

КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ*Егорова Светлана Викторовна*

доцент

ФГБОУ ВПО «Тульский государственный педагогический
университет им. Л.Н. Толстого»

г. Тула, Тульская область

**ПЕДАЛИЗАЦИЯ ПИАНИСТА В ПРОЦЕССЕ
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ПОСТИЖЕНИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО
СОДЕРЖАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Аннотация: в статье рассматривается проблема использования педали при воплощении эмоционального содержания музыкального произведения. Автор показывает тесную взаимосвязь между тембровой палитрой музыкального звучания и другими компонентами исполнительства – музыкальным слухом, творческим воображением, знаниями музыканта, эмоциональным тоном в ощущениях, хорошо скоординированной работой игрового аппарата и ног пианиста, а также обращает внимание на то, что использование педали всегда обусловлено стилевыми и жанровыми аспектами музыки, элементами музыкального языка, структурными и смысловыми компонентами произведения.

Ключевые слова: музыкальное произведение, эмоциональное содержание, процесс исполнения, педализация как творческий акт, окраска звука, музыкальный слух, исполнительское воображение.

Основным содержанием музыкальных произведений является отражение внутреннего мира человека во всем многообразии и богатстве его эмоциональных состояний и настроений. В.В. Ванслов пишет, что «содержанием музыки становится непосредственно слышимая жизнь души, интонационно выраженные переживания и чувства людей, заключенный в них жизненный смысл» [1, с. 11]. Написанное композитором и зафиксированное в музыкальной семантике произведение всегда обладает набором эмоциональных качеств (признаков,

черт, свойств). А потому и в задачу пианиста непременно входит осознание, ощущение и исполнительское постижение эмоционального содержания интерпретируемой им музыки.

Эмоциональное содержание музыкального произведения в процессе игры реализуется через средства музыкальной выразительности, среди которых – звук и его градации, исполнительское тщеславие, посредством которого претворяются штриховые и артикуляционные особенности музыки, меторитмический рисунок и динамическая нюансировка, тембральные краски, музыкальное движение, фразировка, агогика, педализация, паузы и цезуры и др.

Эффект педального звучания всегда тесно связан с эмоциональной стороной исполнения. Педализация является важнейшей составной частью фортепианного исполнительства, так как самым существенным образом изменяет материал творчества музыканта – звук. Г.Г. Нейгауз указывал, что «вопросы звука в произведениях, требующих употребления педали (то есть почти всегда), нельзя рассматривать в отрыве от вопросов педализации, как нельзя установить правильную педаль в отрыве от звука, от качества звука» [6, с. 98].

Правая фортепианская педаль, обеспечивая свободную вибрацию струн инструмента, продлевает жизнь звука, усиливает, насыщает и обогащает его, создает эффект звукового объема. Левая педаль, за счет перемещения молоточков, уменьшает массу звучания, ослабляет его, делает более глухим, матовым и, изменяя окраску звука, действует подобно сурдине. Третья или «фиксирующая педаль» (встречается на инструментах фабрики «*Stenway*») позволяет выбирочно задерживать отдельные звуки и созвучия фортепианной фактуры. Используя разнообразное звучание инструмента на педали, пианист получает богатейшую тембровую палитру, позволяющую отразить множество самых тонких эмоциональных состояний и чувственных градаций, выраженных в музыке. С использованием педального звучания «амплитуда фортепианной выразительности возводится в новую степень» [9, с. 210].

В книге Н.П. Корыхаловой «За вторым роялем» мы находим, что «именно благодаря способности придавать звуку новое качество, иную окраску педаль

именуется «душой фортепиано» (А. Рубинштейн), «неподражаемым средством, снимком неба, лучом лунного света» (Ф. Бузони), «жизненной влагой фортепианного звучания» (Н. Голубовская). «Нашиими легкими» («мы дышим с помощью педали») называл ее В. Горовиц» [4, с. 205]. Педаль – ценнейшее достояние фортепиано. Ни один другой инструмент не обладает таким специфическим богатством.

Мастерство педализации – многогранно. Оно может дать пианисту колосальное количество звуковых эффектов для исполнительского постижения эмоционального содержания музыкального произведения. Например, посредством педализации можно «создать эффект яркого акцента путем постепенного накопления звуковой массы на педали и внезапного снятия педали в акцентирующей точке. Эффект этот несколько напоминает то, что мы слышим в оркестре, когда *crescendo* поддерживается дробью барабана или литавр, делающих последний удар в акцентируемой точке», – отмечает Й. Гофман [3, с. 35].

Благодаря мастерству педализации пианист получает богатство и красочность тембра, сочность и яркость эмоциональных характеристик, мощь и объем при накоплении звучности, новую обертоновость, воздушную перспективу, разнообразные эффекты музыкального эха, насыщенность и певучесть глубоких басов, разноплановую колористику пассажей, явно ощущаемый контраст между звучанием прозрачным, чистым и плотным, густым и т. д. Искусное использование педальной звучности смягчает ударную природу фортепиано, помогает выявить структуру музыкального произведения, «обозначить отношение контраста или сходства между структурными единицами, подчеркивает ладо-гармоническое строение музыки, агогико-динамический рельеф фразы, моделирует соотношение элементов фактуры» и смысловых компонентов музыки, увеличивает мелодическую связность при исполнении и «дает возможность оторвать руки от клавиатуры, свободно переносить их по всему ее пространству, играть по позициям не в ущерб легатности» [4, с. 203].

Использование педального звучания в процессе исполнительского постижения эмоционального содержания музыкального произведения всегда обу-

словлено замыслом композитора, эмоционально-образным содержанием музыки, жанром и стилем произведения и другими особенностями. Так, исполнение на педали некоторых фрагментов в клавирной музыке И.С. Баха будет усиливать эмоциональный подтекст в противопоставлении *tutti* и *solo*. Для сохранения ясности и точности голосоведения, четкости и прозрачности фактуры в произведениях Й. Гайдна и В.А. Моцарта необходимо применение достаточно «сухой» и «дозированной» педали. В фортепианных произведениях Л. ван Бетховена использование педали предопределено требованиями исполнительского воплощения присущих его музыке мощных звуковых эффектов и смелых регистровых противопоставлений. Педализация в музыке Ф. Шуберта должна помочь выявлению напевности и выразительности мелодий, тонкости штрихов, красочности фактуры.

Ф. Шопен – «первооткрыватель заложенных в рояле волшебных акустических тайн» [2, с. 120], и педализация в его произведениях дает возможность ощутить характерную для него «многокрасочность, многоликость звуковой атмосферы» [2, с. 105]. Исполнение музыки «Ф. Листа требует сочной, красочной педализации и вместе с тем тончайших градаций неполной педали» [2, с. 124], ведь только так возможно реализовать в звучании все великолепие его фортепианной фактуры. Являющаяся неотъемлемой частью самого фортепианного звучания, педаль в произведениях К. Дебюсси воспринимается как естественное дыхание музыки.

Значительнейшая роль педализации в фортепианных произведениях А.Н. Скрябина связана с его поисками новой колористики и оригинальной разнохарактерной образности. Присущее великолепной разноплановой фортепианной фактуре С.В. Рахманинова «многоголосие, мелодический тематизм сопровождения требуют прихотливого и сложного употребления педали, владения градациями нажатия» [2, с. 131]. Педализация в фортепианной музыке М.П. Мусоргского должна точно следовать «за четким образным значением каждого фактурного оборота» [2, с. 135]. Пианизму С.С. Прокофьева свойственна довольно «аскетичная» педаль. Хотя иногда, в связи с образностью му-

зыки, композитор не может «обойтись» без длинной, как бы «окутывающей» звучание педали, посредством которой создаются «колористические чудеса» [2, с. 134].

Фортепианная музыка XX века (как и начала XXI века) отличается разнородностью стилевых манер и приемов композиторского письма, что и определяет такую же разнохарактерность по отношению к месту и роли педализации в фортепианной музыке этого большого периода времени в истории музыкального искусства. Педаль может выступать как элемент фактуры прикладного назначения, быть самостоятельным средством выразительности, являться значимым колористическим компонентом музыкальной ткани и т. д.

Для пианиста чрезвычайно существенны хорошо развитые представления об особенностях педализации у каждого исполняемого им автора и в каждом конкретном музыкальном произведении, а также о специфике тех инструментов, для которых музыка создавалась. Важно, чтобы было «сформировано представление о педали, которая уместна в баховской полифонии, в музыке Моцарта или Бетховена, о педали шопеновской, шумановской, листовской, брамсовской, ра�ахманиновской, скрябинской и т. д., и т.п.» [4, с. 240]. Всякого большого композитора отличает персональный взгляд на роль педализации в передаче эмоционального содержания музыки и своеобразие при ее использовании в музыкальном звучании.

Размышляя о педали и обуславливая ее и технологическую, и звуковую составляющие, С.Е. Фейнберг посредством образных определений педали направляет творческие поиски пианиста в эмоционально окрашенную сферу. Он отмечает, что педаль может быть тектонической, обогащающей, декоративной, акустической, пространственной, лимитированной, компромиссной, мелодической, вокальной и др. [9, С. 209–232]. В данных определениях, помимо технического элемента, есть и эмоционально-образный компонент, что хорошо соотносится с работой над эмоциональным содержанием музыкального произведения.

С.Е. Фейнберг пишет, что «лимитированная педаль применяется прежде всего при интерпретации пьес, написанных для старинных клавишных инструментов, в конструкции которых еще не было введено устройство правой педали» [9, с. 211]. Это педаль – строго выверенная, предельно экономная, напоминающая «чуть тронутый акварельной краской рисунок. Успех ее применения всецело зависит от художественного такта и чуткости к стилю композитора» [9, с. 216].

«Обогащающе-декоративная» педаль, по мнению С.Е. Фейнберга, помогает связывать звучание при помощи пальцев в трудных аппликатурных случаях или при повторении того же звука, при жесткой акустике помещения др. Она применяется «для более мягкой окраски звука или аккорда, для придания звуку выпуклости и смягчении удара, <...> для общего тембрового обогащения и создания музыкального *sfumato*»¹ [9, с. 214], а также в иных аналогичных творческих моментах. Известно, что в фортепианной музыке часто «пальцам поручается контур рисунка, педали – светотень» [9, с. 215].

Посредством «тектонической педали» строится новая звучность, ведь данная педаль дает возможность гармоническим модуляциям «всплыть» над общим музыкальным фоном [9, с. 216]. Благодаря «акустической педали» создается в звучании «отдаленность и пространственность. Впечатление необозримой равнины, широких свободных горизонтов, горного ветра обусловлено различными приемами педализации» [8, с. 220]. ««Вокальная педаль» обычно употребляется перед ферматой, перед паузами или в конце произведения. Исполнитель стремится, как бы слегка окрасить пустой фон паузного времени» [9, с. 232].

Сочетание богатейшего потенциала педализации в сфере колористики и сухости, аскетизма, чистоты и «целомудрия» беспедального звучания также яв-

¹ В переводе с итальянского *sfumato* – затуманенный, неясный (от лат. *fumus* – дым, туман). Данный термин заимствован в живописном искусстве. Введен великим художником эпохи итальянского Возрождения Леонардо да Винчи. Термин обозначают живописную технику, отмеченную мягкостью исполнения, плавностью тональных переходов, неуловимостью предметных очертаний.

ляется яркой и убедительной краской для передачи эмоциональной составляющей музыкального произведения. На сочетании педального и беспедального звучания выявляются (раскрываются, подчеркиваются) разнообразные приемы исполнения, создается, сопоставляется, разграничивается или синтезируется, объединяется многообразие эмоциональных состояний и красок: переход от света к тени, эффекты звука и отзыва, вопроса и ответа и др. Например, «путем намеренного смешения негармонических звуков можно иногда извлечь причудливые, «стеклянные» звучания. Достаточно напомнить некоторые из тонких, кружевных каденций в произведениях Шопена. <...> Такие смешения дают множество эффектов, особенно в совокупности с динамическим нарастанием: звучания, напоминающие ветры – от зефира до борея, плеск и рев волн, журчание фонтанов, шелест листвы и т. д.» [3, с. 36].

«Опекуном» педали при исполнительском постижении эмоционального содержания музыкального произведения будет чуткое слышание музыкантом своего звучания. «Как глаз руководит пальцами при чтении нот, так ухо должно быть руководителем – и руководителем единственным – ноги на педали. Нога – только слуга, исполнитель, в то время как ухо является руководителем, судьей и высшим арбитром. Если есть такая область в фортепианной игре, где мы должны особенно помнить о том, что музыка предназначена для слуха, то это область педализации», – указывает Й. Гофман [3, с. 34].

Исполнительский процесс без слуха невозможен: только «воспитанное ухо сумеет дать верный приказ ноге и рукам» [2, с. 20]. Все, что связано с музыкальным слухом (предслушание, дослушивание, слуховой контроль, слуховое представление, слуховая оценка) – абсолютно необходимо и важно в исполнительском искусстве. Кроме того, «слышание музыки обязательно несет с собой переживание» [5, с. 35]. Потому реализация эмоционального содержания музыкального произведения всегда связана с «воспитанием «слухо-чувств» – слуха, эмоционально и образно окрашенного» [5, с. 35]. Педализация должна чутко дифференцироваться слухом и чувством исполнителя, особенно когда это касается эмоций, так как здесь очень тонкая грань между «да» и «нет» (точно – не

точно, верно – не верно, стильно – не стильно и т. д.). Кроме того, педализация – это всегда «цепь, ряд градаций» [2, с. 21].

Чтобы получить в звучании необходимую для исполнительского постижения эмоционального содержания музыкального произведения красочность, надо сначала ее вообразить. Как пишет Н.И. Голубовская: «Владеть инструментом нужно, прежде всего, мысленно. Для этого нужны воображение, фантазия и опыт» [2, с. 306]. Звукотворчество музыканта (и композитора, и исполнителя) – это мыслительный процесс, где воображению отводится самое значимое место. Для пианиста чрезвычайно важно понимать и слышать задуманное композитором звучание и хорошо осознавать, какие резервы творческого воображения необходимо задействовать, чтобы суметь адекватно претворить в процессе игры меру педальных указаний автора. Тем более что «запись педали – вещь условная и приблизительная, которая показывает только, что, если так педализировать, ничего плохого произойти не может. Настоящая же педализация, которую применяет опытный пианист, – это постоянный творческий акт, который никакими нотами и знаками не может быть зафиксирован» [8, с. 57].

В практике музыкального звучания действие педали всегда комплексное, и мера в ее использовании будет зависеть практически от всех «слагаемых» нотного текста: авторских указаний, стиля и жанра произведения, элементов музыкального языка – темпа, агогики, динамики, штрихов, артикуляции, регистра, музыкальной ткани, характера пауз и т. д., от специфики звучания инструмента и акустики помещения. Различная роль педали (часть фактуры, связующее средство, краска, динамический потенциал) не модифицируют ее основного предназначения – быть одним из важнейших компонентов исполнения в процессе постижения эмоционального содержания музыкального произведения. И как утверждают большие музыканты: «Хорошая педализация – три четверти хорошей игры на фортепиано».

Рассуждая о педали, Н.Е. Перельман пишет: «Педаль – звуковое облако, и говорить о ней хочется как об облаке: слоистая, перистая, обволакивающая, нависающая, грозовая, плывущая, мрачная, легкая, светлая! А мы говорим:

грязная, чистая, и высшим терминологическим достижением почитаем заимствованные у винно-водочных изделий измерения – полпедаль и четвертьпедаль»! [7, с. 62]. В ироничных словах петербургского музыканта и педагога ценная мысль: технический аспект в использовании педали не должен заслонять ее художественного смысла. При всей конкретике обозначений педали (правая, левая, прямая, запаздывающая, синкопированная, tremolирующая и др.), указывающих на определенный прием педализации, отношение пианиста к ней должно быть равнозначно ее положению в музыкальном исполнительстве, где она имеет две базовые функции – «колористическую (красочную) и фактурную» [4, с. 22]. Изменение, обогащение, продление звука, выявление различных особенностей музыкальной ткани – это творческий процесс исполнения, когда посредством «магии» педали создается множество красок, эмоциональных состояний и художественных образов.

Мастерство педализации будет зависеть не только от работы ног, но и «в большой степени от того, что делают руки» [2, с. 20]. Важно, чтобы работа ног и рук пианиста была абсолютно взаимосвязана, ведь «в живом искусстве все сплавлено, слито, сплетено» [9, с. 232]. Тончайшие прикосновения к инструменту, многообразие артикуляции, различные лиги и фразы и т. д. не смогут быть реализованы на необходимом исполнительском уровне, если будут «размыты» и «завуалированы» педалью. За педалью не скрывают качество звучания. Й. Гофман размышляет: «Так же как правая педаль не должна использоваться для прикрытия недостатка силы, так и левую не следует рассматривать как лицензию на право пренебрегать выработкой тонкого *pianissimo*. Нельзя делать из нее прикрытие или ширму для несовершенного *pianissimo*; она должна служить исключительно средством окраски, при которой мягкость звука сочетается с тем, что ювелиры называют «матовым блеском»» [3, с. 38].

Природа педали, как и пианистического туша, – тонкая, чуткая, филигранная, зыбкая, изменчивая, подвижная, прихотливая, капризная и очень чувствительная во всех отношениях. Но именно о педали и туще выдающихся мастеров пианистического искусства говорят – это «магия», «колдовство», «волшеб-

ство», «чародейство». Однако музыкальные эмоции и эмоциональное содержание музыкального произведения постигаются только с помощью подобного уровня исполнения, в котором есть место по настоящему качественному и адекватному исполняемой музыке уровню педализации пианиста.

Список литературы

1. Ванслов, В.В. О музыке и музыкантах [Текст] / В.В. Ванслов.– М.: Знание -2006. – 224 с.
2. Голубовская, Н.И. Искусство исполнителя [Текст] / Н.И. Голубовская / Ред.-сост. Т.А. Зайцева, С.С. Закарян-Рутстайн, В.В. Смирнов.– СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, - 2007. – 488 с.
3. Гофман, Й. Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре [Текст] / Й. Гофман.– М.: Классика-XXI, - 2007. – 192 с.
4. Корыхалова, Н.П. За вторым роялем. Работа над музыкальным произведением в фортепианном классе [Текст] / Н.П. Корыхалова.– СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, - 2006. – 552 с.
5. Кременштейн, Б.Л. Педагогика Г.Г. Нейгауза [Текст] / Б.Л. Кременштейн.– М.: Музыка, - 1984. – 89 с.
6. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога [Текст] / Г.Г. Нейгауз.– Изд. 7-е испр. и доп.– М.: Дека-ВС, - 2007. – 332 с.
7. Перельман, Н.Е. В классе рояля. Короткие рассуждения [Текст] / Н.Е. Перельман.– М.: Классика-XXI, - 2007. – 128 с.
8. Уроки Гольденвейзера [Текст] / Сост. С.В. Грохотов.– М.: Классика-XXI, - 2009. – 248 с.
9. Файнберг, С.Е. Пианизм как искусство [Текст] / С.Е. Файнберг.– М.: Классика-XXI, - 2001. – 340 с.