не нарушая ее декламационно-выразительной расчлененности. Что касается игры staccato, то педаль, смягчая отрывистость звуков, конечно же, нивелирует их остроту, но при этом существенно не ослабляет энергии расчлененного штриха.

Использование педали тесно связано с регистровой характеристикой фортепианного произведения. Так, следует очень осторожно брать педаль, когда музыка звучит в нижнем регистре, столь богатом обертонами. В верхнем же регистре, где звук затухает гораздо быстрее (не случайно над струнами уже нет демпферов) возможна более продолжительная педаль.

Тембровая окраска звука в немалой мере зависит от динамики звучания. Поэтому при сочетании разных регистров на одной педали важно так выстроить голоса, чтобы более интенсивные тоны нижнего регистра как бы вобрали в себя высокие звуки, став их гармоническим фундаментом и опорой.

При употреблении педали надо учитывать и ладогармонические особенности музыкального языка. Ведь педаль способна объединять в комплексные созвучия тоны разложенной гармонии или ряд гармонических последований. Всегда следует знать меру такой педализации, иначе беспорядочное смешение диссонирующих гармоний на одной педали создаст неблагозвучный шум. Такое использование педали Ф. Бузони называл «бессмысленным беззаконием», а Г. Бюлов иронично заметил, что у некоторых пианистов «педаль существует для того, чтобы попирать ногами хороший вкус»… Существует и противоположная крайность — боязнь соединения диссонирующих созвучий на педали, или, по выражению Н. Голубовской, «секундофобия». Между этими двумя понятиями — педальной «грязью» и «секундофобией» — действуют объективные акустические закономерности, и их тоже необходимо учитывать. Какие же это закономерности?

Воздействие педали в акустическом плане зависит от метроритмических и темпоритмических особенностей произведения. В быстрых темпах «остаточные» звучания гасятся ударной атакой последующих тонов раньше, чем при медленной игре, и это позволяет использовать более продолжительную педаль. Следовательно, при работе в искусственно замедленном рабочем темпе над быстрыми пьесами исполнитель должен иметь в виду, что в окончательном, настоящем темпе педализация будет иной.

С точки зрения той роли, которую педаль играет при исполнении фортепианной музыки, различается ее употребление в колористической, фактурно-необходимой и синтаксических функциях.

Когда главный смысл взятия педали заключается в ее воздействии на характер, окраску звука, такая педаль называется колористической. Функцию педали обогащать и изменять колорит звучания можно считать ведущей, поскольку влияние на тембровую характеристику звучания имеет место во всех без исключения педальных проявлениях.
Однако на практике, педаль в такой ее функции никогда не выступает в чистом виде: можно выявить следующие и подфункции: артикулятивную, ритмодинамическую, а также оркестрово-инструментальную.

Так, колористическая педаль, темброво окрашивая и вместе с тем удлиняя отдельные тоны (аккорды), способствует их плавному соединению при игре legato или nonlegato. В таких случаях используется обычно запаздывающая (связующая) педаль, что наиболее характерно для кантиленных пьес.

Колористическая педаль может выполнять также важную ритмически и одновременно динамически организующую роль. С помощью педали удается ярче оттенить метрически сильную долю, острые или смягченные акценты. Таковы, например, многие «sf», синкопы, tenuto в сонатах Гайдна, Моцарта, Бетховена, подчеркиваемые педалью, которая берется одновременно со звуком. Создаваемый такой краткой педалью резкий контраст педальной и беспедальной звучности не только помогает выявить метроритмическую основу музыки, но и обостряет артикуляционные контрасты. Поэтому такая педаль широко применяется в произведениях танцевальных жанров, а также в характерных пьесах с танцевальным ритмом, оттеняя ритмически и динамически сильные доли. Во многих произведениях такого рода гармония представлена в разложенном виде формулой «бас-аккорд». Тогда ритмическая или ритмодинамическая функция педали сочетается с гармонической: педаль одновременно объединяет разложенную гармонию, бас которой приходится на сильную, а иногда и на слабую долю такта.

В своей оркестровоинструментующей функции педаль помогает выявить тембровые характеристики звучания, особенно в моменты включения и выключения новых голосов (инструментов). Она может подчеркнуть характер оркестрового tutti.

В отличие от колористической, педаль в своей фактурно-необходимой роли как бы «запрограммирована» композитором в самой музыкальной ткани произведения. Без педали фактура соответствующих сочинений или их фрагментов разрушается, и музыкальный образ утрачивает свои существенные черты. Подобную педаль называют также «романтической», поскольку применение ее характерно, прежде всего, для романтической музыки гомофонно-гармонического склада.
При употреблении такой педали нотная запись оказывается условной, т.к. она не отображает реальной длительности ни звуков, ни пауз. Вот типичный

вариант фактуры, требующий подобной педали: басовый тон, выписанный в виде короткой длительности, далеко отстоящий от гармонических фигураций в среднем регистре, которые сливаются с ним в единый фон, и на этом фоне рельефно вырисовывается мелодия. И бас, и гармонические фигурации реально звучат вплоть до появления новой гармонии благодаря педали.

Широкое применение «романтическая» педаль получила и в постромантической фортепианной литературе, особенно в творчестве импрессионистов; она не утратила своего значения и в музыке XX века. Наряду с фактурно-необходимой педалью «романтического» типа, мы встречаем немало случаев с иной, также задуманной композитором педалью, с помощью которой реализуется звучание точно выписанных по длительности басовых тонов, в том числе органных пунктов. Реально выдержать их можно лишь с помощью педали, поскольку охватить все голоса этой «трехручной» фактуры пальцами невозможно. Такую педаль называют «органной» т.к. подобная фактура характерна для переложений органной музыки для фортепиано. А также она встречается у композиторов XIX и XX вв. (Глазунова, Чайковского, Рахманинова, Скрябина, Хиндемита, Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна, Щедрина и др.). Наряду с этим, функцию «строителя» фактуры педаль имеет в эпизодах, где сопровождение представляет собой мелодико-гармоническую фигурацию, в которую вплетены гармонически опорные тоны. Задуманная автором звукопись реализуется только с помощью такой «фоновой» педали.

Умелое сочетание ножной и ручной (когда играющий задерживает звуки пальцами) педали дает возможность сохранить гармонический фон, избежав в то же время педальной «грязи».

Художественные функции педали можно рассматривать и в ином ракурсе, с точки зрения того, как структурные элементы музыкальной ткани разъединяются или соединяются педалью — и в зависимости от этого, — какую роль играют контрасты педальной и беспедальной игры. Соединительный или разделительный смысл педали во многом зависит от образно-фактурных особенностей музыкального произведения. Например, кратковременное включение колористической педали, окрашивающей отдельные интонационные акценты, ритмические опоры и т.п., имеет разделительный характер. Соединительный смысл употребление педали имеет в тех случаях, где с ее помощью связываются между собой сменяющие друг друга гармонии, которые невозможно соединить пальцами.

С точки зрения техники педализирования ее приемы различают по четырем основным признакам:

1) по времени нажатия педали (относительно момента взятия звука): предварительная, прямая и запаздывающая педаль;

2) по глубине нажатия: полная (глубокая — до «дна») или неполная (полупедаль, четверть — педаль и т.д.), а также их смешанные формы, когда полная педаль переходит в неполную путем ряда полусмен (прием

«полупедали») либо путем постепенного снятия;
3) по продолжительности использования педали (от момента ее нажатия до полного снятия): длинная (в том числе непрерывно подменяемая при различной глубине нажатия педали) и короткая педаль;
4) по характеру снятия: резкое снятие педали и плавное, постепенное ее снятие или ряд полусмен, как бы вибрирующей педали.
Какие встречаются графические обозначения педали в нотном тексте:

Взятие педали |_____

Снятие педали _____|

Смена педали _____| |_____

Полу педаль _____|_____

Постепенное снятие педали _____/

Тремолирующая педаль ---~~~~~~~~~~

А также знак Ped*.

Сделаем несколько выводов из выше сказанного о том, какими же важнейшими принципами должен руководствоваться исполнитель в отношении педализации:

1. Определять педализацию нужно исходя из понимания произведения, отталкиваясь от его содержания, характера музыки и стиля, то есть педализация абсолютно неотделима от воспитания музыкального мышления.
2. Верный путь – ясное представление цели и умение себя контролировать, а значит – воспитание умения слышать! Здесь уместно привести высказывание Й. Гофмана «Умение слышать свою игру, то есть внимательно её слушать – это основа основ всякого музыкального исполнения, а стало быть, и педальной техники» (11.62) «Воспитывайте ваш слух и тогда смело пользуйтесь обеими педалями! Употребляйте их по назначению» (11.63).
3. Истинное умение педализировать – импровизационность и гибкость в употреблении педали, чего можно достичь только при свободном владении технической стороной дела, а значит – важность овладения техникой педализации.

Исполнитель всегда должен помнить, что определять педализацию нужно исходя из понимания произведения, то есть отталкиваясь от его содержания,

характера музыки и стиля. Л.Б. Булатова в своей книге «Стилевые черты артикуляции в фортепианной музыке XVIII-первой половины XIX века» пишет, что основным ориентиром для исполнителя является «стилевой ключ», знание и понимание особенностей музыкального языка автора, его мышления. Звуковой колорит и фортепианная фактура произведений разных стилей совершенно различны. Выражая относительно сходные идеи и чувства старинные композиторы, композиторы-классики и композиторы-романтики пользуются совсем разными выразительными средствами. Владея «стилевым ключом», исполнитель не будет педализировать Моцарта как Шумана или Бетховена в стиле Листа.

Но не следует в выборе педализации руководствоваться лишь общим понятием стиля. В книжке простых наставлений о фортепианной игре Йозефа Гофмана я нашла интересное высказывание о том, что же такое “стильное” исполнение: “Под стильным исполнением музыкальной пьесы понимается такое исполнение, при котором способ выражения абсолютно соответствует ее содержанию”. И дальше следует пояснение, что “этот правильный способ выражения следует искать и находить для каждой пьесы отдельно, даже если речь идет о ряде пьес, написанных одним и тем же композитором. Нужно в первую очередь стремиться выявить скорее индивидуальные особенности данной пьесы, чем композитора вообще. Если вам удалось стильно сыграть одно произведение Шопена, то из этого никоим образом не следует, что вы сумеете так же хорошо исполнить любое другое произведение, принадлежащее его перу. Хотя в общих чертах манера письма может быть одинаковой во всех его произведениях, различные пьесы, тем не менее, будут заметно отличаться друг от друга”. (11.66) На мой взгляд, очень мудрая формулировка понятия стиля, она помогает избежать неких прописных истин, как например: “Моцарта нужно играть без педали”, “Баха нужно играть без педали”, “В произведениях Бетховена нельзя брать много педали” и так далее. Эти правила, может быть и верны в своей основе, но со временем уже превратились в штампы. Итак, сделаем вывод, что исполняя произведение, определять педализацию следует исходя в первую очередь из содержания и характера музыки. А понимание произведения включает в себя и понимание его стилевых особенностей, которые во многом определяют круг образов, фактуру, а, следовательно, и исполнительские средства. Основное правило в педализации – ее зависимость от особенностей каждого данного произведения – всегда остается в силе, каждый конкретный случай нужно решать заново, руководствуясь образным строем, настроением, индивидуальным звучанием пьесы.

По отношению к педали, большинство фортепианных сочинений можно разделить на две группы:

- в одной педаль - лишь краска, оттенок звучания;
- в другой - средство, обогащающее фактуру.

К первой группе принадлежат произведения старинных мастеров-клавесинистов, а также Баха, Гайдна, Моцарта. Эти композиторы создавали

свои сочинения в те времена, когда правая педаль ещё не вошла в употребление. Ко второй группе относятся композиторы романтики, импрессионисты и современники.

В заключение этого раздела хочу сказать, что нотный текст - главный, но не единственный источник знаний о произведении. Изучение внетекстовой информации необходимо для правильной дешифровки текстов, продуктивной работе воображения, интуиции и включает в себя: знакомство с личностью композитора, его психическим строем и обстоятельствами, сопутствовавшими созданию произведения, проникновение в «дух эпохи», нахождение родственных связей в смежных искусствах

Попробуем кратко охарактеризовать в самых общих чертах принципы педализации музыки разных стилей. Начнём с музыки клавесинистов, а в качестве девиза для исполнителей, интерпретирующих музыку прошлого, возьмём слова известного австрийского пианиста и исследователя Пауля Бадура-Скода «От объективных знаний к субъективному постижению»...

Педаль в произведениях клавесинистов.

Гармонию рождают Ваши руки.
Очарованьем неземным и сладостным объят,
Смущенный, отдаю мой дух ему во власть.
Смотрю, как пальцы легкие, подобные Амуру —
О чародеи ловкие! О нежные тираны! —
Блуждают, бегают по клавишам послушным,
Летают с тысячью пленительных проказ.
Киприды дети, как они резвы и милы,
Но, чтоб похитить сердце, и без них
Довольно, чтоб их брат и мать их, торжествуя,
*Царили на устах у Вас и искрились в очах**

Деформ Мейард

Прежде чем перейти к вопросу педализации клавесинной музыки, вспомним устройство клавесина. Клавесин не имеет педали, т.е. управления демпферной системой в целом. Но из этого не следует, что на рояле мы не должны употреблять педаль. В клавесине демпфер находится на том же брусочке, на котором помещено щиплющее «перышко». Он мягче и легче фортепианного демпфера, поэтому затухание его не столь внезапно, как на рояле. Несколько суховатый звук беспедального рояля далек от звенящего, богатого обертонами клавесинного звука. Поэтому целью пианиста, играющего клавесинные произведения, должно быть не формальное подражание с отсутствием педали, а стремление наиболее полно выразить содержание музыки, следует возместить потерю некоторых тембральных и

регистровых свойств рояля с помощью имеющихся преимуществ. Одно из таких преимуществ — это наличие педали. Получается, что исполнение клавирных произведений на фортепиано уже само по себе является транскрипцией. Тем более важно сохранить стилевые черты старинной музыки.

Клавесинный стиль своеобразен, все поэтические идеи старинные авторы умещали в строгую форму небольшого высотного и динамического диапазона, однако отсутствие размаха возмещается в клавесинной музыке тонкой выразительной значимостью мелодических, гармонических событий, ритмической, артикулятивной изощренностью, полифоничностью музыкальной ткани. Основа клавесинного стиля - это точность голосоведения, ясность, прозрачность фактуры, грациозность, живость и блеск. Поэтому нельзя оставлять педальное звучание во время пауз, удлинять басы, выписанные короткими длительностями. Нельзя разложенные аккордовые фигурации в аккомпанементах играть с такой педалью, которая сольет последовательность гармонических звуков в сплошной гармонический фон. Мелодии, состоящие из аккордовых звуков, не должны превращаться в гармонию, объединенную педалью, то есть нельзя руководствоваться навыками романтически-гармонического представления, внешней красивостью, стушевывающими красочные ресурсы клавесинистов. Однако во время исполнения педаль присутствует почти все время, в основном с минимальным нажатием. Минимальная педаль создает гармоническую «атмосферу» звучания и сохраняет графическую прозрачность сопровождения.

Значение такого рода педализации для передачи на фортепиано клавесинных пьес подчеркнуто Н. И. Голубовской в ее предисловии к сочинениям английских вёрджиналистов. «Особо важную роль при исполнении клавесинных произведений, — указывается в нем, —приобретает владение тонкими градациями глубины нажатия педали. Неполная, иногда еле нажатая педаль сохраняет полифоническую прозрачность, смягчая сухость тона». Она окрашивает звучание в целом, подчеркнуть ритмическую структуру произведения: тяжелые такты, начало каждого такта, детали фактуры - плотные аккорды, короткие лиги, далекие басы. Педаль применяется и для окрашивания некоторых гармонических фигураций, трелей или низких басов, подчеркивает артикулятивные контрасты. Разумеется, паузы и staccato, не рассчитанные на наличие педали, вполне реальны. Педаль может окрашивать и staccato, но снимается одновременно с рукой. Бузони говорил: «В клавирных произведениях часто бывает закономерной та педаль, которой не слышно». Интересно высказывание о педализации старинной музыки С.Е. Фейнберга. В своей книге «Пианизм как искусство», он пишет: «Приёмы педализации произведений «беспедального стиля» не менее сложны, чем утончённая красочность в произведениях Скрябина, Дебюсси» (29.320).

Рассмотрим педализацию клавесинных произведений на нескольких конкретных примерах. В «Перекликании птиц» Рамо (прим. 1), по мнению

1.

известного интерпретатора клавесинной музыки А.А. Александрова, допустима длительная педаль, например, в начальном предложении. Лишь необходимо реально озвучить опорные звуки в басу и мелодии и умело реагировать на возникающие призвуки, посредством «плавающей» полупедали. Подобное применение педали оправдано воздушно-нежным характером музыки французского композитора.

В миниатюре Ж.Ф. Рамо «Курица» (прим. 2) уместно использовать колористическую педаль. Во-первых, чтобы окрасить гармонические фигурации, трели, морденты. Во-вторых, чтобы подчеркнуть ритмическую структуру произведения и обострить артикуляционные контрасты. Для этого уместно использовать педаль на сильные доли такта и на обозначенные композитором акценты. В-третьих, создаваемый краткой педалью резкий контраст педальной и беспедальной звучности, поможет в данном случае выявить метроритмическую основу музыки.

2.

В певучих пьесах неглубокая педаль почти непрерывна, изредка, в зависимости от регистра, нажимается глубже. Так, например, в «Тростниках» (прим. 3) Куперена сопровождение гармоническое, и педаль меняется на каждой новой гармонии. Педаль берется запаздывающая, т.к. многочисленные украшения начинаются обычно вместе с басом, и важно не «засорить» последнюю опорную ноту. Длинные мелизмы, как трель, вполне допускают мелкую педаль.

3.

Произведения Д. Скарлатти, по сравнению с музыкой французских клавесинистов, строже по форме, фактуре и внутреннему содержанию.

Сонаты Д. Скарлатти — это произведения другого плана, поэтому применение педали в них менее витиевато и очевидно.

Произведения Скарлатти по степени ясности и точности применения педали близки к сочинениям И.С. Баха. Эти произведения, играющиеся сейчас на фортепиано, написаны им для клавесина (клавикорда), но в них явственно слышны отражения его оркестровых, вокальных, органных творений.

Подытожим всё сказанное о педализации клавесинной музыки и сделаем выводы:

1. Педаль используется постоянно, но она «неслышная».Служит для окрашивания звучания в целом, подчеркивает ритмическую структуру произведения: тяжелые такты, начало каждого такта, детали фактуры - плотные аккорды, короткие лиги, далекие басы. Подчеркивает артикулятивные контрасты.
2. Педаль применяется для окрашивания гармонических фигураций, трелей или низких басов.
3. Глубина нажатия педали минимальная.
4. Все паузы и staccato реальны.

Педализация произведений И.С. Баха

Душе спокойно в музыке барокко,
Она печаль уносит в вышину
К небесному божественному сну
В обитель вечно любящего бога.
В ней нет религии, а только вера,
Понятная без чтенья толстых книг,
Гармонии размеренная мера
Являет за собою скрытый лик.
И кажется, что в этом совершенстве,
Есть завершение эпохи и времен,
В которые и нежность, и блаженство,
Оставили нам несколько имен.

А. Селадьин

Начать разговор о педализации полифонических произведений я хочу со слов Ф.Бузони: «Не следует верить легендарной традиции, будто Баха должно играть без педали». Баха нельзя играть совсем без педали хотя бы уже потому, что беспедальная звучность фортепиано совершенно не соответствует звучанию клавесина и клавикорда (о чём уже было сказано в главе о педализации клавесинной музыки). Повторюсь ещё раз, что исполняя произведения И.С. Баха на фортепиано, не следует стремиться к стилизации звучания под клавесин или клавикорд. Рояль, с его многообразными средствами, каких не было у старинных инструментов, обладает большими возможностями. Й. Гофман в своей книге “Ответы на вопросы о

фортепианной игре” так пишет о педализации произведений И.С. Баха: “При исполнении произведений Баха на современном фортепиано оказалось, что существует множество неясностей в отношении уместности применения педали. Баховская музыка большей своей частью была написана в оригинале для клавикорда или для органа. Клавикорд имел очень короткий звук, несколько напоминающий *staccato* нынешнего фортепиано, тогда как орган обладал и обладает способностью давать тянущийся звук большой силы (…) С художественной точки зрения невозможно такзамаскировать звук фортепиано, чтобы заставитьпоследнее звучать наподобие органа или клавикорда. Никакими приемами туше или педализации вы не сможете заставить фортепиано звучать наподобие клавикорда. А раз так, то почему не играть на фортепиано как на фортепиано?” (12. 103).

Чем более полифонична ткань произведения, тем труднее педализация, тем внимательнее и осторожнее должен относиться к педали исполнитель, педализировать следует так, чтобы не нарушать движения голосов. Г. Г. Нейгауз в своей книге говорит, что Баха нужно играть на педали, но «очень умной, осторожной и чрезвычайно экономной» (25. 63), руководствоваться принципом полифонической ясности, а не гармонической чистоты. Фиксировать педаль в произведениях И.С. Баха немыслимо, по словам Н. Голубовской, столь она зыбка и подчинена «ряду волшебных изменений». Техника педализации должна быть такой же точной, как движения рук, особенно в подвижных темпах, например, когда требуется зафиксировать на педали какую-либо деталь, мимолётно взятую гармонию или при перехвате голоса другой рукой, в скачках.

При игре полифонии не следует злоупотреблять «метрической» педалью. Подчиняться следует не метрической схеме, а голосоведению, правильной смене гармоний, закономерному наполнению и убыванию аккордовых построений.

Если говорить о глубине нажатия педали, то большинство полифонических произведений требует неглубокого нажатия, на четверть или половину, т.к. полная педаль может испортить и сложное мотивное строение, и скрытое многоголосие, и чёткую ритмическую пульсацию, и мелодический рельеф. Полная педаль превращает мелодические ходы в гармонические.

Во многих клавирных сочинениях И.С. Баха, особенно в прелюдиях, встречаются чисто гармонические фигурации, например, прелюдии Cis-dur, d-moll, B-dur из I тома ХТК . В этих случаях нельзя соблазняться чарами и безопасностью полной гармонической педали, так как она может смазать сложное мотивное построение, скрытое многоголосие, характерность чёткой ритмической пульсации, мелодический рельеф.

Особо следует указать на помощь педали при исполнении на фортепиано органных переложений. Сложная и не поддающаяся точному учёту педализация переложений с органа всё время лавирует между двумя опасностями: следует избегать образующегося на одной педали скопления

звуков и додерживать длинные звуки, относящиеся к различным и отдалённым регистрам клавиатуры. Такую педаль С. Фейнберг называет «компромиссной», так как, выдерживая на педали длинные ноты, легко вызвать неясность и нечистоту в других голосах. Такую «компромиссную» педаль С. Фейнберг относит к разряду «рабочей» педали, то есть педали, оказывающей помощь игре на фортепиано.

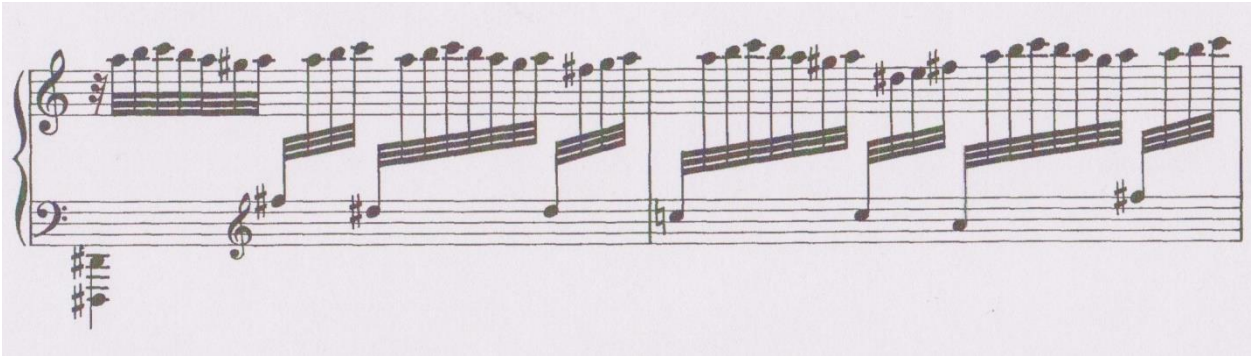
Можно сказать, что исполнение «органной» фактуры на рояле без педали невозможно. Звуку органа свойственно воссоздавать впечатление высокого, сводчатого помещения, сложных готических перекрытий. Задача пианиста, интерпретирующего органное сочинение, заключается в умении воссоздать образ готического пространства. Это возможно сделать только при помощи пространственных возможностей педали.

Для исполнителя, по словам С. Фейнберга, приобретает огромное значение не только ЧТО звучит, но и ГДЕ звучит. Таким образом, в задачу педализации входит не только приспособление к наличным акустическим условиям, но и умение создать в фантазии слушателя обстановку, необходимую для дорисовки поэтического образа. Педаль подчиняется условиям акустики и вместе с тем создаёт свою звуковую сферу: «она должна быть акустически активной» (29.335). Возможность педали создавать эффект отдалённости и пространственности мы ещё коснёмся в творчестве импрессионистов.

Рассмотрим с точки зрения педализации несколько примеров обработок органных произведений Баха для фортепиано. Например, в арпеджированных аккордах «Хроматической фантазии» или во вступлении к большой фуге a-moll. Ритмическая формула арпеджированных построений неопределенна. Существенен именно гармонический разлив, волна от баса к высшей мелодической точке. Педаль тут возможна более глубокая, на f — полная.

Невозможно исполнить виртуозные пассажи, звучащие на фоне гудящего выдержанного баса в Органной фуге a-moll (прим. 4) без длительной педали:

4



Длительная педаль просто необходима, когда на органном пункте звучат большие мелодические построения: И.С. Бах-Ф. Бузони. Хоральная прелюдия g-moll (прим. 5)

5

В этом примере следует некоторые звуки «показывать» (те, что входят в обертоновый звукоряд басового соль), а другие – «прятать», чтобы добиться относительно чистой гармонии.

Ещё с помощью педали возможно сымитировать специфическое звучание верхних органных регистров. В качестве примера возьмём такты из Органной фуги d-mollв обработке К. Таузига (прим. 6)

6

Следует помнить, что выбранный вариант педализации в произведении должен быть выдержан от начала и до конца. Единство образного строя произведения воплощается в единстве звуковых характеристик, единой звуковой палитре. И в свою очередь “общий тон” звучания предписывает и единство средств
его достижения – особенно туше и педализации. Педализация же отдельных мотивов и фраз пьесы внесет неизбежно пестроту в звучание единого по характеру музыкального построения, а значит художественно не будет оправдано. Всё же бывают и исключения, при которых уместны контрасты педального и беспедального звучания. Например, красочны педальные пятна – имитации волынки в частях из клавирных сюит. В качестве примера возьмём Гавот из Английской сюиты d-moll (прим. 7). Здесь достаточно густое педальное звучание Musette контрастирует с остальной, в общем беспедальной звучностью гавота:

7

Получается, что сопоставление педального и беспедального звучания играют не только колористическую, но и образно-смысловую роль.

Давайте разберёмся с вопросом, для чего же конкретно нужна педаль в полифонии:

- Она помогает связывать мелодические линии, когда недостаёт пальцев, её целью является достижение качественного *legato*. Довольно частов многоголосных произведениях возникают затруднения при исполнении легато. Излишнее напряжение, связанное с педантическим желанием выполнить голосоведение только пальцами, приводит часто к неловкостям, отзывающимся на плавности и естественности игры. Короткий легкий нажим педали может помочь соединению музыкальной ткани, сохранению плавности голосоведения, освобождая пальцы от излишних аппликатурных ухищрений, помогая технической свободе исполнения.

Например, такты из фуги dis-moll I том ХТК (прим. 8)

8

Однако, содействуя слитности, особенно в медленных темпах, педализация не должна разрушать прозрачности и превращать полифоническое мышление в гармоническое. Такая педаль должна быть очень короткая, часто сменяемая, “неслышная”. Ее назначение – техническое, подсобное. С.Е. Фейнберг в своей книге «Пианизм как искусство» называет такую педаль «рабочей».

- Педаль необходима для обогащения выразительности звучания, для создания колорита. В ней нуждаются многочисленные кантиленные

полифонические произведения Баха, выразительные и бесконечные мелодии которых так же трудно хорошо “пропеть” на рояле без педали, как и мелодии композиторов-романтиков.

И.С. Бах. Прелюдия e-moll I том ХТК (прим. 9)

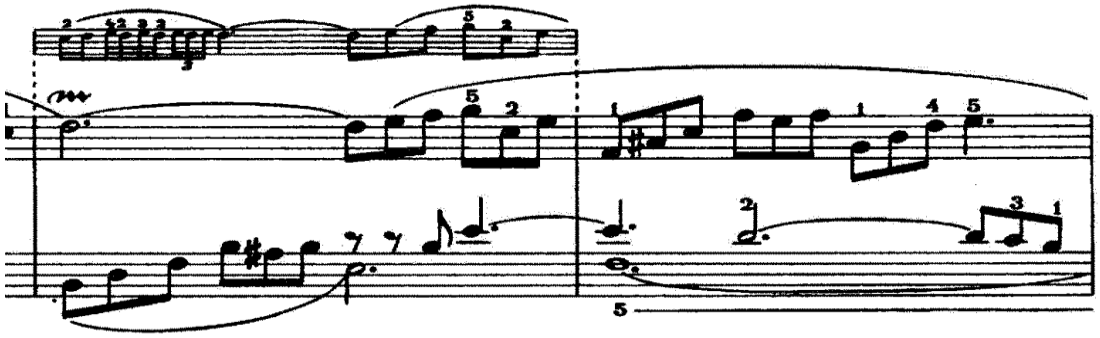
9

В данном примере педаль окрашивает звучание длинных нот в верхнем голосе, подчёркивает линию басов в нижнем голосе и служит для связи мелодической линии верхнего голоса на стыке тактов (ноты си, ми).

Колористическая педаль допускается для окраски мелизмов, особенно лёгких трелей. В этом случае используется полупедаль, четверть педаль, т.к. полная педаль приведёт к тому, что мелизмы будут звучать красящим пятном на фоне общей звучности. При употреблении педали на украшении, следует обращать внимание на регистр, в котором оно выписано. В нижних регистрах (дабы избежать гула) лучше педалью не пользоваться. При педализации мелизмов очень важно «не засорить» педалью опорную ноту украшения.

И.С. Бах. Прелюдия E-dur I том ХТК (прим. 10)

10



- Как уже было сказано выше, в обработках органных полифонических произведений педаль служит для имитации органного звучания. Педальная краска здесь очень разнообразна: от легкой связующей, до глубокой, гармонически густой, вызывающей большое количество обертонов.

- Педаль помогает оттенить ритмический рисунок и заострить артикуляцию.

В заключение данной главы хочу сказать, что в идеале музыку Баха, конечно, следует исполнять по Уртексту, где нет редакторских указаний взятия педали. Полагаться при этом следует на интеллект и интуицию,

руководствоваться слухом и художественным вкусом. Это есть высшая школа музыкального слуха.

Педализация произведений венских классиков.

Музыка романтика – каприз и прихоть, выпущенные на волю.
Музыка классика – то же самое, но запертое в неволе.
Каждому свое!
Н. Перельман «В классе рояля»

Термин «венские классики» впервые был употреблен австрийским музыковедом Рафаэлем Георгом Кизеветтером в 1834 году в отношении Гайдна и Моцарта. Позднее другие авторы добавили в этот список и Бетховена. Для искусства представителей венской классической школы характерны универсальность художественного мышления, логичность, ясность художественной формы. Их музыка с одной стороны объединена общим стилем, но с другой стороны, каждый из них очень индивидуален: в музыке Гайдна преобладают светлые, радостные настроения, ведущую роль играют жанрово-бытовые элементы; у Моцарта особенно выделяется лирико-драматическое начало; главенствующая черта музыки Бетховена - героический пафос борьбы, преодоления, победы.

С Й. Гайдна, В.Моцарта и М. Клементи собственно начинается период фортепианной музыки, зарождение и формирование раннеклассического фортепианного стиля. Фортепианное письмо ранних венских классиков выделяется прозрачностью, и в этом отношении оно еще связано с традициями клавесинного стиля. Ему не свойственно монументальное аккордовое изложение, быстрые последования октав, двойных нот, то есть так называемая крупная техника.

В отличие от полифонического изложения (типа письма И. С. Баха) фактура раннего классицизма характеризуется заметно выраженной дифференциацией партий отдельных рук. Следует напомнить, что венские классики все были композиторами – симфонистами, поэтому для них решающим является принцип симфонического развития, оркестровая звучность, главенствует музыкальный рисунок. Они обращаются с фортепиано как с оркестром, вписывая в фортепианную фактуру характеристики, свойственные различным инструментам или группам инструментов оркестра. Когда играешь произведения этого стиля, то невольно напрашивается мысль: вот это место в оркестре сыграли бы валторны, а вот это – солирующая флейта и т.п. Если венские классики мыслят оркестрово, то напрашивается вывод, что все паузы и штрихи реальны.

Прежде чем говорить о педали в музыке венских классиков, как говорилось ранее, нужно вспомнить о стилистических особенностях художественных произведений той эпохи, провести параллели. И в живописи, и в архитектуре, и в скульптуре художники точно вырисовывают

натуру, не допуская никакой размазанности формы (Томас Гейсборо «Портрет мистера Эндрюса с женой», Франсуа Буше «Портрет мадам де Помпадур»). Одним из главных выразительных средств в музыке XVIII веке была артикуляция. Не случайно XVIII век называют «золотым веком артикуляции». Моцарт требовал точности вслушивания в каждый элемент - важна чуткость к мельчайшим интонациям богатейшей по выразительности мелодической линии. Гений, жизнь которого проходила в вечной спешке, внимательно выписывал знаки артикуляции, темпы, динамику. Маленькая лига, протянутая на лишнюю ноту кардинально меняла смысл музыки. Поэтому педалью надо пользоваться осторожно, чтобы не «замазать» детали, не сделать гармоническую и мелодическую ткань грузной. Исполнение музыки Моцарта и других композиторов-классиков является для пианиста очень трудной задачей. Как уже было сказано, сочинения их отличаются исключительной прозрачностью, и поэтому каждый звук в них, как говорится, на счету, у Моцарта каждая тема имеет свое «артикуляционное лицо», ничего нельзя скрыть ни педалью, ни преувеличенной силой – все должно быть абсолютно, предельно ясным. Поэтому многие исполнители, которые часто играют на эстраде очень сложные и технически трудные вещи, больше всего волнуются при исполнении Моцарта: очень трудно в немногих звуках уметь сказать так много. Денис Мацуев в одном из интервью сказал: «Моцарта считаю очень сложным. Играть его концерты в Большом зале для меня каторга, катастрофа - необъяснимое состояние». Для характеристики музыки Гайдна хочу привести высказывание из исследования Л. Кириллиной «Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века»: «Трудное у Гайдна содержится не в броских сопоставлениях, не в конфликтной тематической драматургии, не в нагнетании чисто звуковой мощи, а в тех деталях и тонкостях, которые в XVIII веке улавливались знатоками... Гайдн на самом деле порою чрезвычайно глубок, однако это глубина не океана или темного омута, а прозрачного горного озера: при поверхностном взгляде кажется, что дно близко, ибо отчетливо видны все камешки и водоросли, но это лишь иллюзия ясности и безмятежности — приглядевшись, можно заметить, что там, в глубине, происходят свои трагедии и драмы — звуки, интонации, мотивы, ритмы, акценты, паузы ведут себя как живые существа, населяющие эти прозрачные воды»(18.167). И так, из всего выше сказанного делаем вывод, что в музыке венских классиков важны детали.

Музыка Гайдна и Моцарта еще сохраняет многие черты клавесинного стиля: грацию, изящество, ажурность, своеобразие фактуры. Если говорить о гайдновских сонатах, то по вопросу для каких инструментов они написаны, существует много диаметрально противоположных мнений и исследований. Одни считают, что Гайдн «посвятил фортепиано сравнительно небольшую часть своих сочинений». Другая точка зрения представлена мнением историка фортепианного искусства А. Д. Алексеева, который утверждал: « ..... даже ранние сонаты Гайдна и Моцарта, не говоря о зрелых, —

произведения фортепианные, хотя мы и находим в них обозначения „для клавесина или фортепиано“». Прямое указание на инструмент содержится в письме Гайдна к Артариа от 26–28 октября 1788 года: «Чтобы особенно хорошо сочинить Ваши три клавирные сонаты, я был вынужден купить себе новое Форте-Пиано». В июне 1790 года композитор пишет Марианне Генцингер, что больше не умеет сочинять сонаты в духе «Вашего, хотя и очень хорошего, флюгеля, ... только жаль, что у Вашей милости нет фортепиано Шантца, на котором все можно выразить лучше». Не вызывает сомнения, что четыре последние сонаты (Hob. 49–52), в которых используется полный диапазон клавиатуры, Гайдн написал именно для фортепиано.

Если говорить клавирном творчестве Моцарта, то во многих сонатах, концертах, фантазиях он выходит за рамки клавесина и тогдашнего, очень скромного фортепиано. Н. Голубовская пишет в своей книге «Искусство педализации»: «Его фортепианная музыка часто - как бы осколки его грандиозных творений – симфонических и, особенно, оперных, - вдохновлена большим размахом чувства, полна блистательных ярких характеристик. Она жива и трепещуща и в наше время. Ошибочно стремиться к так называемому «стильному» исполнению в манере прабабушкиной табакерки. Это не стиль, а ложная стилизация, воссоздающая парики и кринолины, а не живое, горячее сердце гения, о котором Пушкин сказал устами Сальери: «Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь» (10.98).

Всё же и Моцарт, и Гайдн ориентировались на беспедальные инструменты, фортепиано с двумя педалями Бродвуда не получили широкого распространения, хотя появились в 80-х годах этого столетия.

Этим можно объяснить отсутствие указаний о применении педали в музыке Гайдна и Моцарта и господство музыкальной фактуры, рассчитанной на исполнение без помощи педали. Как правило, все выдержанные аккорды и басы выписывались полностью, так, чтобы их можно было удержать руками до конца звучания. Авторское указание педали в произведениях Гайдна есть лишь в поздней сонате № 50 (C-dur) (прим. 11), написанной в 1791 году и опубликованной в 1800 г. Это печатное указание «with the open pedal» является первым печатным обозначением педали и мы можем заметить, что обозначение достаточно смелое.

11

Однако наш слух воспитан звуковым объёмом современного рояля, его динамическими возможностями. В наше время трудно представить исполнение сонат Гайдна или Моцарта без педали. Она оживляет звук, одухотворяет мелодию, создает большое разнообразие красок и настроений. Искусственное их обеднение в угоду условному стилю воспринимается современным слушателем как бледная красками выразительность. «При передаче сочинений Моцарта чрезвычайно трудно добиться совершенства звучания. Играя эту прозрачную музыку, можно лишь очень скупо пользоваться педалью: педаль сравнительно редко должна быть продолжительной - большей частью она лишь призвана подчеркнуть некоторые моменты; в то же время звучность ни в коем случае не должна быть сухой и жесткой. Очень трудно исполнение Моцарта именно из-за прозрачности музыки, скупой педали, когда каждый звук, взятый немножко слабее или сильнее, слышен особенно отчетливо, чего не бывает, если мы играем много нот с насыщенной педалью» (9.56)

Ранее были рассмотрены основные функции педали: колористическая, связующая, гармоническая. Педаль у венских классиков выполняет в основном первую – колористическую функцию. Её ещё нельзя назвать фактурно-необходимой. Она лишает гармоническое сопровождение ударной сухости, придает мелодии певучесть и звонкость. Педаль больше всего нужна, как динамическая краска и ритмическая поддержка. С. Фейнберг в своей книге «Пианизм как искусство» называет педаль в произведениях гайдно-моцартовского стиля «лимитированной», то есть строго выверенной, утончённой, предельно экономной. Если сравнивать «лимитированную» педализацию с живописью, то это будет чуть тронутый акварельной краской рисунок.

В музыке венских классиков используется ещё и так называемая оркестровоинструментующая педаль. Она помогает выявить тембровые характеристики звучания, особенно в моменты включения и выключения новых голосов (инструментов), помогает подчеркнуть характер оркестрового tutti. При использовании такой педали всегда следует помнить, что при общем обогащении тембра педаль влияет отрицательно на тонкость различных видов фортепианного туше. Стирается отчётливая грань между

legato и staccato, и, тем более, стираются тонкие различия в приёмах, обозначаемых терминами: un poco legato, non troppo legato, leggiero, martellato. Нажимать педаль следует не до конца, прибегая к полу и четверть – педали, так как стремительная смена различных музыкально-смысловых состояний требует от исполнителя способности к мгновенному переключению, перевоплощению, перестройке выразительных и пианистических средств. При частой в этой музыке смене штрихов разница между педальной и беспедальной звучностью будет не столь ощутима, если пользоваться полу и четверть педалью.

В своей книге«Искусство педализации» Н.Голубовская перечисляет типичные случаи употребления педали в музыке венских классиков:

- на «тяжелый» такт,
- начало коротких лиг,
- трель,
- протяженные звуки,
- синкопы, sf,
- далекие басы,
- перекрещивание рук,
- аккорды.

Низкие регистры из-за большего полнозвучия необходимо педализировать более осторожно, в то же время в верхнем регистре можно более смело использовать педаль. Не следует использовать педаль для компенсации недостаточного legato.

Однако есть и противоположные мнения о педализации музыки Моцарта. Например, Вальтер Гизекинг исполняет моцартовские сонаты абсолютно без педали. Моцарт, «создавая произведения, не учитывал «новых» эффектов, которые возникали благодаря применению педали. Более полное звучание арпеджио или аккордов достигалось путем придерживания клавиш пальцами, часто до смены гармонии; таков первоначальный смысл игры легатиссимо. Стремление к максимальной ясности, которую считаю совершенно необходимой для верного истолкования произведений Моцарта, – вот причина, побудившая меня играть без педали. Чистый, ясный звук вовсе не сух, даже если в первое мгновение он и кажется таковым уху, привыкшему к педали. Лично я считаю, что всегда следует сочетать чистоту звучания с богатством выразительности – ведь совершенная передача классической формы не обедняет самые глубинные чувства композитора» (7.34) Но я думаю, что убедительно исполнить музыку Моцарта без педали могут лишь редкие гении.

«Лимитированная» педализация очень сложна и поэтому вызывает трудности и противоречия, которые встречаются в различных редакторских изданиях. Некоторые обозначения полностью идут в разрез с фактическим применением педали известными исполнителями. Рассмотрим для примера начальный мотив главной партииIчасти сонаты Моцарта F-dur Kochel № 332

в трёх редакторских вариантах: 12 А. Б. Гольденвейзера, 13 К. Мартинсена и В. Вайсмана и 14 музыкальное издательство Будапешт Б. Барток.

12

13

14

В редакции А.Б. Гондельвейзера педаль проставлена достаточно корректно. С её помощью подчёркиваются и расцвечиваются опорные ноты мелодии.

В редакции К. Мартинсена и В. Вайсманаотсутствуют обозначения педали, так как по существу, это издание Urtext'a с минимальными и оговоренными редакторами дополнениями интерпретационного характера. Редакторы дают возможность исполнителю самому определиться с педализацией, опираясь в этом вопросе на знания и музыкальный вкус.

В музыкальном издательстве Будапешт Б. Барток педаль указана скобками внизу. Она достаточно густая и, на мой взгляд, не соответствует стилю Моцарта, так как полностью «затуманивает» фигурации в левой руке.

К этой густой педали редакторы добавляют ещё и,так называемую, «ручную» педаль, выписывая басы четвертями с точкой.

Сделав такой небольшой сравнительный анализ лишь трёх вариантов редакций можно сделать вывод, что для работы всё же следует пользоваться Urtextom. Руководствуясь знанием стиля, образным строем, настроением, индивидуальным звучанием пьесы.

Одной из лучших редакций сонат Й. Гайдна считается выпущенное в 1966 году издательством Wiener Urtext Edition «Полное собрание клавирных сонат» в редакции КристыЛандон, в нем содержатся 62 сонаты. Многократно переиздавался четырехтомник Карла Адольфа Мартинсена, содержащий 43 сонаты (Peters Edition, 1937), и, наконец, отечественная редакция Леонида Ройзмана, три выпуска которой включают 31 сонату (М.: Музыка, 1960–1966).

В редакции сонат Й. Гайдна А.Мартинсена кое-где встречаются обозначения педали, например, когда педалью следует продлить или обогатить далекие басы Соната As-Dur, №8(46) I ч. (прим. 15)

15

Довольно часто Гайдн и Моцарт используют прием «перекрещивания» рук, при котором правой рук поручается исполнение фона, а левой – басов и мелодии, например Соната A-Dur K. № 300, ч.I (прим. 16,17). Такое строение музыкальной ткани требует употребления педали, об употреблении педали в таком роде фактуры упоминает Н. Голубовская. Без нее басы будут звучать сухо и отрывисто.

Редакция А.Мартинсена

16

Музыкальное издательство Будапешт 17

В этом издательстве проставлена педаль на басы в виде скобок.

В произведениях А. Моцарта встречаются чисто симфонические места, как Allegro a-moll или Presto g-moll «Большой фантазии» c-moll. Они требуют большой звучности и полной красочной педали, необходимой для передачи динамической краски.

В заключение раздела о педализации произведений Й. Гайдна и А. Моцарта хочу сказать, что только пристальное изучение и вкус подскажут верное ее применение. Недаром Моцарт часто упоминает в оценке музыкантов-исполнителей вкус. Con gusto! (Со вкусом)- большая похвала в его устах.

В отличие от Гайдна и Моцарта, Бетховен никогда не обращался к клавесину, признавая только фортепиано. Его возможности он знал великолепно, будучи совершеннейшим пианистом. Слава пришла к нему, прежде всего, как к концертирующему виртуозу. Гениальный новатор, он и

в исполнительском искусстве был революционером, прокладывающим свой независимый, совершенно индивидуальный путь.

Пианизм Бетховена – это пианизм нового **героического** стиля, в высшей степени насыщенный идейно и эмоционально. По воспоминаниям Шиндлера, пианизму Бетховена была чужда детализированная живопись, ему был свойственен крупный штрих. Исполнительская манера Бетховена требовала от инструмента плотного, могучего звучания, полноты кантилены, глубочайшей проникновенности.

Фактурная многоплановость, сопоставление далёких регистров, ярчайшие динамические контрасты, громады многозвучных аккордов – всё это характерные приёмы бетховенского фортепианного стиля. Не удивительно, что его фортепианные сонаты подчас напоминают симфонии для фортепиано. Музыка Бетховена – переломный момент фортепианной фактуры и тем самым педализации. «Начав с гайдновской манеры письма, он раздвигает рамки фортепиано, предваряя в средний и поздний периоды романтическую эпоху.» (10. 55) Бетховену принадлежит слова — «музыка сама по себе романтична».Он первый начинает обозначать, предписывать педаль, но делает он это лишь в особых случаях. «Если к фортепианным произведениям Бетховена в целом применяется колористическая педаль - пишет Голубовская, -то авторские указания предусматривают уже фактурную педаль» (10. 56). Шнабель говорит: «Во всех своих фортепианных сочинениях, на тысячах страниц Бетховен пометил всего лишь тридцать или немногим больше указаний педали. Они находятся только в тех местах, в отношении которых автор знал, что “нормальный” исполнитель счел бы здесь применение педали предосудительным, греховным… “Обычная” педализация, фактически никогда не указываемая Бетховеном, не что иное, как часть инструмента, неотделимая от фортепианной игры. На фортепиано играют руками и ногами». Есть масса крупных произведений Бетховена, где встречаются лишь единичные указания педали.

Педальные указания Бетховена резко отличаются от указаний Моцарта и Гайдна; как мы уже выяснили, что у них их, можно сказать, совсем нет. Бетховен определил новое направление в педализации: педаль, задерживающая звучание на паузы, фразы, целые разделы; наконец, прямая педаль с её столь различными эффектами – всё это, несомненно, относится к особенностям бетховенского стиля. У Бетховена педаль выполняет не только усиливающую ф (forte педаль), и не связующую, а скорее – контрастную, подчеркивает контраст между ff и p, и наоборот; продлевает звучание басовых и других звуков, когда их невозможно удержать пальцами. Звуко-красочная педаль – при смешении различных гармоний. В этом он предвосхищает импрессионистов.

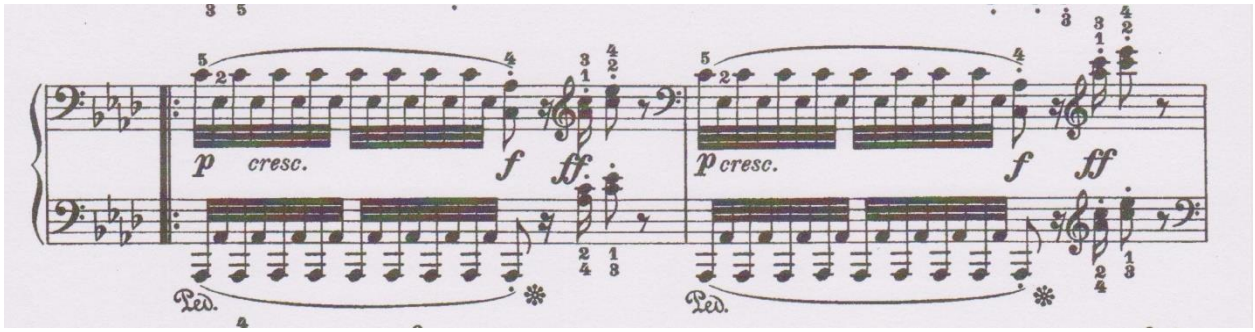
При использовании педали в произведениях Бетховена следует учитывать некоторые особенности, связанные с их стилем. Многие бетховенские темы строятся на звуках тонического трезвучия (например,

Соната f-moll,op.2 №1,г.п.). Казалось бы, такие темы можно без колебания исполнять на одной педали, ведь при этом не получается ни «грязи», ни резких созвучий. Однако это не совсем так. Педализация определяется не только чистотой звучания, но и стилем исполняемой музыки. Поскольку каждый звук этих тем является частью мелодии, а не гармонии, то будучи исполнены на одной педали, эти темы потеряют свой смысл, мелодия превратится в гармонию. Здесь я повторяюсь, так как данный вопрос уже оговаривался в разделе о педализации музыки Й. Гайдна и А. Моцарта.

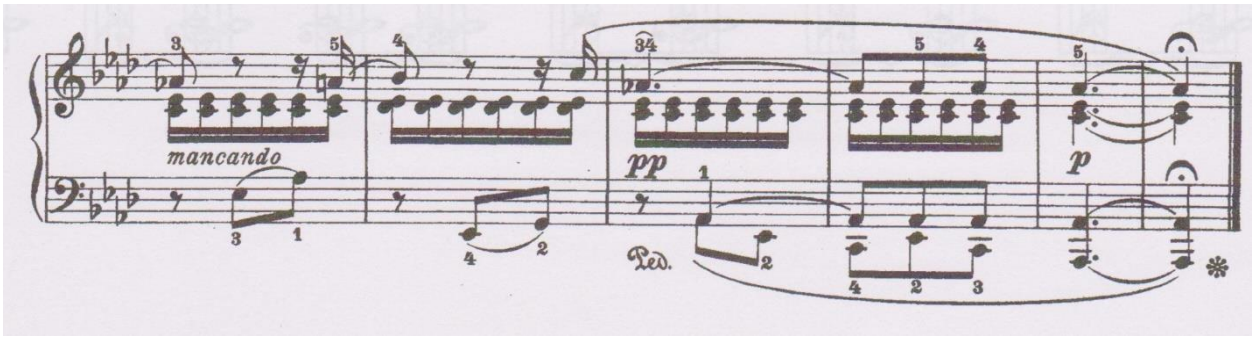
Бетховен впервые обозначил педаль в произведениях, опубликованных в 1800-1801 годах – концертах ор. 15 и 19 и сонатах ор.24,26,27. Он продолжал это делать в течение всей своей жизни, но не увеличивал количество указаний, а непрерывно менял их предназначение.

Одни из первых педальных указании в сонате ор. 26 объединяют тремоло в траурном марше (прим. 18) и сливают, растворяют последние такты первой части и финала (прим. 19, 20).

18



19



20

Но в сонате ор. 27 №2 (прим. 21), Лунной, совершается подлинный переворот в использовании педали. Впервые появившийся в фортепианной фактуре эффект мелодии, окутанной растворенным гармоническим фоном. Этой частью Бетховен ввел бездемферный рояль.

21

Педаль помогает создать единый, непрерывно звучащий гармонический фон и придаёт особый матовый колорит. Употребление педали на протяжении всей части сонаты является для бетховенского времени весьма новым приёмом, предвосхищающим педализацию романтиков и импрессионистов. В этой же сонате в III части (прим. 22) встречается короткая акцентирующая педаль на sf. За ломаными аккордами, поднимающимися вверх шестнадцатыми / P /, следуют два одинаковых аккорда восьмыми; на первом из них – sf, под обоими, несмотря на staccato, стоит Ped*. Таким образом, благодаря самой звучности два последних аккорда выделяются, хотя здесь нет f. Это как раз тот случай, когда Бетховен предписывает брать педаль в громких / f / и очень громких / ff / местах, имея в виду не только усиление звучности, а скорее ещё и контраст с соседними разделами, то есть педаль выполняет роль регистра.

22

Педаль в Iчасти «Лунной сонаты» С. Фейнберг трактует всё ещё как темброво-обогащающую, а не «тектоническую» (фактурную), то есть являющуюся организующим элементом, конструирующую гармоническую ткань. «Тектоническая» педаль появится у Бетховена позже, например, в финале Сонаты ор 53 («Аврора») (прим. 23). “Но ни форте-педаль, усиливающая громкость звучания, ни связующая педаль не стоят у Бетховена на первом плане; контрастная педаль, арпеджио педаль, педаль, задерживающая звучание на паузы, фразы, даже на целые разделы, мотивно-обусловленная педаль, наконец, гулкая педаль с ее столь различными эффектами – все это относится к особенностям бетховенского стиля”(29.233)Бетховен предписывает смелый приём, смешивает на педали различные гармонические функции при сохранении далёкого баса, очень продолжительная педаль по 8 и по 10 тактов. При этом объединяются на одной педали три различные функции: трезвучия одноимённого мажора и минора и доминантового трезвучия.

23

Но употреблять в этом случае авторскую педаль возможно только при владении всеми звуковыми соотношениями: звучный бас, тонкое pp фигураций, регистрованных наверх, преобладание каждой гармонии над предыдущей, звонкое pp мелодии.
Полная педаль здесь неприменима. Начинать предпочтительно на полной, на

перемене гармонии ослаблять нажатие, на возвращении основной снова углублять. Из всех смелых педалей Бетховена эта — самая дерзкая.

Всё же выставленная Бетховеном педаль носит впечатление некоторой эскизности. Вряд ли стоит пробовать точно придерживаться бетховенских педальных обозначений в таких эпизодах, как, например, речитатив в Iчасти 17 сонаты (прим. 24) или при переходе к коде первой части «Аппассионаты». Очевидно, следует понимать указания Бетховена как суммарные, обобщённо указывающие на желательность применения педали, без подробной детализации, которая уже предоставляется исполнителю.

Интересно задаться вопросом: «А зачем Бетховен ставит такую педаль в речитативе 17 сонаты?» Эта педаль принесла лично мне много трудностей в исполнении, когда я исполняла эту сонату на государственных экзаменах в институте. Музыка этой сонаты драматична и крайне конфликтна, ***вдруг*** – как было принято в искусстве, и, особенно, литературе XYII-XYIII веков – появляется мотив тайного знамения, голоса свыше, божественного откровения. Этот голос «лишь чуткому доступен уху». Речитатив должен звучать как нечто нереальное, ниспосланное с небес. Только так можно, на мой взгляд, объяснить авторскую идею применения «вуальной» педали в сочетании с ремарками (pianissimo, con espressione e semplice (с выразительностью и просто) и указанием левой педали.

24

Ещё следует напомнить, что во времена Бетховена в употреблении были инструменты с неперекрещивающимися струнами (прямострунные инструменты) и фортепиано не имели металлической рамы, струны были тоньше и натянуты слабее, из-за чего эффект резонанса был меньше, а значит количество слышимых «вредных» для гармонии обертонов – меньше. Следовательно, непрерывная педаль могла использоваться дольше, чем на современных инструментах.

25

Есть примеры и очень точной записи педали Бетховеным, например, в заключении II части концерта G-dur op58 (прим. 25).

Такой записью педали он дробит восьмую паузу на две шестнадцатые. Этот пример служит ещё как иллюстрация педализации пауз у Бетховена.

Бетховен использовал педаль и для затушёвывания настроения, как бы для пейзажной живописи, например, в конце первой части сонаты op 81a, которая изобилует образами движения и пространства. Я уже упоминала о пространственных возможностях педали, её акустической активности, когда затрагивала вопрос педализации в органных переложениях для фортепиано. Бетховен с помощью педали достигает пространственных звучаний. «Мы слышим теряющиеся в отдалении прощальные возгласы, стук колёс отъезжающей кареты, далёкий рожок почтальона» (29.336)

В своей книге «Фортепианные сонаты Бетховена» Эдвин Фишер описывает игру Бетховена и отмечает, что враги композитора говорили о чрезмерном употреблении педали, обвиняли Бетховена в недостаточной ясности и чистоте игры, воспроизведению педалью конфузящего шума, «насиловании фортепиано». К. Черни так описывает игру Бетховена: «Он пользовался педалью очень часто, гораздо чаще, чем обозначено в его произведениях» (30.43). Из этих высказываний мы можем сделать предположение, что Бетховен как исполнитель пользовался педалью достаточно смело.

Из всего выше сказанного сделаем следующие *выводы*:

1. Паузы и штрихи в бетховенской фактуре имеют реальное значение, педаль не должна их смазывать. Хотя уже встречаются примеры педализации пауз.
2. Педаль необходима как краска и как динамическое выразительное средство.
3. В позднейших сочинениях педаль часто явно подразумевается не только как краска, но и как часть фактуры.
4. Педаль, предписанную Бетховеном, следует стараться исполнить. Однако это требует мастерства: чисто формального исполнения недостаточно. Следует не просто выполнять его намерения, но и разгадать кроющееся за ними звучание и соответственно подчинить ему звуковые соотношения в

игре руками. Если это не по силам, лучше отказаться от авторской педали применить менее поэтическую и более скромную.

Романтическая педаль

"Романтизм – это целое море музыки, и, как море он существует в своих берегах. Но ограничено ли море берегами, не суша ли скорее ограничена морями? Романтизм в музыке – это что-то вроде лабиринта, из которого нет выхода."

А. Михайлов

Классицизм, господствовавший в искусстве эпохи просвещения, в XIX Веке уступает место романтизму, под знаменем которого развивается и музыкальное творчество первой половины столетия. Термин «романтизм» ведет родословную от испанского *romance* (так называли в средние века испанские романсы, а затем и рыцарский роман), через английско е*romantic* (романтический), передаваемое по-французски *romanesque*, а затем *romantique* и означавшее в XVIII веке «странное», «фантастическое», «живописное». Новые образы романтизма–господство лирико-психологического начала, сказочно - фантастическая стихия, внедрение национально – бытовых черт, героико–патетические мотивы и остро-контрастное противопоставление разных образных планов.

Быть может самая яркая особенность системы выразительных средств у романтиков – это значительное обогащение красочности (гармонической и тембровой). Внутренний мир человека с его тонкими нюансами, изменчивыми настроениями, передается композиторами – романтиками посредством усложняющихся, дифференцированных, детализированных гармоний.

Романтизм можно назвать эрой рояля. С XIX столетия спрос на пианино и рояли в крупных городах выглядел лавинообразным: По словам Г. Шонберга: "нам трудно себе представить, насколько важное место занимало фортепиано в большинстве европейских домов. Это был не только любимый инструмент музыкантов-романтиков, это был инструмент, необходимый в быту. Фортепиано, подобно фонографу XX века, было средством распространения музыки. Как только появлялась новая симфония, камерная музыка или даже опера, тут же появлялись и переложения – двух или четырехручные, для одного или нескольких роялей. Так знакомились с музыкой в те дни, и это был единственный способ, как для профессионалов, так и для широкой публики" (32.25).

Эпоха романтизма под воздействием сложившихся эстетических взглядов своего времени рождает новые принципы построения фактуры фортепианных произведений:

- Отказ от так называемых «общих форм движения»;

- Широкий (с помощью педали) охват клавиатуры многоплановой фактурой с изменяющимся количеством голосов;
- Широкий диапазон между крайними голосами, (что создает впечатление «объемного» звукового пространства);
- Полнозвучие, плотность фактуры, насыщенность полифонией;
- Подвижность фигураций, мелодизация пассажей;
- Использования глубинных басов (благодаря чему возникает система призвуков, «обертоновая гармония»);
- Фактурная педаль – как главное средство формирования звучности, создание объемной, насыщенной и красочной «звуковой атмосферы».

Находки композиторов-романтиков в области фортепианной фактуры вызвали появление, так называемой, гармонической или «романтической» педали, которая становится одним из главных выразительных средств. Принцип гармонической педализации стал источником особой красочности, возникающей благодаря смешиванию на одной педали аккордовых и неаккордовых звуков, что создаёт особую романтическую атмосферу, сложно окутывая мелодию, набрасывая на неё тонкую ажурную вуаль. «В романтический период …– отмечает Н. Голубовская, - применение педали усложняется, её объединяющая роль, расширяющая диапазон одновременного звучания, всё вырастает» (10.16) Педаль становится фактурно-необходимой, она «запрограммирована» композитором в самой музыкальной ткани произведения. Без педали фактура соответствующих сочинений или их фрагментов разрушается, и музыкальный образ утрачивает свои существенные черты. Листу принадлежат слова, что без правой педали рояль – это доска для рубки котлет.

При употреблении такой педали нотная запись оказывается условной, эскизной, т.к. она не отображает реальной длительности ни звуков, ни пауз. Длинные ноты, поручаемые педали, выписываются не согласно их метрической стоимости, но так, как они берутся на клавиатуре, - коротко, и даже иногда сопровождаются обозначением staccato. Вот типичный вариант фактуры, требующий подобной педали: басовый тон, выписанный в виде короткой длительности, далеко отстоящий от гармонических фигураций в среднем регистре, которые сливаются с ним в единый фон, и на этом фоне рельефно вырисовывается мелодия. И бас, и гармонические фигурации реально звучат вплоть до появления новой гармонии благодаря педали.

Я обзорно и достаточно поверхностно коснусь принципов педализации композиторов-романтиков, потому что все они являются ярчайшими фигурами и если углубиться в творчество каждого, то эта работа не будет иметь конца. Шопен, Лист, Шуман – это отдельные темы для исследования.

Положение искусства Ф. Шуберта – промежуточное, он находится на стыке классицизма и романтизма. У Шуберта остается еще бетховенское отношение к штрихам, и в большей части они реальны. Но, не всегда. Часто стаккато и паузы немыслимо исполнять реально. Употребление педали в

произведениях Шуберта сравнительно просто, фактура рояля легко обозрима и не противоречива. У Шуберта нужно отмечать классическое инструментующее письмо от романтического. Например, в Фантазии C-dur скерцо написано в оркестровой манере с характерными паузами и staccato. Но вторая тема в нем опирается на далекие, типично фортепианные опорные, удержанные педалью басы. А в медленной части фактура насквозь романтизирована, пронизана гармонической, сливающей звуки стихией.

Подобно Шуберту, у Вебера и Мендельсона педаль утверждает свой романтический характер, но еще не в такой развернутой форме, как у Шопена и Листа.

Настоящий переворот в использовании рояля, с невероятной смелостью раздвигая границы его возможностей, поэтизируя и преображая его природу, совершает Шопен. Для музыки Шопена характерна особая окутывающая, пропитанная гармонической влагой звуковая атмосфера, которая зарождалась у Бетховена.

Шопен — подлинный поэт рояля и педали, создатель нового отношения к инструменту, первооткрыватель заложенных в нем тайн. Его педаль — смелая и основанная на тончайшем знании акустических и регистровых свойств инструмента. Основные элементы, на которых строится педализация в сочинениях Шопена, — гармония и басы, эта насущная жизненная база его музыки, их мелодическое и ритмическое сопряжение и, наконец, многокрасочность звуковой атмосферы, дающей выразительную характеристику музыки.

Примечателен эпиграф к главе «Шопен» в книге Голубовской (высказывание Ф. Бузони): «Воздействие педали ещё не исчерпано, ибо она вся находится в рабстве узкосердечной и неразумной гармонической теории (10.71)». Голубовская подчеркивает особенную применимость этих слов к гению Шопена. «Шопен – подлинный поэт рояля и *поэт педали*, создатель нового отношения к инструменту, первооткрыватель заложенных в нем тайн» (10. 71).

Голубовская отмечает, что именно гармоническая педаль у Шопена завоевывает своё фактурное значение. «Шопен пишет только то, что можно сыграть руками, никогда не прибегая к ритмическому фиксированию нот или

аккордов их реальными длительностями, если их нельзя удержать пальцами (10.72)». Эту же особенность педализации Шопена подчеркивает и Нейгауз, приводя в пример Прелюдию As-dur из op. 28 (прим. 26). Лист часто пишет реально звучащую фактуру, употребляя и три, и четыре строчки. В дальнейшем эта запись входит в обиход других композиторов. Шопен отказывается от ритмического комментария — в этом особое изящество его записи. Шопен, пожалуй, единственный композитор, тщательно записывающий педализацию. Но и он пишет педаль, вернее, свою педальную идею, только в легко обозримых сознанием случаях.

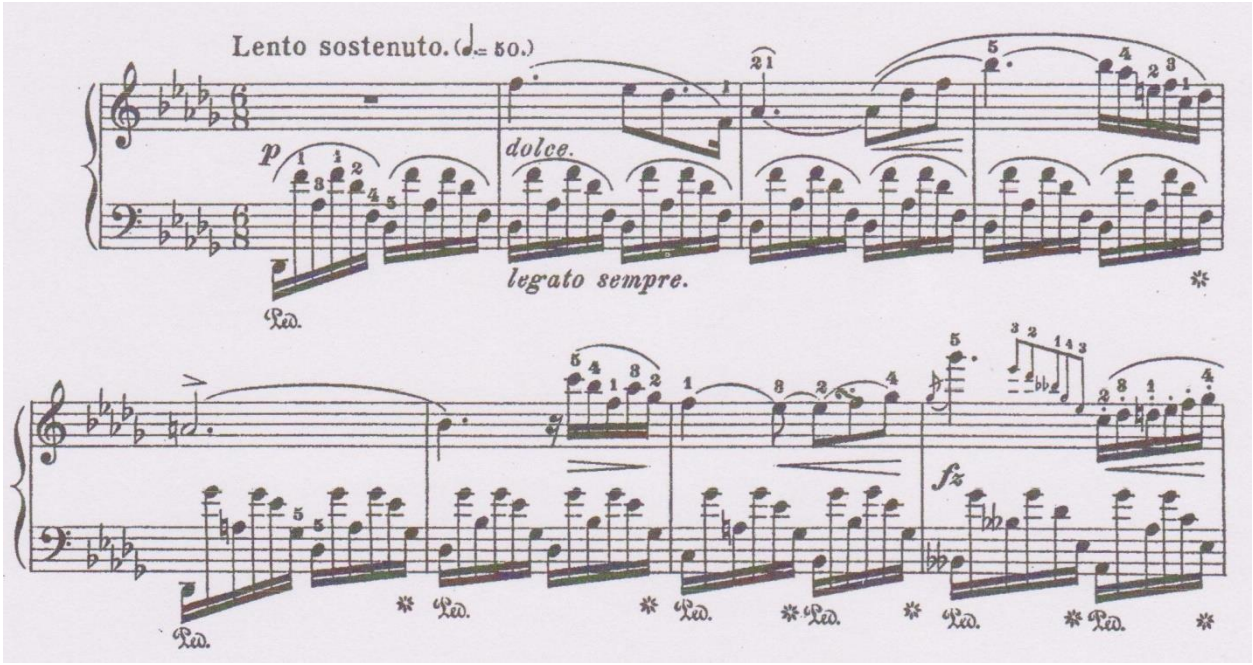
26

Он указывает педалью протяженность дальних басов, гармонические объединения, звучащие паузы и staccato. В огромном большинстве случаев написанные паузы у Шопена не являются акустической реальностью, а фиксируют «дыхание» рук на рояле что имеет своей целью агогическое управление микровременем. Если разобрать варианты пунктирного ритма, то 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.

Педаль Шопен пишет обычно осторожную, бывает, что и смелую, но, вероятно, все же менее смелую, чем та, которой он сам пользовался. Рядом с его педальными указаниями - пустоты, иногда и целое произведение не имеет ни одной педальной ремарки. Это не означает, что в таких случаях Шопен предлагает играть без педали, он предполагает, наверное, что каждый хороший пианист и без того поймет ее смысл и место.

Так, например, в автографе a-moll прелюдии Шопен отметил педаль только в одном месте, в e-moll — в двух местах, в h-moll — в трех. В прелюдии G –dur вообще невозможно зафиксировать педализацию – слишком она тонка и зависит от того, что делают руки. Что только не умещается на окутывающей гармонии Шопена — в ноктюрнах b-moll, Des-dur (прим. 27) и т.п. Удержанная долгая педаль в таких случаях имеет не только гармоническое значение. Мелодически ноты смягчают, растворяют свою ударность, окунаясь в напитанную обертонами звучность.

27



При длительной педали не следует забывать об ответственной роли рук, заведующих горизонтальной и вертикальной динамикой! «Грязная педаль» в романтизме, часто, это не вина ноги, а «грязное» поведение рук, недостаточно ясное звучание мелодической линии и фактурной иерархии.

Так как Шопен не всегда проставлял педаль, то существуют совершенно противоположные мнения в трактовке его произведений, например, в финале Сонаты b-moll у Нейгауза и у Альфреда Корто. Нейгауз пишет, что «вой ветра на погосте просит педали, тем более что в этом унисонном одноголосии скрыты засыпанные снежной метелью многие чудесные гармонии» (25.189). Корто же, руководствуясь схожим образным содержанием финала, настаивает на полном отказе от правой педали в пользу оголенного звучания на левой педали (20.324). Есть высказывание С. Рахманинова об исполнении этой сонаты А. Рубинштейном: «В финале Сонаты b-moll Шопена он добивался неописуемо прекрасных педальных эффектов. Для всякого, кто помнит их, они всегда сохранятся в памяти, как величайшие из редкостей, которые дарит музыка.» (27.19)

Мы выяснили, что в педальной записи Шопена отсутствует нацеленности на точную регистрацию движения ноги, поэтому в его произведениях, как правило, нет обозначений запаздывающей педали. Эту особенность отмечает Голубовская. В музыке Шопена одновременная педаль нужна гораздо чаще, чем другие её виды. Особое использование прямой педали мы можем наблюдать в танцевальных формах, особенно мазурках. Именно в мазурках видно, насколько выигрывает мелодия, оттененная одиноким своим звучанием. Здесь этот вид прямой педали требует тонкого владения моментом перемены. Она должна быть осуществлена пластично, при постепенном снятии. Но уловить ее можно лишь при помощи слуха, а не исследованием движений ноги.

Когда сопровождение изложено в виде быстрых фигураций левой руки и опирается на короткие, но управляющей гармонией басы, как в экспромте As-dur, Фантазии-экспромте и т.д. — просто нет времени употреблять запаздывающую педаль. Захватывающая полётность ярче, когда бас дышит.

Неумеренное употребление педали, густые педальные эффекты были Шопену предельно чужды. Там, где мелодия должна была ясно выделяться на гармоничном фоне, Шопен предлагал более частое применение педали. Лист сказал: “Шопен не выносит излишеств и необузданности”.

Интересны автографы Шопена, как отмечает Голубовская, где видны исправления педали самим автором. Например, в Прелюдии b-moll Шопен пишет педаль на каждые полтакта со снятием, а потом вносит коррективы – и оставляет одну педаль на всю гармонию. Голубовская объясняет: «Он не может примириться с разрывами в стихийном полете – на одном дыхании, одном порыве» (10. 74). Примерно такую же ситуацию можно наблюдать в автографе Largo Сонаты h-moll.

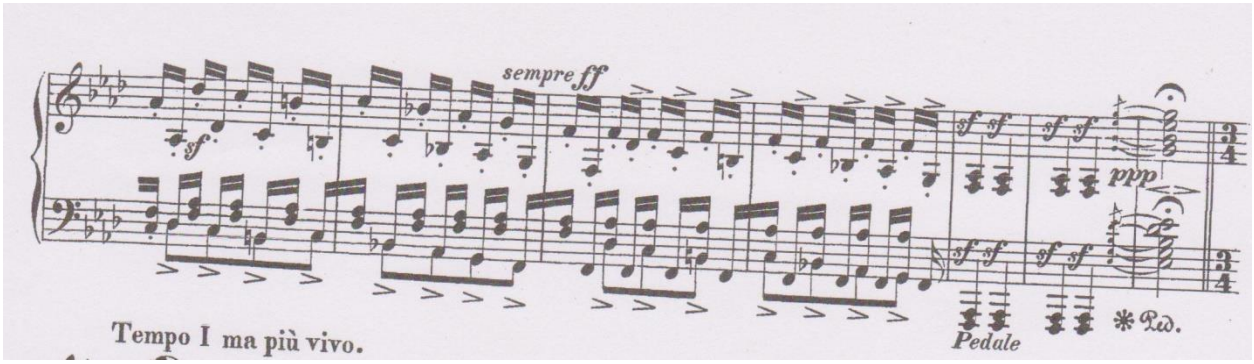
В педализации музыки Шопена намечаются в наши дни две противоположные крайности: неоправданно плотная педализация, или же весьма бережливая, скудная, ведущая к сухости тона. Как уже говорилось, характер большинства произведений Шопена требует частой, но осторожной педализации, исключающей нежелательные затуманивания. Поэтому во многих случаях оказывается целесообразным применение полупедали.

В романтической музыке неполная педаль служит чудесным обогащающим средством, выступая в той же роли, что и в классической музыке. Градации неполного нажатия педали придают фортепьянному звучанию различную тембровую окраску, серебристость, матовость. В этюде Шопена As – dur op. 25 №1, сплошь гармоническом по своей фактуре, полная педаль сливает контуры тонкой по рисунку фигурации. Здесь нужна не минимальная, но всё же неполная педаль, сохраняющая ясные мелодические контуры внутри обволакивающего гармонического фона.

Для Шумана, так же, как для Шопена, рояль – главный выразитель его мыслей. Романтичный и фантастический мир образов Шумана зовет к насыщенной звучности. Гармония у него часто окрашена проходящими секундовыми последованиями, придающими музыке взволнованность, тревожность, сумеречность. Шуман создает новый мир звучаний, таинственный, нереальный, выразительную недосказанность. Педаль у Шумана не представляет загадки. Она тесно слита с фантастическим – то мечтательным, то страстно-бурлящим миром образов и звучаний. Она требует смелости и тонкости. Формально – чистая, бездушная педаль может обезличить драгоценную трепетность шумановского рояля. В своих сочинениях Шуман мастерски использовал педаль. Шуман скромно и выразительно пишет часто в своих сочинениях указание mit Pedal. Он полагался на вкус и понимание исполнителя, но напоминает ему, что запись

романтически условна, что длительность нот, паузы и staccato не всегда соответствуют реальному звучанию. Часто он пишет бас в виде маленькой ноты, которую следует удержать педалью. Особенно интересны звуковые эффекты, найденные им для воплощения характерных образов в цикле «Карнавал». Продолжая творческие опыты Бетховена, он иногда вводил густые педальные «наплывы». Есть педальные указания Шумана по целым страницам, например, в коде «Преамбулы». Педаль берется вместе с сильно взятым басом, и все усиливающаяся звучность и убыстряющийся темп создает эффект огромной и мощной феерии. В финале «Бабочек» такой прием используется для передачи гула замирающего карнавального веселья (автор предписывает выдерживать педаль в течение 26 тактов!). Оригинальна модуляция в конце «Паганини» (прим. 28), основанная на использовании выразительных возможностей обертонного звучания. Фантастический, призрачный тембр берущегося беззвучно аккорда ppp, который после снятия педали так искрится

обертонами и звуками. Так колоритно Шуман передает впечатление исчезающего видения легендарного виртуоза. 28



Если Шопен — первооткрыватель заложенных в рояле акустических тайн, то Лист — создатель царского великолепия, звучания небывалой пышности, нового пианизма, заставившего рояль звучать во всех регистрах — сверкая, искрясь.«…Мой рояль для меня то же, что для моряка его фрегат, для араба его конь, больше того, до сих пор он был моим «я», моим языком, моей жизнью! Он хранитель всего того, чем была движима моя душа в пылкие дни моей юности; ему я доверю все мои помыслы, мои грезы, мои страдания и радости». (Ф. Лист)

На первый план в его фортепианном стиле выступает блеск, мощь, красочность, декламаторский пафос, виртуозный размах, импровизационный подход к материалу. Он развивает традицию ***концертно-виртуозного*** пианизма, главной особенностью которого является *оркестральность:* изобилие красок и звучаний, свободный охват всего диапазона инструмента, преобладание «крупного штриха», рассчитанного на пространство больших концертных залов. Лист ввел в обиход фортепианного звучания шумящие, гудящие звучности. Такие дерзкие педали, как в конце «Риголетто» (прим. 29) , на октавном пассаже,

поднимающимся секундовыми ходами вверх, возможны благодаря покрывающему эту дерзость шуму. При этом необходимо crescendo, чтобы шуму противостояла возрастающая яркость.
В фортепианных концертах Лист первый придает роялю тот блеск, при котором он может на равных правах соревноваться с полнозвучным оркестром, приобретающим в листовских концертах симфоническую мощь. Лист открыл одновременное звучание регистров, одновременное противопоставление их друг другу. Музыка Листа требует сочной, красочной педализации и вместе с тем тончайших градаций неполной педали.

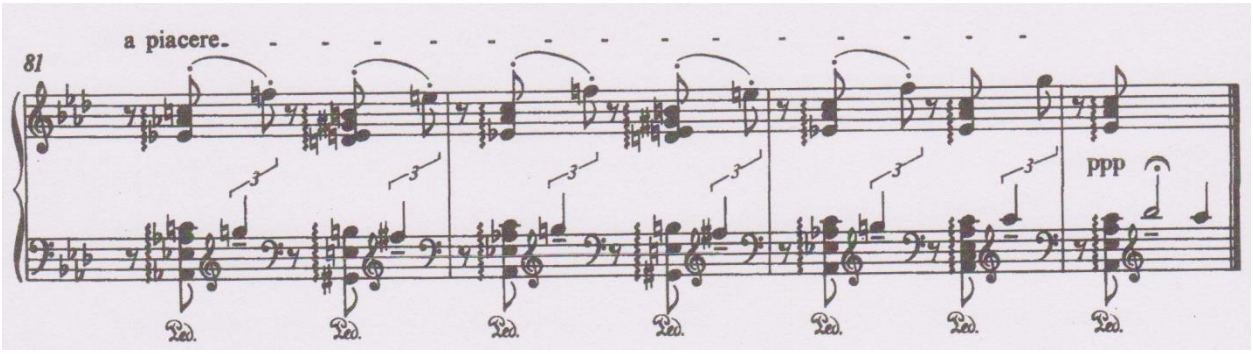
29

Он использовал не только насыщенную аккордовую фактуру, но и всевозможные быстрые последования звуков, рассчитанные на восприятие в целом. Это могли быть и гаммы, и различные пассажи, проносящиеся через всю клавиатуру, исполняемые на одной педали. Именно в этих случаях особенно обращало на себя внимание смелое использование романтических приемов педализации. «Иногда, — писал Черни об игре Листа, — он непрерывно держит педаль при хроматических и некоторых других пассажах в басу, создавая этим звуковую массу, подобную густому облаку, рассчитанную на воздействие в целом».

Педаль Листа, в основном, гармоническая. Лист обозначает ее иногда словом harmoniex (фр.) или armonioso (ит.). Это значит, что она выдерживается одна на всю гармонию, например в этюде Des-dur. Чаще он просто пишет методом Шопена. Т.к. большинство пассажей Листа не содержат в себе тонкой мелодической изощренности Шопена, они представляют собой гармонические фигурации, и вопрос педализации не вызывает сомнений.

Одинокое разрешение на одном басу и одной педали — частый случай у Листа. Его не надо бояться. Например, в конце Сонета Петрарки № 123 (прим. 30) разрешение ложится на арпеджированные созвучия.

30



Лист позаботился о том, чтобы оно звучало беспрепятственно. Если это не получается, значит, причина в неверном соотношении рук. Обычно боязнь «грязи» ведет к прятанью последней ноты. Поступать нужно прямо противоположно, смело, утверждая победившую гармонию. Лист широко пользуется секундовыми наслоениями, дающими тембральный эффект. В пьесе «На берегу ручья» (прим. 31) на одну педаль ложится разрешение секунды в среднем голосе, секунды все время звучат то в секвенциях каденции, то в мелодических соединениях. Как колоритен последний пассаж сверху перед заключением. Вся пьеса словно обрызгана секундами. Педаль здесь берется по основным гармониям, но неполная, чтобы не слить движения шестнадцатых.

31

Завершая раздел о педализации в произведениях романтиков сделаем несколько выводов:

- «романтическая» педаль становится одним из главных выразительных средств;

- педаль выполняет функцию «строителя» фактуры, без неё исполнение теряет всякий смысл;

- в романтической музыки используются всевозможные градации глубины нажатия педали. Чаще используется полупедаль;

- в нотном тексте композиторы обозначают педаль эскизно, определение градаций педали предоставляется исполнителю, который становится сотворцом. Действительно, часто совершенно невозможно зафиксировать педализацию, слишком она тонка или наоборот очень смела;

- паузы в романтической музыке перестают быть акустической реальностью. Они скорей фиксируют «дыхание» рук на рояле, что имеет своей целью агогическое управление микровременем. По выражению Н. Перельмана пауза перестаёт быть «гильотиной для педали».

Импрессионизм.

«Главное, чтобы я позабыл, слушая вас,
что у фортепиано есть молоточки»
К. Дебюсси

Музыкальный импрессионизм возник в конце 80-х - начале 90-х годов. Так же как и в живописи, проявился, прежде всего, в стремлении передавать мимолетные впечатления, настроения, приобретающих значение символов, фиксация едва уловимых психологических состояний, вызванных созерцанием внешнего мира. Это сближает музыкальный импрессионизм с искусством поэтов-символистов, для которого характерен культ "невыразимого". Роднясь с поэтами и художниками, музыканты искали свой путь в новом направлении. Они заимствовали у художников терминологию, наталкивающую на новые идеи эстетического восприятия; в обиход входят определения: звуковая краска, инструментальный колорит, гармонические пятна, тембровая палитра.

Поиски новых образов привели к расширению круга выразительных средств. На первый план выдвигается звуковая красочность, большое внимание уделяется колориту, поискам необычайных оркестровых звучаний, гармоний и, конечно, педализации. Свою музыку импрессионисты строят на игре музыкальных светотеней, на неуловимом "звуковом ощущении". Отказываясь от классической завершенности форм, композиторы-импрессионисты вместе с тем охотно обращаются к жанрам программной

музыки, к народным танцевальным и песенным образам, в них они ищут пути обновления музыкального языка.

Французские импрессионисты доводят в своем творчестве до утонченности колористическую роль педали. Как на картинах импрессионистов, их колорит не понятен вблизи. Это уже не смешение смежных нот или последований на одной гармонии, а смешение гармоний, создающее не муть, а какую-то серебрящуюся звучность. Многокрасочность, то матовая, то светящаяся палитра, возможны только при смелой педали и при тонком владении разной глубины нажатия.

Педаль является незаменимым средством при решении всевозможных колористических задач и прежде всего для создания эффекта воздушной среды, пространственной перспективы. С. Фейнберг называет педаль у импрессионистов «пространственной». Ведь именно у композиторов-импрессионистов встречаются ремарки, уточняющие не только силу звука, но и расстояние. Например, «отдалённо», «очень отдалённо». Без правой педали немыслимо осуществлять такие замыслы перспективы, оформлять их звуковыми рамками и вписывать в них мелодию или какие-либо иные элементы композиционной структуры.

Мастерство импрессионистской педализации можно по свободной аналогии уподобить технике импрессиониста-живописца, которая основана на сочетании чистых красок, в результате чего создается многоцветный комплекс. Я.И. Зак называл живопись импрессионистов " энциклопедией педали ". Если урок проходил дома у профессора, то он показывал ученикам репродукции поздних пейзажей Клода Моне или Марке. "Посмотрите " Париж ночью " Марке, ведь здесь нет ни одной полной педали, сплошная полупедаль; отдельные фрагменты здесь ни о чём не говорят, однако общее впечатление потрясающее. Полупедаль создаёт иллюзию звучания. Умение создать иллюзию в искусстве - большой художественный дар. Может быть я смогу убедить вас, если скажу, что брать прямую педаль всё равно, что лезть в душу. Педаль - прожектор, полупедаль - луч, фонарик, лёгкий пучок света. Педальный свет достигается лёгким, чутким касанием педали ногой" (17.13). Предусмотреть глубину нажатия невозможно. В каждом данном случае она зависит от рояля и от того, что делают руки. Умные ноги требуют умных рук. Но это, собственно, всегда совпадает, так как основа - умные уши.

Искусное применение педали в импрессионистских произведениях состоит в том, чтобы, объединив различные звучности на одной педали, возможно рельефнее выявить индивидуальную окраску каждого элемента ткани и на этой основе создать их выразительный ансамбль. При всем этом, конечно, необходимо точнейшим образом соотнести степень глубины нажатия педали, а также характер ее снятия с динамикой и окраской звуков. Тот или иной замысел интерпретации подскажет исполнителю должное соотношение этих элементов выразительности.

Своё классическое выражение импрессионизм нашёл в творчестве К. Дебюсси. Я нашла воспоминания современников об игре Дебюсси и его

искусстве педализации. Все отмечают необычное и поразительное владение Дебюсси педалью, что позволяло достигать удивительного звучания. Американский исследователь Шонберг подчеркивает, что Дебюсси «дал миру совершенно новые колористические сочетания с употреблением педальных эффектов, далеко превосходящих все, о чем мог мечтать Шопен». (32.389) Дюран, например, вспоминает, что Дебюсси «ошеломляюще пользовался... сочетанием обеих педалей». Дебюсси использовал и полупедаль, и одну левую педаль. Для Дебюсси педаль — неотъемлемая часть самого звукового образа фортепиано, поэтому педаль и «искусство делать из педали нечто вроде дыхания» при исполнении произведений Дебюсси так важны и необходимы.

Педализация в пьесах импрессионистов открывает перед пианистом широчайшие возможности для творческих исканий. Сложность, но и интерес их обусловлен почти полным отсутствием педальных обозначений в авторском тексте. Следует обратить внимание на необычный характер этих обозначений: когда звуки должны длиться дольше предписанной им стоимости и словно истаивать в пространстве, Дебюсси, как и Равель, использовал особого рода «повисающие» лиги (иногда их называют «французскими»).

Попробуйте исполнить отрывок из пьесы «И луна спускается на развалины храма» (прим. 32) с разной педалью. Вы услышите, как будет меняться красочность мерцаний лунного света на фоне темного неба, в зависимости от большей или меньшей насыщенности звучания баса и мелодии и от того, какими приемами педализации будет достигнута возможность длительного исполнения мелодии на гармонии, образующей «звуковую рамку», — полупедалью, вибрирующим или плавным приподыманием педальной лапки. Исполнитель становится полноправным соавтором композитора в поисках красочных звучностей.

32

В то же время для музыки Дебюсси и Равеля характерны острые стаккатные звучания. Здесь особенно применимы все градации неполной педали – начиная от минимальной (“Бродячие музыканты”, “Кэк – уок” Дебюсси, “Скарбо”, “Альборада” Равеля). Одним из излюбленных приёмов импрессионистов является использование чуть затушеванного педалью staccato, как в «Серенада Кукле», «Снег танцует», вуалированная четкость

«Игры воды». В этих случаях широко применимы все градации неполной педали — начиная от минимальной.

Сделав такой небольшой обзор особенностей педализации музыки импрессионистов, можно сделать вывод, что нотная запись у них является, по сути, лишь эскизами музыки и своеобразным приглашением к высокому и божественному сотворчеству.

Педализация в произведениях русских композиторов

«Пользоваться педалью учатся в течение всей жизни. Это наиболее трудная область высшего фортепианного образования. Конечно, можно определить основные правила для её использования, и учащемуся необходимо тщательно их изучать. Но в то же время, эти законы можно искусно нарушать во имя достижения необычных чарующих красок»

Сергей Рахманинов «Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры»

Развитие русской фортепианной музыки началось позднее. Творцы и созидатели русского пианизма — Рубинштейн, Балакирев, Чайковский, Лядов, Мусоргский, Глазунов, Скрябин, Рахманинов получили в наследство и рояль в современном уже нам виде, и фортепианную литературу, требующую высокого пианистического уровня и широкого и тонкого применения педали.

Русская пианистическая школа имела две линии развития. Одна из них – это линия Лядова и Скрябина. Она была утончением пластического пианизма Шопена. По другой, совершенно противоположной, линии развивался пианизм Балакирева, Глазунова, Чайковского, Рубинштейна, Рахманинова – это листовское превращение рояля в мощный звучащий организм.

Остановимся сначала на первой линии. Яркий её представитель – это Александр Скрябин. У Скрябина, как и в творчестве Шопена, фортепиано занимает доминирующее место, и педаль главным образом участвует в формообразовании гармонической и полифонической ткани. Приёмы педализации приобретают утончённо-изощрённый характер. Утончённая мензура в употреблении педали, настолько изысканная и неуловимая, что простая перемена педали представляется слишком примитивной, если не грубой. Эта педаль не только продлевает звучание и порой создаёт своеобразный звуковой фон, который иногда хочется сравнить с колоритом открытых пространств на картинах художников-импрессионистов, но и смягчает, причудливо смешивает гармонии и часто придаёт музыке особое, "скрябинское", звучание. Педаль - одна из важнейших красок скрябинской

"фортепьянной вселенной". Поэтому точность в обозначении педали для скрябинских звучаний почти немыслима. Именно тонкость оттенков педализации заставила Скрябина отказаться от её обозначений при нотной записи. В ранних сочинениях (Вторая соната) Скрябин не раз пытался довольно детально помечать педаль. В дальнейшем, как пишет С. Хентова, "…он, видимо, убедился в невозможности записывать в нотном тексте педальные тонкости…"(31.43). В поздних сочинениях обозначения педали встречаются сравнительно редко (Седьмая соната). Смысл этих пометок сводился к тому, чтобы путем "смешения" гармоний создать красочную гармоническую атмосферу. Скрябин заботится о педализации там, где не доверяет смелости исполнителя, не повторяя, однако своих указаний при возвращении аналогичной фактуры.

Педаль была очень важна для композитора, который постоянно искал новые колориты. Многие современники отмечали мастерство Скрябина в области педализации.

Как пишет С. Хентова, в игре Скрябина решающее значение имели разнообразные приемы педализации. Скрябин избегал полной педали, считая, что ее действие слишком "материализует" звучность. Он почти не прибегал и к так называемой ритмической педали. Не снимая ноги с педали и изменяя только глубину ее нажатия, композитор создавал красочные "оттенки" педализации. У Скрябина была своя терминология для педальных приемов и оттенков: "вибрирующая педаль", "булавочная педаль", "педальный туман" и другие (30.44).

В. Сафонов, у которого Скрябин учился на старшем курсе консерватории, так описывает его игру: « У Скрябина было особое разнообразие звука, особое идеальное тонкое употребление педали; он обладал редким исключительным даром: инструмент у него дышал» (30. 39). В. Сафонову вторит К. Игумнов: «Он бесподобно педализировал, и я вполне солидарен с теми, кто говорил, что на его ноги надо было смотреть не меньше, чем на руки».(24.86)

Педализация играет огромную роль в исполнении произведений Скрябина, но, естественно, при надлежащей игре пальцами. Это неотделимые вещи. Полифонический вклад его музыкальной ткани требует бережного прикосновения.

Для Скрябина рождение музыки и её исполнение были неразделимы. Он приглашает исполнителя выступить в роли сотворца.

Другая линия – это Балакирев, Глазунов, Чайковский, Рубинштейн, Рахманинов. Глазунов не выписывает педализацию, но она вытекает из его нотной записи. Он обозначает реальную длительность нот и аккордов, не считаясь с возможностью удержать их пальцами. Широкий разлив мелодии октавами и аккордами на протяженном гармоническом аккомпанементе, мелодическое усложнение сопровождения, часто тематическое как в I части сонаты h-moll Глазунова, охотно использует и Рахманинов.

Гениальный пианист, он извлекает из рояля все новые краски, но не для внешнего эффекта, а для взволнованного произнесения. Грандиозность звучания служит не пышности, а размаху чувств, эмоциональному напряжению.

Фортепианная фактура Рахманинова везде носит характер драматически-страстного или проникновенно-лирического высказывания. Именно по - этому в ней нет типических формул. Драматическая импровизационность рождает столкновения различных ритмов, сфер звучания, штрихов. Его фортепианная изобретательность неистощима, яркость и монументальность звучаний единственны в своем роде. Именно по этой причине трудно говорить о типичной рахманиновской педали, настолько индивидуализированы взлеты его фортепианной фантазии.

Противоположение звучащих пластов он драматизирует по-новому. Рахманинов не пишет педали нигде, надеясь на догадливость и воображение пианиста. И его педаль нелегко записать, как и скрябинскую. Присущее его фактуре многоголосие, мелодический тематизм сопровождения требуют прихотливого и сложного употребления педали, владения градациями нажатия, как, например, в средней части Этюда-картины es-moll op.39. Педаль каждый раз берется с басовой нотой, которая приходится порой то на последнюю шестнадцатую четверти, то на вторую. Педаль все время «плавающая», чтобы периодически освобождать фактуру от призвуков.

Часты примеры в рахманиновской музыке, где педаль берется именно вместе с басом, независимо от того, на какую долю он приходится. Как, например, в той же части es-moll'ного Этюда-картины или в прелюдии gis-moll, где органный пункт dis ясно уловим в первом аккорде затакта. Неуловима и тонка педаль там, где нет диктующих свою волю устойчивых басов — яркий пример тому раздел piu mosso в главной партии Третьего фортепианного концерта, где важно сохранить ясность и четкость пассажей.

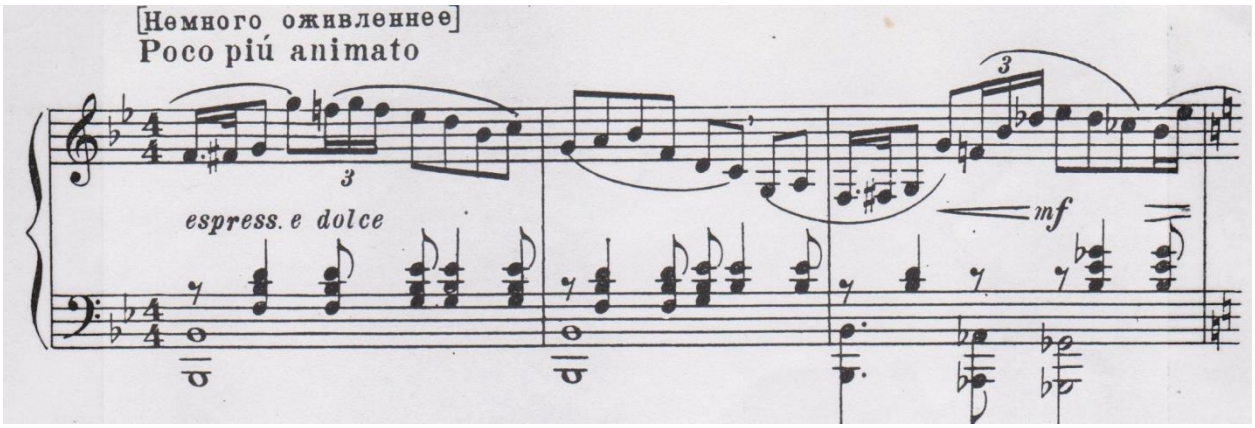
В седьмой вариации Вариаций на тему Корелли педаль не просто гармоническая, она приобретает колористический характер «Laissezvibrer» проставлено автором в тексте, и бас остается звучать на протяжении всей фразы, состоящей из секвекционных звеньев. При этом создается нечто грандиозное, монументальное.

Итак, основой педализации у Рахманинова является гармоническое звучание, а вкус и воображение подсказывают остальное.

Не записывает своей педали и Прокофьев. В его пианизме появляется перелом: любовь к дерзкой сухости, ударности как забытой краске, протест против гармонической размягченности. Ритмическая острота и расчлененность, полифоничность фактуры, отрывистость произнесения диктуют более аскетическую педаль. Но есть у него и другие, фантастические образы. В Сказках старой бабушки, в сказочных образах медленных частей 2-ой и 4-ой сонат окутывающая, длинная педаль

необходима. Она создает колористические чудеса. В фортепианных переложениях его оркестровых пьес из «Ромео и Джульетта» (прим. 33) и «Золушка» педаль приобретает еще большее красочное значение и часто выписано в виде длящихся басов.

33



Прежде чем написать несколько слов о педали в музыке Д. Шостаковича, следует вспомнить характерные особенности его пианизма. Вся фортепианная музыка Шостаковича построена на стилевой преемственности музыкального прошлого и настоящего. Спецификой его пианизма, начиная с самых ранних творческих опытов - Прелюдий ор.2, "Фантастических танцев" ор.5, - становится прозрачность звучания не только пасторали, но и образов, выражающих трагическую боль через простоту музыкальной ткани. Следует отметить ораторскую плакатность пианистических средств - синтез инструментального, вокального и речевого начал. На первый план, в качестве выразительных средств, выходят артикуляционные ресурсы, динамика, характерная мелодика, полифоническое мышление. Поэтому педаль у Шостаковича возвращается в основном к ее тембральной роли, но более яркой и смелой по краскам, чем в старинной полифонии.

Особое внимание уделял Шостакович уточнениям педальных нюансов. Достаточно посмотреть на тщательность выписки композитором указаний применения педали в произведениях, чтобы оценить во всей полноте его новое “педальное мышление”.

Сделав такой краткий исторический обзор различных стилей, начиная с эпохи беспедального звучания, дойдя постепенно до музыки, которую исполнять без педали просто немыслимо, можем сделаем вывод о «стильной педализации». Педаль как средство исполнительской выразительности, безусловно, должна быть использована в рамках определенного стиля, ибо каждое произведение представляет собой не обособленное явление, а частицу целой интонационно - стилистической системы в художественной жизни определенной эпохи. Для этого требуется переиграть не один десяток произведений данного автора и его современников и, кроме того, «войти» в созвучную ему эпоху всеми возможными путями – через живопись, поэзию, историю. Только при такой целенаправленной работе, возможно,

приблизиться к истинному пониманию стиля, которое, в свою очередь, даст предпосылки к верной его передаче в процессе исполнения.

Закончить свою работу я хочу словами Ф. Листа*: "Для художника недостаточно одного лишь специального образования, односторонних способностей и односторонней науки. Музыкант должен быть разносторонним. Прежде всего, он должен образовать свой ум, научиться мыслить и судить, иметь идеи, чтобы струны своей лиры привести в соответствие со звучанием времени"*

БИБЛИОГРАФИЯ

1. АлексеевА.Д. История фортепианного искусства Часть 1 и 2., М.,Музыка, 1988г.
2. АлексеевА.Д. История фортепианного искусства Часть 3, М.,Музыка, 1982г.
3. Алексеев А.Д. Из истории фортепианной педагогики. Руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века). Хрестоматия, Киев, Музична Украі на, 1974 г.
4. Бадура - Скода Е. и П. «Интерпретация Моцарта», М., Музыка, 1972 г.
5. Булатова Л. «Стилевые черты артикуляции в фортепианной музыке XVIII-первой половины XIX века, М., Музыка, 1991 г.
6. Белза И. «Исторические судьбы романтизма и музыка», М., Музыка, 1985 г.
7. Гизекинг В. Фортепианная музыка Моцарта – «самая легкая и самая трудная» //Как исполнять Моцарта. Сбор.мат., М., Классика-XXI, 2004 г.
8. Гнесина Е.Ф. «Подготовительные упражнения к различным видам фортепианной техники» (учебное пособие для педагогов), М., Л., Музгиз, 1941 г.
9. Гольденвейзер А. «О Моцарте и исполнении его фортепианных произведений» Пианисты рассказывают. – Вып.1. - М., 1984 г.
10. Голубовская Н.О. «Искусство педализации»,М., Л., «Музыка», 1967 г.
11. Гофман И. «Маленькая книжка простых наставлений», М., Музыка, 1961 г.
12. Гофман Й. «Ответы на вопросы о фортепианной игре», М., Классика-XXI, 2010 г.
13. Грундман Г. и Мис П.. «Как Бетховен пользовался педалью?», М., Музыкальное исполнительство,Вып. 6, 1970 г.
14. Дебюсси К. Письма под редакцией Ф. Лесюра, Париж, 1993 г.
15. Дельсон В. «Молодой Шостакович» /О Шостаковиче – пианисте 20-х и 30-х годов. Вопросы музыкально-исполнительского искусства, М., Вып. 5. 1969 г.
16. Дугина Л.И. «Фортепианные сонаты В. Моцарта», Орёл, ОГИК, 2016 г.
17. Зак Я. «О некоторых вопросах воспитания молодых пианистов»Вопросы фортепианного исполнительства, Вып. 2, М., 1968 г.
18. Кириллина Л. «Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века», М., МГК, 1996 г.
19. Кириллина Л. «Бетховен» ЖЗЛ, М., Молодая гвардия, 2015 г.
20. Коган Г. «У врат мастерства», М., Музыка, 1958 г.
21. Кокорева Л. «Клод Дебюсси: Исследование», М., Музыка, 2010 г.

22. Либерман Е. «Фортепианные сонаты Бетховена»/ заметки пианиста-педагога, издание 1, М., 1996 г.
23. Майкапар А. «Рококо в музыке», журнал «Искусство», вып. 1, 2005 г.
24. Мильштейн Я. К.Н. Игумнов, М., 1975 г.
25. Нейгауз Г. «Об искусстве фортепианной игры», М., Гос. муз.изд., 1958 г.
26. Перельман Н. «В классе рояля», М., Классика – XXI, 2002 г.
27. С. Рахманинов «Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры» . «Мысли и афоризмы о музыкальном искусстве», Классика XXI, 2016 г.
28. Светозарова Н. и Кременштейн Б. «Педализация в процессе обучения игре на фортепиано», М., Музыка, 1965 г.
29. Фейнберг С. «Пианизм как искусство», М., Музыка, 1965 г.
30. Фишер Э. Как исполнять Бетховена /«Фортепианные сонаты Бетховена» М., Классика-XXI, 2004 г.
31. Хентова С. «Заметки о Скрябине-пианисте» / Вопросы музыкально-исполнительского искусства, Вып. 3, М., 1962 г.
32. Шомберг Ф. «Великие пианисты», Нью- Йорк, 1963 г.