

ИСКУССТВО ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАЛИЗАЦИИ В ДИСКУРСЕ ЗВУКОТВОРЧЕСТВА

З. В. Качарская,

доцент, профессор БГАМ

Потребность музыкального выражения душевного мира рождает музыкальные произведения. Их звуковая материя – субстанция летучая, эфирная, существующая в строго организованном художественном времени, ограниченном моментами начала и окончания и «требует постоянного возобновления, повторения, воплощения, осуществляемого исполнителями – музыкантами...». Звуки бестелесны, мимолетны, они есть факт энергии, а не вещества. Они принадлежат времени, хотя не могут существовать вне пространства. Музыка в силу особой эфирности своего материала довольно быстро приобрела способы более или менее точной нотной фиксации – в знаковом материале, а также способствовала развитию многочисленных инструментальных жанров. Звуковая материя, которой пользуются исполнитель и композитор, не всегда производится самим музыкантом (только певец непосредственно издает звуки), в инструментальных жанрах между человеком и звуком стоит механика инструмента [1].

Каждый музыкальный инструмент обладает особым тембром (окраской) звучания, а также своими музыкально-выразительными динамическими возможностями, определенным диапазоном звуков. Их качество звучания зависит от различных приемов звукоизвлечения, а также от материалов, применяемых для изготовления инструмента. Развитие музыкальных инструментов непосредственно связано с развитием культуры, музыки, исполнительского искусства. Многие инструменты представляют собой сложные конструкции и зависят в своем развитии от состояния точных наук и техники производства – наличия музыкальных фабрик с их экспериментальными лабораториями и квалифицированными специалистами по инструментостроению. Исключение составляют инструменты скрипичного семейства, требующие сугубо индивидуального изготовления.

Одним из самых молодых акустических музыкальных инструментов является фортепиано, которое как никакой другой музыкальный инструмент обладает богатством звучания и выделяется неповторимыми тембрами, разнообразием возможностей, универсальностью их использования.

Альфред Корто писал, что появление фортепиано «сопровождается замечательным расширением диапазона музыкальной мысли. Звуковые ресурсы нового инструмента, его тембровое богатство, разнообразие контрастов и к тому же возможность длительного звучания отдельных звуков либо отдельных гармоний, стимулируя вдохновение, направляют его к выразительным либо драматическим решениям, на которые не могла претендовать восхитительно ограниченная поэтика клавесина» [2, с. 164].

Предшественники фортепиано – клавесин и клавикорд – обладали ограниченными возможностями для передачи постепенности смены эмоциональных состояний исполнителя. Только с середины XVIII в. *crescendo* и *diminuendo* стали постоянно употребляемыми нюансами оркестрового исполнения Мангеймской школы. Вслед за ними динамическое разнообразие вошло в исполнительскую практику как одно из наиболее естественных и потому наиболее эффективно действующих средств музыкально-исполнительской выразительности у всех инструменталистов... Динамика при исполнении музыки становится выразительницей степени напряжения эмоций и процесса их развития.

Музыкальные мастера, откликаясь на стремления музыкантов, вели активные поиски совершенствования клавишных инструментов для динамического и тембрового разнообразия звучания, способного завораживать многочисленную публику концертных залов. Таким новым клавишным инструментом, из которого можно было извлекать по желанию музыканта разнообразные по силе и характеру звуки, явилось молоточковое фортепиано (*Pianoforte*, *Hammerklavier*). Фортепиано победило «благодаря возможности изменять на нем динамику звучания по горизонтали и вертикали исполняемой музыки, а также и тому важнейшему обстоятельству, что динамика в нем регулируется не мертвым механизмом, а мускульной энергией пианиста» [3]. Свои замечательные уникальные звукоизобразительные свойства современное фортепиано приобрело главным образом с приобретением и совершенствованием педального механизма. Современная конструкция превратила инструмент с первоначально глуховатым затухающим звуком в полнозвучный многотембровый оркестр.

Общепризнано, что фортепианное исполнительство воплощается благодаря слуховому «предслышанию и воображению» и основывается на богатстве средств музыкальной выразительности.

Творческий процесс пианиста включает одновременно художественное мышление, звуковые представления, психофизиологическую свободу в мануальной технике и владении педальной механикой. Поэтому вполне очевидно, что только овладев искусством педализации пианист может состояться как художник.

Феруччо Бузони, подчеркивая преимущества фортепиано, писал, что оно превосходит другие инструменты «доступными для него *pianissimo* и *fortissimo* в одном и том же регистре. Труба может греметь, но не может шелестеть; флейта — наоборот. Фортепиано может и то и другое. Оно имеет в своем распоряжении как самые высокие, так и самые низкие звуки. Кроме того есть нечто только ему одному присущее: неподражаемое средство — отображение небес, луч лунного света — педаль...» [4, с. 144].

Усовершенствованный педальный механизм позволял исполнителю расцвечивать звуковую ткань, создавать яркие сочетания. Усиление звучания обертонов резонансом открытых струн, сохранение органного пункта полупедалью, колористическое смешивание гармоний у импрессионистов, «педальная вуаль», «педальная дымка», «таяние» звуков при вибрирующей педали, «ускользающая» педаль — все эти средства выразительности необходимы каждому пианисту. У Я. И. Зака «педаль — прожектор, полупедаль — луч, фонарик, легкий пучок света. Педальный свет достигается легким, чутким касанием педали ногой» [5, с. 82].

Фортепианная музыка стала восприниматься как педальная со времени творчества Л. Бетховена. Все произведения, написанные для фортепиано, предполагают звукотворчество с использованием педализации. Своеобразной «квинтэссенцией» такого творчества может быть скрябинское фортепианное наследие. Оно порождает появление его тонких интерпретаторов, изысканных мастеров педализации. Таким мастером в первую очередь был сам А. Н. Скрябин. Его «техника нервов» — это проявление пианистического мастерства, владение многообразием средств для выражения настроений и переживаний, создание богатейшего звукового и тембрового колорита, тончайшая педализация и виртуозная по гибкости ритмика и фразировка [6]. Скрябин создает «феерические звучности тончайшим сплетением голосов и ритмов, летучестью регистровых характеристик. Его рояль вибрирует, трепещет, гармонические и полифонические наложения создают магический тембральный эффект. Его собственное

исполнение было волшебно. Педализация играет огромную роль в исполнении его произведений, но, разумеется, при надлежащей игре пальцами. Это – вещи неотделимые. Полифонический склад его музыкальной ткани требует бережного прикосновения. Туманные, пастельные звучания возможны в педальной дымке, градации неполной педали очень тонки» [7, с. 134–135].

Иные исполнительские задачи у С. С. Прокофьева. «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 иные, фантастические звучания. В сказках старой бабушки, в сказочных образах медленных частей 2-й и 4-й сонат окутывающая длинная педаль необходима. Она создает колористические чудеса. Так, в III части 2-й сонаты весь ход ломаными терциями легко вбирается одной педалью на звучащих басах» [7, с. 140]. Главное – применение педали подчиняется задаче создания художественного образа музыкального произведения, художественной идее, следовательно, требованиям слуха исполнителя.

Выделяя те или иные виды и функции педали, большинство педагогов-пианистов подчеркивает, что педаль должна быть комплексной, «суммарной», что все попытки ее классификации в достаточной мере условны. Это понимание педали не как дополнения, а как части единого целого – художественного прочтения произведения – должно прививаться обучающимся музыкантам с первых шагов. Нередко, к сожалению, даже студент консерватории обращается к педали в последнюю очередь, после того, как выучен текст и проработана фактура. Нельзя считать, что педаль сродни приправе, брошенной в уже изготовленное блюдо перед подачей на стол. Педаль – не способ нанести дополнительный лоск уже чему-то вполне законченному. Педализация – органическая часть понимания музыки, поэтому необходимо воспитывать «педальное чутье». Вдумчивый, творчески мыслящий педагог добивается нужного в данной пьесе качества звучания не только динамикой, артикуляцией или педализацией, а всем комплексом исполнительских средств, руководимых «предслышаньем». Последнее же появляется лишь в результате кропотливого и правильного воспитания слуха.

Г. Г. Нейгауз отметил, что непростительно писать о фортепианной игре и не писать о педали – «этом самобытном и

прекрасном свойстве нашего инструмента и сильнейшем средстве воздействия в руках мастера». Он подчеркивал, что художественная педаль неотделима от звукового образа, «педаль, как и звук (как и вся музыка, впрочем), управляется слухом, только он диктует законы, он же один может исправить ошибки. Управление педалью связано с общей свободой исполнителя, с дифференциацией движений на основе тончайшего и требовательного слуха» [8, с. 183].

Для С. Е. Фейнберга рояль — «своего рода микрокосм по отношению к обширным горизонтам современной музыкальной вселенной. Он способен на свой лад интерпретировать любое музыкальное явление». Отмечен красочно-тембровый смысл и конструктивное значение фортепианной педали, которая создает гармоническую и полифоническую фактуру произведения, обогащает воображаемый партитурный образ произведения. Правая педаль фортепиано выполняет различные функции – декоративную и тектоническую, акустическую и пространственную, лимитированную и компромиссную, предварительную и запаздывающую, намеренно дублированную и вокальную. «Сложнейшие приемы педализации с тонко дифференцированными способами ее полного или частичного снятия представляют у каждого пианиста область наиболее индивидуальную и неповторимую. В них более всего ощущается самобытная интуиция и творческий подход исполнителя» [9, с. 179].

Искусство фортепианной игры неразрывно связано с художественной педализацией, с пониманием той ее роли, которая выражена в бессмертном изречении о педали как о душе рояля. Возможности современного рояля широки. Разумное, стильное, искусное употребление педали одухотворяет исполнение. «Увлажненное» правой педалью, сухое от природы фортепианное звучание становится более мягким, протяженным, певучим. Необходима правая педаль и для объединения одной (или разных) гармоний, бесценна ее помощь в поисках колористически интересных звучаний. Существенна и благородна роль левой педали (более в колористическом, чем в динамическом отношении). Словом, говоря о художественности исполнения, замечаем зависимость его уровня, интерпретации произведения от столь важной части исполнительского мастерства, какой является профессиональное владение фортепианными педалями.

2. *Корто, Альфред.* О фортепианном искусстве / А. Корто. – М. : Классика-XXI, 2005.
3. *Терегулов, Е.* Педальный механизм фортепьяно [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pianinotrade.ru/istoriya-fortepiano>.
4. *Бузони, Феруччо.* О пианистическом мастерстве. Избранные высказывания / Ф. Бузони // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 1 ; под ред. Г. Я. Эдельмана. – М. : Госмузиздат, 1962.
5. Уроки Зака. – М. : Классика-XXI, 2006.
6. *Рубцова, В. В.* Александр Николаевич Скрябин / В. В. Рубцова. – М. : Музыка, 1989.
7. *Голубовская, Н. И.* О музыкальном исполнительстве / Н. И. Голубовская. – Л. : Музыка, 1985.
8. *Нейгауз, Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Г. Г. Нейгауз. – М. : Госмузиздат, 1961.
9. *Фейнберг, С. Е.* Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг. – М. : Музыка, 1969.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ