

ИСКУССТВО ПЕДАЛИЗАЦИИ

Н ГОЛУБОВСКАЯ



СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
О свойствах педали и о роли ее как художественного фактора	4
О фортепианном звуке	4
Педализация — творческий акт	6
О педальной идее	7
О точной фиксации педализации при помощи записи	8
Об искажениях авторской педализации	10
О педали фактурно-необходимой и обогащающей	13
О чистой и грязной педали	14
О роли звукового воображения	21
О верной и фальшивой педали	23
О педальной и беспедальной звучностях	27
О неполной педали	28
О времени нажатия и снятия педали	31
О разделяющей педали	37
Об осторожности при снятии педали	43
Некоторые методические соображения	43
О стилях и авторских обозначениях педали	46
Клавесинная музыка	46
Бах	48
Моцарт	51
Бетховен	55
Шуберт	69
Шопен	71
Шуман	81
Лист	84
Русская фортепианная музыка	87
Дебюсси и Равель	95
Послесловие	96

ВВЕДЕНИЕ

Во всех наших действиях, даже самых обыденных, мы руководствуемся какими-то правилами, навыками, привычками. Мы сами, и общество, и окружающая жизнь воспитывают в нас эти правила поведения. Диктуются они этическими и практическими принципами.

Человек, забывающий об этой основе, о корне и содержании сложившихся норм и следующий раз навсегда установившимся правилам жизненного поведения, становится бездушным формалистом, человеком в футляре.

Каждое проявление жизни, в данном случае искусство, обладает тою же природой. Поэтому напрасно читатель будет искать в настоящем труде правил, готовых рецептов педализации. Задача автора — попытаться вскрыть те музыкальные закономерности, которые диктуют нам способы обращения с педалью, уяснить роль педали в общем комплексе фортепианного исполнения, подсмотреть, подслушать свойства этого мощного и таинственного фактора в арсенале выразительных средств пианиста.

Цель книги — заглянуть в творческую лабораторию художника и в свете одного из условий мастерства — искусства педализации — дать толчок мысли и воображению пианиста, направить его к изучению стройных законов, управляющих выразительным миром музыки, помочь уловить типические черты как законов, так и способов применения педали.

В основе каждой творческой деятельности лежат отправные точки, на первый взгляд полярные, на деле тесно слитые:

логика и фантазия

бдительное внимание и непосредственность чувства;

самоограничение и творческая свобода.

Иными словами, в основе исполнительского искусства, как и всякого другого, лежат два начала: объективное — логическая закономерность — и субъективное — выбор средств для ее претворения в звучащих образах. Первое постигается мыслью, второе — воображением. К ним и обращен этот труд.

О СВОЙСТВАХ ПЕДАЛИ И О РОЛИ ЕЕ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФАКТОРА

О ФОРТЕПИАННОМ ЗВУКЕ

Педадь — душа рояля.

А. Рубинштейн

Рояль как инструмент и богатейшая фортепианная литература пользуются огромной и заслуженной популярностью у любителей музыки как на концертной эстраде, так и в домашнем быту. Объем звучания, позволяющий исполнять на нем любую, даже симфоническую музыку, необъятные красочные и динамические возможности, мощь и нежность звучания этого поистине чудесного инструмента завоевали ему признание и любовь слушателя. Перед исполнителем-пианистом эти драгоценные свойства ставят заманчивую и трудную задачу.

Тем не менее малоискушенный слушатель подчас не воспринимает звуковой прелести и выразительной силы фортепиано и склонен приписывать ему бездушие и сухость.

В природе фортепианного звука есть объективные причины для такого восприятия. Звук рояля не льется струей, подобно голосу и звуку смычковых и духовых инструментов, но, будучи извлечен, быстро утрачивает первоначальную силу и гаснет. Таким образом, сыгранная на рояле мелодия не представляет плавной звуковой линии, а состоит как бы из точек. Особенно ясно это слышно при медленной игре. Привычное ухо преодолевает этот недостаток и условно слышит непрерывную, плавно льющуюся мелодическую линию. Ухо же неискушенного слушателя отказывает роялю в певучести и воспринимает его как ударный инструмент.

Ударность рояля, дающая ему зато ритмическую ясность и четкость, делающая его незаменимым сопровождающим и руководящим инструментом в ансамбле, коренится в двойственной природе звукоизвлечения.

В рождении фортепианного звука присутствует механический стук молоточка о струну, соединенный с чисто музыкальным звучанием, следствием вибрации струны. Если извлечь звук правой рукой, предварительно зажав пальцем левой руки соответствующие струны, можно услышать отдельно механический стук. Посредством клавиши мы управляем только моментом рождения звука, из этих начальных точек и составляется мелодия и вся фортепианная музыка. Этот первичный момент — рождение звука — и включает ударный призыв.

Еще одна особенность отличает рояль от других инструментов, а именно — насильственное прекращение звука демпфером. В щипковых инструментах — как гитара, арфа — звук затухает естественно. На рояле же происходит как бы «убийство» звука. Демпфер механически прихлопывает еще вибрирующую струну. Мы обычно не воспринимаем этого момента, однако, прислушавшись к беспедальной игре, мы можем его уловить.

Ударность звукоизвлечения, включающая механический призыв, отсутствие подлинного, физического legato — прерывность мелодических точек, насильственное прекращение звука демпфером снискали роялю пресловутую славу сухости и бездушия. Если бы не существовало правой педали, такая слава была бы заслуженной. И по справедливости правая педаль названа душой рояля.

В звуке, извлеченном без педали, разница между ударным началом и затухающим остатком велика. Нажатая педаль открывает все струны, подымая демпферы, и тогда извлеченный звук попадает в атмосферу вибраций «дружественных» струн, становится полнее, богаче обертонами, лучше несется в пространство. Что особенно важно, благодаря такому усилению чисто музыкального компонента смягчается контраст между рождением звука и его дальнейшей жизнью. Кроме того, самый удар молоточка о струну несколько растворяется в ответном гуле струн (при поднятых демпферах рояль отвечает на любой механический звук) и становится смягченным шумом, а не стуком. Легко проверить это, взяв многозвучный аккорд сначала без педали, а затем на педали.

И, наконец, при чередовании звуков на поднятых демпферах они затухают, умирают естественной смертью раньше, чем их прихлопнет неумолимый глушитель.

Борьба с сухостью рояля принадлежит педали.

Кстати, о сухости. Сухость — образ, относящийся не к слуховому миру восприятия, а скорее к осязательному. Но понятие это завоевало право гражданства во всех областях наших впечатлений и суждений. Мы говорим «сухой человек», даже просто «сухарь», подразумевая отсутствие гибкости, душевности. Сухость — символ безжизненности. «Цветок засохший, безуханный», — пишет Пушкин, мгновенно создавая впечатление мертвого цветка, лишённого соков, влаги жизни.

Именно в этом смысле педаль — жизненная влага фортепианного звучания, его дыхание, его душа.

Хорошая педализация — три четверти хорошей игры на фортепиано.

А. Рубинштейн

Руки пианиста непрерывно живут исполняемой музыкой, подчиняя динамические и ритмические соотношения мысленно слышимому художественному образу. Точно так же и нога, управляющая pedalю, одновременно с руками все время участвует в рождении звукового образа, приспособлении реального звучания к воображаемому. В то же время творческие находки на рояле дополняют, варьируют, оживляют воображение. Ибо фантазия исполнителя работает не только до создания образа, но и в момент его осуществления, распространяется не только на представление, а и на претворение его в жизнь и, таким образом, на самые движения рук и ног (левая педаль также участвует в творимом звучании). До конца уловить эти движения невозможно. Ведь неуловимы и точные звуковые соотношения. Движения и рук и ног, особенно правой ноги, слиты с слуховым приказом, неотделимы от него. Пианист никогда до конца не ведает, что творит, подобно тому, как человек, поскользнувшийся и удержавший равновесие сложными, мудреными движениями, не рассчитывает их и не может их уловить и зафиксировать. Подсмотреть, уточнить собственную педализацию, равно как и движение рук, невозможно. В какой именно момент нажать и снять педаль, как глубоко нажать, в какой мере и когда менять глубину нажатия — эти тонкости нельзя рассчитать. А между тем именно в тонкостях часто заложено творческое начало, в них кроется отличие мастера от ученика. Однако и в педализации, как и в динамико-ритмических построениях, зависящих от звукоизвлечения, можно распознать основные логические принципы, основные художественные пружины действия. И в том и в другом случае можно воспитывать слух, руководящий движениями, можно изучать свой инструмент, а соответственно — эффекты различных приемов, любовно вглядываться в заложенные в самой музыке возможности. Пружины наших художественных намерений и осуществлений — и непреложные закономерности, и творческая фантазия.

Педализация, как и весь исполнительский процесс в целом, опирается на художественные принципы, на объективную основу, но и тут пианист проявляет свою индивидуальность, свой вкус, свой темперамент. Мастерство педализации можно воспитывать, как и мастерство игры руками, и оно в такой же мере заключается во владении богатством средств, в гибком и тонком приспособлении их к звуковой цели.

Средства эти — время нажатия и снятия педали и различная глубина нажатия. Для тонкого управления ими нужно в первую очередь тонкое понимание музыки, тонкое знание ин-

струмента и, конечно, тонкий слух. Ибо педаль управляется слухом. Действия ноги, как и рук, выключаются из сознания, управляющего целью. Моторика бессознательно послушна приказу художественной воли — в этом и заключено мастерство.

Пристальное рассмотрение физических действий во время творческого акта разрушит его непосредственность, иннервацию, автоматизацию. Очень часто пассаж не выходит потому, что ученик его боится и фиксирует внимание на движении. Так называемое забывание на эстраде — обычно не более, как расстройство плавной иннервации в результате вмешавшегося сознания: а что дальше?

Педализация, как и игра руками, изменчиво и разнообразно следует за изменчивой и разнообразной музыкальной фактурой; «припечатать» ее раз навсегда нельзя ни вообще, ни в каком-либо произведении. Но можно попытаться ответить на вопрос о ее художественной цели, рассмотреть функции педального рычага, способы управления им и, что самое главное, сделать ряд выводов о применении тех или иных видов педальной техники к многообразным художественным задачам.

Для мастерства педализации должна быть воспитана, как и во всем пианистическом комплексе, быстрая и точная реакция и слуха и движений ноги на художественную цель. Для этого прежде всего необходимо высшее мастерство, заключающееся в создании верной и впечатляющей художественной цели.

О ПЕДАЛЬНОЙ ИДЕЕ

С порядком дружен ум,
Учусь удерживать вниманье
долгих дум.

Пушкин

Если движения ноги на педали неуловимы в подробностях, это не означает, что акт педализации целиком не поддается осознанию. Чувство и ум, воображение и сознание — творческие пружины исполнительского мастерства. Они должны жить в дружбе и любовном согласии. Сознание старается постичь, что руководит порывом фантазии, учится у нее, но, в свою очередь, подсказывает ей свои наблюдения. В таком взаимопроникновении, переплетении и состоит творческая работа художника.

То же относится и к педализации. Ею руководит всегда художественное намерение — иногда неосознанное. Нам хорошо знакомо, что зачастую только на учениках мы учимся осознавать свои творческие побуждения. Когда нужно объяснить что-нибудь казавшееся ясным самому, то, что естественно вытекает из суммы опыта, интуиции — тогда вскрываются вполне уловимые объективные причины наших действий.

В лабораторном творческом процессе исполнитель может сознательно менять свою педализацию, сознательно применять различные приемы, сознательно корректировать действия своей ноги. Исполнитель подчиняет свою педализацию гармоническим, мелодическим, ритмическим и другим закономерностям.

Если они вступают между собой в конфликт, он выбирает путь, отдает предпочтение тому, что считает более важным. Пианист может задуматься над своей педализацией и даже записать свою педальную идею. Под педальной идеей я разумею основной, первичный фактор: что объединить, что разъединить педалью.

Внутри этой основной идеи можно сознательно проверять звучность, пробовать разную глубину нажатия, сдвигать моменты нажатия и снятия. Но не рекомендуется «отрабатывать» найденную педализацию. При сохранении единой идеи в живом исполнении должна сохраниться непосредственность творческой воли в педализации, как и во всем претворении в звучание мысленного образа. С потерей импровизационного начала неизбежно мертва живая идея, ее возрождающаяся первозданность. Но записать можно именно идею. Записать же точное время и глубину нажатия невозможно. В танцевальных пьесах педаль диктуется ритмом. Например, в вальсе Шопена № 5 As-dur op. 42 она снимается между второй и третьей четвертями. Но вначале в ходе мелодических секунд педаль хочется снять поближе ко второй четверти, а в 5-м, 6-м и 7-м тактах (не считая трели), когда мелодия обрисовывает гармонические интервалы, лучше ее продлить, снимая то ли перед третьей четвертью, то ли после нее — в разных октавах в разное время и с разной глубиной. В нижней октаве стоит воспользоваться регистровой певучестью, сочностью — педаль глубже, длиннее. В верхнем регистре привлекает легкость, грация, летучесть — педаль короче, мельче.

И так всегда. Даже при единообразной идее педали все мелодические и регистровые изменения влекут за собой изменение педализации.

О ТОЧНОЙ ФИКСАЦИИ ПЕДАЛИЗАЦИИ ПРИ ПОМОЩИ ЗАПИСИ

С нею обращаются так, как
если бы хотели заключить воду
и воздух в геометрические формы.

Бузони

Педальную идею можно ясно уловить только в обозримых гармонических объединениях. Но почти в каждом сочинении есть связующие, изменчивые моменты, которые не так легко рассмотреть: слишком зыбка и динамична их природа. Шопен, пожалуй, единственный композитор, тщательно записывающий

педализацию. Но и он пишет педаль, вернее, свою педальную идею, только в легко обозримых сознанием случаях. Рядом сего 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. Но он не решается, да и невозможно зафиксировать педализацию в прелюде G-dur — слишком она тонка и зависит от того, что делают руки. Мыслимо ли точно определить педаль в прелюдии Рахманинова Es-dur? Везде, где левая рука движется тонкой мелодической фигурацией, педаль ориентируется на мимолетные гармонические опорные точки. Это один из частных случаев. Рассмотрение и классификация всех ускользающих от пристального наблюдения изменчивостей вряд ли возможны, хотя они и таят в себе те же музыкальные закономерности. Разница — в скорости следования различных взаимосвязей и подчинений. Воспитанное ухо сумеет дать верный приказ ноге и рукам.

Еще труднее рассмотреть педализацию там, где она играет колористическую роль. Иногда это — неуловимая непрерывная смена разных нажатий, иногда — увлажняющий мазок.

Вот почему запись педальных указаний не нуждается в уточнении. Стремление точно фиксировать — при помощи линий или записи длительности — самые движения ноги противоречит зыбкой и изменчивой природе педализации. Нельзя точно отрегулировать гамму педальных оттенков, равно как и гамму динамических нюансов.

Существенно и другое. Точная запись учитывает только временной момент, а глубина нажатия, тесно с ним связанная, выпадает из поля зрения. Уточнять один только фактор в отрыве от других — нецелесообразно. Кроме того педализация зависит в большой степени от того, что делают руки. Тонкая, красочная организация звучащей ткани при помощи рук, мудрое пользование регистровыми соотношениями позволяют применять более тонкую и красочную педализацию. Для более элементарного владения полифонической природой рояля она может оказаться непригодной. На разных уровнях развития и мастерства — разная педаль.

Но если уж что записывать, так именно педаль мастера. Пусть она не всем доступна, но она ведет и толкает воображение, подсказывает осуществление. Таковы часто авторские записи, подвергающиеся, увы, редакторской стрижке по старинному выражению «под болвана».

Часто, когда ученик спрашивает, как я педализую в том или другом случае, я не могу дать точного ответа, не проверив себя за роялем: настолько срастается педализация со всем исполнительским процессом.

Можно ли уловить отдельные динамические звенья в мелодической цепи? Мелодия на *f*, например, не предполагает точного единообразия всех звуков, но движется динамически-инто-

национной волной. Иначе она мертва. *F* — не точная мера звука, а скорее объем звучания, внутри которого укладываются различные градации, объединенные знаком *f*. Ведь по существу *f* не количество, а качество, не громкость, а впечатление силы. Можно ли уточнить все динамические уклонения внутри звуковой волны?

Педализация также есть цепь, ряд градаций. Лишь мертвое, недвижимое тело можно вскрыть и подробно описать. Живое живет и меняется. «Припечатать» процесс — значит остановить его. Именно к этому стремятся разные попытки зафиксировать педаль при помощи черточек, длительностей и т. п.

Для записи педальной идеи достаточна существующая система — *Ped.* *

С педагогической точки зрения точная запись порочна, так как лишает ученика инициативы: осуществление педальной идеи надо предоставить воображению пианиста. Ганс Шмитт, восхваляя предложенную им в своей книге систему точной записи педализации при помощи длительностей (половины, четверти и т. д.), аргументирует ее ценность тем, что «при новом обозначении ученик не нуждается ни в понимании гармонического учения, ни в обладании эстетическим чувством». Возможен ли более уничтожающий приговор такому методу?

Особенно вредно то, что точная запись сосредоточивает внимание на движениях ноги: приучает ногу следовать за приказом зрения, а не слуха, создает этим механические навыки вместо творческих.

Воспитывать можно и следует только осознание художественной цели педализации и чуткое включение ее в общий звуковой комплекс. Слуховой контроль относится к звучанию в целом, а не к искусственно изолированному педальному эффекту.

ОБ ИСКАЖЕНИЯХ АВТОРСКОЙ ПЕДАЛИЗАЦИИ

Художник-варвар кистью сонной
Творенье гения чернит
И свой рисунок незаконный
Над ним бессмысленно чертит.

Пушкин

Каждый редактор волен вписывать свою исполнительскую расшифровку авторского текста, в том числе и педализацию.

Необходимое условие при этом — сохранение авторского текста во всех деталях. Самое интересное, самое важное и нужное — автор. Мне, по крайней мере, не знаком ни один редактор, представляющий собой более крупного музыканта, чем автор. Сравним: Клиндворт — Шопен, Бюлов — Бетховен. Однако, к прискорбию, даже текстуальная точность не всегда соблюдается, отношение к штрихам, лигам еще боле вольное; что же

касается педализации, то здесь редакторы позволяют себе полностью игнорировать, уничтожать авторскую запись.

Можно допустить несогласие с автором — иногда оно, правда, означает просто непонимание. Но не соглашаясь с автором зачем же навязывать это несогласие другим? Пусть каждый, если и не соглашается, то по-своему!

Бережное отношение к авторскому тексту ни в какой мере не означает отказа от своей индивидуальности. Нотная запись и без того условна. Ритмические соотношения, записанные в нотах, не соответствуют реальному их выполнению, размер не предполагает метрономичности. Динамические нюансы градации f и p тоже условны. Прочтение нотной записи — само по себе уже творчество. Прочтение одинаковой нотной записи у разных исполнителей будет неизбежно разным, и так и должно быть. Живое звучание таит в себе все те основные элементы исполнительской выразительности, которые нельзя фиксировать. В них нет точности. Тем более неизбежно точным должно быть сохранение нотной записи автора, дающей ключ для расшифровки, питающей каждую индивидуальность по-своему.

Можно собственную педализацию записать рядом с авторской, но не вместо нее! Свое особое мнение редактор может выразить и словами и знаками. Но он обязан дать возможность исполнителю самому задуматься над авторской мыслью и выбирать между Бетховеном и Риманом, Шопеном и... имя им легион.

Протест вызывает не только неуважение к автору, который не может защитить себя, вопрос не только в этической стороне дела. Педальные указания Шопена так же выстраданы им, как и вся его запись. Это видно из многочисленных помарок в автографе. Они так же драгоценны, как и каждый его штрих. Можно не исполнять их точно хотя бы в силу того, что точная запись невозможна, что Шопен сам, возможно, играл иначе, что мы видим только наброски его идеи. Но тем более они дороги нам, его попытки довести до нас, объяснить свои вдохновенные мысли. Они — живой, драгоценный материал для изучения. Шопен записывает свою идею смело и иногда очень тонко в смысле помещения значков отказа. И то и другое редакторы уничтожают бесцеремонно, безжалостно. Педаль великого мастера рояля не по плечу редакторам. Они ее подкраивают под благопристойную посредственность.

Для исполнителя за произведением всегда стоит образ его творца, живой, любимый, почитаемый. И неистовый Бетховен и пламенно-нежный Шопен сквозь даль веков живут с нами рядом. Каждый штрих их собственной руки таит драгоценную почву для новых открытий. Зачем же закрывать эти живые источники для мысли и фантазии исполнителя?

Ссылки на различие эпох неубедительны. Сохраняют ведь редакторы пушкинские «бродящие ночлеги», «могущий вал»,

«незапный мрак», хотя мы говорим: «бродячий, могучий, незапный». Вполне естественно, что драгоценная музыка пушкинской речи неприкосновенна. А что такое авторская педаль, как не авторский способ произнесения? Почему такое преступное небрежение к оттенкам мысли гения, священным и дорогим для каждого музыканта?

Обезличение автора во имя привычных штампов! Почему музыкальные творения вне закона о неприкосновенности? Не подчищаются же полотна художников, не подсабливаются скульптуры. Почему бесцеремонный произвол заменяет благоговейное изучение?

Думается мне, что у редакторов не хватает воображения.

Посмели ли бы они в глаза Шопену сказать: ты не понимаешь, что пишешь. Или Бетховену: ты невоспитанный сумасброд, разве позволительно писать такую некорректную педаль?

Можно вообразить себе, в какую ярость пришел бы Бетховен от ревнителей благопристойности, нацепляющих фиговые листочки на буйные его дерзания!

Эти двое — Бетховен и Шопен — пострадали больше всех от редакторов, особенно Шопен, писавший педаль почти всюду, не только в особых случаях, как Бетховен.

Иногда, когда ученик невнимательно относится к указаниям автора, не замечает штрихов, нюансов, у нас с ним происходит такой примерно диалог:

— Ты бы хотел, чтобы Бетховен встал из гроба и позанимался с тобой?

— Конечно!

— Так вот ведь он занимается с тобой, а ты невнимателен!

Диалог редактора и читателя-исполнителя можно представить себе так:

— Вы интересуетесь мыслью автора?

— Конечно.

— Не стоит. Я его музыку понимаю лучше, чем сам автор.

Еще Шуман — мембрана, барометр передовой музыкальной мысли своего века — глубоко возмущался искажением авторского текста. Прошло больше столетия с его смерти. Много делается в направлении очищения авторских текстов, издаются Urtext'ы (относительные) Баха, Бетховена, Моцарта. Доколе же ученику, спрашивающему по какой редакции ему изучать Шопена — по Шольцу, Клиндворту, Падеревскому? — мы не сможем ответить: по Шопену. В польском издании (казалось бы, почитание народного гения должно было бы в нем проявиться предельно) педали Шопена иногда указываются только в примечании (например, в прелюдиях H-dur и b-moll). Не скромнее ли (и полезнее) было бы сделать наоборот? В примечаниях — что угодно, но авторский неповторимый почерк дол-

жен быть перед глазами исполнителя. Только тогда можно будет с облегчением повторить за Пушкиным:

Но краски чуждые с летами
Спадают ветхой чешуей.
Созданье гения пред нами
Выходит с прежней красотой.

О ПЕДАЛИ ФАКТУРНО-НЕОБХОДИМОЙ И ОБОГАЩАЮЩЕЙ

С точки зрения художественной цели педаль можно разделить на две категории: педаль фактурно-необходимая и педаль, обогащающая звучание.

Фактурно-необходимой я называю педаль подразумевающуюся, мысленно вписанную в текст, ту, без которой музыка теряет свой смысл. Это — «романтическая» педаль, получившая свое полное развитие у Шопена и Листа. В ноктюрне *Des-dur* Шопена бас написан в виде шестнадцатой, но предусматривается его звучание на несколько тактов и слитность гармонической фигурации. Сыгранный без педали, ноктюрн решительно утрачивает не только звуковую прелесть, но и самый смысл. В скерцо *b-moll* в 5-м такте Шопен пишет бас *b* стаккато, с паузой после него. И стаккато и пауза декламационно условны. Без подразумевающейся педали эффект получится смехотворный. Во всей романтической и позднейшей фортепианной литературе педаль предусмотрена, хотя и не обязательно вписана, и составляет неотъемлемую часть фактуры. Благодаря этому нотная запись становится условной в смысле реальной длительности нот и пауз.

Что же касается музыки добетховенского периода, то ее не рекомендуется играть без педали, обесцвечивать рояль, лишая его «души», но смысл ее не утрачивается и при беспедальной игре. Роль педали в данном случае — обогащающая, колористическая, но не фактурно-необходимая. В дальнейшем фактурно-необходимая педаль будет называться просто фактурной, обогащающая звучность — колористической.

Бетховен в своей музыке стоит посередине между двумя звуковыми мирами, уходя корнями в предшествующий период, порождая и развивая постепенно новое отношение к роялю, ставя новые выразительные задачи, открывая новые звуковые эффекты.

Усовершенствование молоточкового клавира — фортепиано — позволяет постепенно расширять рамки звучания. Бетховен начинает доверять фортепиано все более насыщенную музыкальную ткань, все более развернутый динамический диапазон.*

* Можно не сомневаться, что развитие фортепиано и новые задачи взаимно влияли друг на друга.

Обогащающая, колористическая роль педали возрастает. Педаль, предписанная Бетховеном в 1-й части «Лунной сонаты», — красочная, но еще не фактурная. И хотя сонаты последующего периода явно предназначены для фортепиано,* Бетховен только в сонате ор. 106 указывает «für das Hammerklavier» — для молоточкового клавира, т. е. фортепиано. Не потому ли, что уже в первом затакте *b* контроктавы является басом последующей гармонии, аналогично приведенному выше примеру из Скерцо Шопена и подразумевает фактурную педаль?

В романтический период, особенно начиная с музыки Шопена и Листа, применение педали усложняется, ее объединяющая роль, расширяющая диапазон одновременного звучания, все вырастает.

Связующая педаль, педаль легато, из колористической (у Бетховена еще почти всегда можно связать пальцами даже аккорды легато) становится фактурной.

Но и в романтической музыке для верного прочтения текста необходимо различать фактурную и колористическую педаль. Зачастую пианист, руководясь узко колористическими намерениями, нарушает композиционную логику: смазывает педалью реальные паузы. Или же, наоборот, в угоду большей чистоте звучания уничтожает гармонический фундамент.

О ЧИСТОЙ И ГРЯЗНОЙ ПЕДАЛИ

Педаль пользуется дурной славой. Этому виной бессмысленное беззаконие. Следует попробовать осмысленное беззаконие.

Бузони

Бытующие выражения, иногда единственные, к которым прибегают для определения педализации, — *чистая* и *грязная* педаль. И здесь мы сталкиваемся часто с курьезным схематизмом, с ориентировкой на узко акустические факторы и вместе с тем с недооценкой акустических свойств и особенностей рояля.

Мы слышим музыку не только физически слухом, мы слышим логику речи и построения, слитность и раздельность, сопряжение музыкальных событий, взаимосвязанность всех мельчайших звеньев. И часто акустически чистое звучание оказывается музыкально фальшивым, а музыкально верное, единственно допустимое, включает акустическую грязь.

Во втором эпизоде ноктюрна Шопена *Des-dur* на бас *b*, хотя и написанный в виде шестнадцатой, но являющийся гармониче-

* Обе сонаты ор. 27 еще были изданы «для фортепиано или клавесина», так как клавесин, по-видимому, имел широкое распространение в быту.

ской базой, приходится двухголосный отрезок мелодии, включающий четыре смежных ноты — *des, es, f, ges*.*



В Баркароле Шопена на одну педаль приходится весь диатонический звукоряд в полторы октавы.

В этих двух примерах вряд ли кому-нибудь придет в голову «чистить» педаль. Вместе с тем, нередко приходится встречаться и в редакциях и на практике с педалью, написанной или примененной по принципу «секундофобии».

Сам интервал секунды ничего одиозного не представляет. В секунде, особенно малой, часто заключена самая соль гармонии, а также фортепианного звучания. Как выразительны баховские секунды! Вот два примера резких секунд, не являющихся составом гармонии.

В Фантазии Шопена и в 1 части III концерта Бетховена (две секунды рядом) они являются как бы выразительным узлом, и при исполнении необходимо подчеркнуть это терпкое образное звучание.



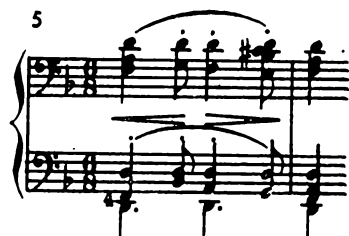
Но секунда секунде — рознь. Дело не в акустическом признаке созвучия, а в его музыкальной роли. Вот наглядный пример того, как то же сочетание может звучать фальшиво:



* Указанные в примерах педальные обозначения без скобок принадлежат композитору, заключенные в скобки — автору книги.

В прелюде Шопена *a-moll* педаль естественно меняется на каждой четверти и не оскорбляет слуха. Но попробуйте задержать ее еще на одну восьмую — и это будет непереносимо. Между тем, сочетание осталось тем же. Малая секунда, естественная в первом случае, режет слух во втором. Отчего?

В аккордовых последованиях скрыта мелодия. Она проходит на *e-moll*-ном трезвучии. Отклонение ее на острую секунду не уничтожает оstinатности гармонии. Можно было бы на втором рояле выдерживать на весь такт полный аккорд *e — h — g*. При возвращении же на ноту *h* гармония снова утверждается в чистом виде, чужеродное тело в ней невозможно. Нота *h* — квинта гармонии — не противоречит мелодическому отклонению к *ais*, но то же *ais*, механически застрявшее во втором полутакте, нарушает, грязнит гармонию. Примеры из Фантазии Шопена и концерта Бетховена — тот же случай, яснее выраженный. А в фантазии — основной гармонический звук, терция *f-moll'*ного аккорда, *g* — мелодическая нота, разрешающаяся затем в гармоническое *f*. Нижнее *as* в концерте Бетховена — удвоение мелодического хода (собственно не более, чем нона в доминантовом нонаккорде), соседнее *g* — удвоенный бас. Соседство септимы (*f*) создает еще большую остроту выразительности благодаря двум рядом звучащим секундам. А вот вводный тон, звучащий рядом со своим разрешением в конце 2 части 7-й сонаты Бетховена.



Оstinатность тоники *d* рядом с *cis* усиливает своей диссонантностью выразительное напряжение. В общем спокойном характере последней фразы этот аккорд — как взрыв скорби.

Итак, дело не в интервале секунды, а в ее логическом смысле.

Эти примеры являются классическими образцами для целого ряда подобных случаев, из них можно извлечь один из законов того, что лежит в основе гармонической грязи.

Присутствие основной гармонии при проходящей ноте (иногда гармонии) — закономерно, внедрение случайной проходящей ноты или гармонии в утвердившуюся основную — фальшиво.

При смене гармоний важно слухом проверять незасоренность звучания, а не ограничиваться движением ноги, как это бывает в результате внимания только к физическому действию. Поднятие и опускание педального рычага не всегда гарантирует полное выключение предыдущего звучания.

Во 2-й вариации Симфонических этюдов Шуман удерживает бас *a* во втором такте на три четверти, как этого требует построение темы. Это осуществимо только при помощи педали. Но ухо, легко воспринимающее наложение доминанты на тонику (*Cis-dur* на *fis-moll*), не может мириться с возвращением тоники обратно в уже «взбаламученную звучность», она теряет смысл и чистоту разрешения. Лучше повторить бас *a* или пожертвовать им, чем согласиться на нестерпимо грубое насилие над гармонической жизнью вариации. Никакая полупедадь не спасет положение. Пятикратно утвержденная полнозвучными аккордами доминанта неистребима. Думается, что Шуман писал в данном случае больше «для глаза», как у него бывает и при парадоксальных ритмических смещениях. В данном случае он хотел наглядно показать, что линия басов, являющаяся одновременно и гармонической базой мелодии верхнего голоса, представляет собой полностью выдержанную тему. Реальное звучание баса при соблюдении одной педали все равно утрачивается к моменту возвращения основной гармонии, особенно принимая во внимание интонационно-динамическое развитие всей верхней надстройки — мелодической линии. Поэтому в данном случае удержание педали только формально может служить цели удержания баса, но не достигает ее.

У Шопена с его поистине фантастическим знанием рояля подобного не могло бы случиться.

Для звучания фортепиано секунда имеет и особое колористическое значение. При известной сухости, короткозвучности рояля очень чистые звучания, обладающие одинаковыми обертонами, малокрасочны. Они хорошо передают образы целомудренной отрешенности, бесстрастия, отвлеченной мысли, особенно в высоких регистрах. Столкновения же близких интервалов, порождающие и смешение обертонов и биение, придают роялю его подлинно романтическое звучание, его настоящую звуковую прелесть. Самую острую красочность создает наложение гармоний. В этом смысле Скрябин, Дебюсси, Равель перерождают, можно сказать, тембральную природу рояля.

Вместе с тем слух музыканта может быть оскорблен вполне невинными с акустической стороны звучаниями, если они искажают музыкальную мысль.

Например, в главной теме Сонета Петрарки № 123 исполнители во втором такте часто выдерживают педаль на три четверти, меняя ее на новом басу на четвертой четверти.



Это несколько не грязно. Но в мелодическом обороте третьей четверти ноты *c* и *es* означают отнюдь не терцию и квинту тоники, а двойное задержание, опевающее субдоминанту *des*. Таким образом уже нота *c*, хотя и содержится в предыдущей гармонии, знаменует гармонический поворот. В левой руке новая гармония запаздывает (что и ведет к ошибке в педализации). Перемена педали на третьей четверти реализует модуляцию. В репризе гармоническая структура ясно подтверждается (см. пример 7).

Таким образом, будучи чистой, педаль может оказаться фальшивой. Но понятие грязной педали жизненно, отказываться от него нельзя.

Педальные излишества — то «бессмысленное беззаконие», о котором говорит Бузони, — одно из следствий дурно воспитанного слуха. Погоня за мнимым богатством звучания, за внешним эффектом, иногда бессознательное желание утопить в мутной воде свои пианистические грехи — грубо разрушает музыкальную ткань, оскорбляет слух. «Педаль существует для того, чтобы попирать ногами хороший вкус», — язвительно сострил Бюлов.

Элементарная гармоническая грязь возникает, когда при появлении новой гармонии ухо слышит предыдущую, загрязняющую чистое восприятие новой. Этим загрязняющим элементом может быть и одна нота, как мы видели на примере прелюдий Шопена, и особенно бас.

Чисто мелодическая грязь, не поддержанная гармонией, еще ужасней. Что может быть хуже обыкновенной гаммы вверх, сыгранной на одной педали! И однако на практике приходится включать в одну педаль чуждые гармонии звуки и даже играть гаммы на педали.

В двух случаях чуждые гармонии звуки мы не воспринимаем как грязь. Либо присутствие чуждых звуков закономерно, как мы видели на примере проходящих нот или гармоний, либо чуждый элемент не должен реально быть услышан, должен быть поглощен последующим звучанием. Поглощен физически или же *вытеснен из внимания*.

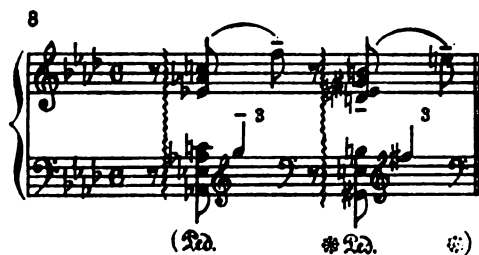
В нашем слушании музыки прицел внимания играет решающую роль. Простейший пример — бурно стремительная гамма конца этюда Шопена *a-moll* должна быть сыграна на педали, но *crescendo*, тогда внимание следит за нарастанием и воспринимает сопровождающий гул, «хвост кометы», как естественную поддержку. Лишать же гамму педали после бурь этюда невозможно, ее взлет будет жалким и неоправданным.

Поглощение звуков рояля последующими — один из важнейших факторов фортепианной игры. Зависит он и от пианиста и от природы инструмента.

Как известно, нижние регистры звучнее, струны длиннее, их вибрация длится дольше. При последовательностях, идущих

вниз, нижние звуки легко вбирают верхние. Гамма вниз на педали зачастую вполне безобидна. Об этом следует помнить при гаммообразных пассажах в обоих направлениях. Но еще важнее другое свойство рояля: его ударность, благоприятный в данном случае фактор. Как уже упоминалось, звук фортепиано двойствен по природе. Он состоит из ударного начала и остаточного звучания. Между ними огромная звуковая разница. По сравнению с началом, с активностью возникновения звука, продолжение его намного слабее, а остаток ничтожен и пассивно служит лишь памятью о нем. Благодаря этому возникновение нового звука легко тушит прежний звуковой остаток. Внимание же наше следит именно за началом звука.

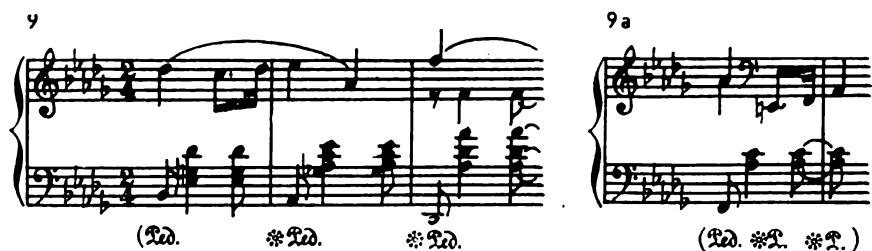
В медленном темпе грязь может получиться от смешения остаточных звучностей. Начало звука вытеснило из нашего слуха предыдущий остаток. Но потом собственный его остаток — после момента удара — может смешаться с «ожившим» предыдущим остатком и создать мутное, фальшивое звучание. В очень же медленных темпах, особенно в верхнем регистре, тем более при малой силе удара, остаток первого звука угасает раньше и не смешивается с остатком второго, как например, в Сонете Петрарки (пример 8).



В сравнительно быстром темпе, когда удары следуют один за другим, остатки не успевают «ожить». Этим объясняется возможность чередования на одной педали взаимно исключających друг друга звуков. Это свойство очень помогает пианисту в ряде случаев, когда после закономерной «грязи» возвращение основной гармонической ноты падает на ноту короткой длительности, на которую переменить педаль и не успеть и нежелательно в силу других причин.

В первом такте «Wagim?» Шумана вторая мелодическая нота свободно ложится на терцквартаккорд. Но если удержание основной гармонии при проходящем задержании закономерно, то возвращение ее, разрешение задержания требует чистоты. И тут-то и приходит на помощь благая сторона ударности фортепиано. Последняя шестнадцатая в такте (*des*) активностью своего появления реально вытесняет остаток чуждого гармонии *c*, своею же краткостью не дает ему времени ожить в нашем слухе, который, устремляется дальше к доминантовой гармонии, к мелодической «цели» — *es*. Таким образом

педаль беспрепятственно связывает весь басовый ход (см. пример 9). Та же последовательность проходит через всю пьесу. Однако когда она появляется в басу, то и низкий регистр, и значение басового хода, и отсутствие гармонической поддержки заставляют педализировать отдельно обе четверти и снимать педаль на шестнадцатой *f* (чуть позже), связывая рукой басовую мелодию (пример 9а).



В нижних регистрах, начиная приблизительно с середины первой октавы и вниз, остатки угасают не так легко. Нижние струны слабее натянуты. Для получения полного звучания не требуется большой силы удара. Струны легче поддаются, поэтому стук молоточка, механический призыв меньше слышен, значение остатка возрастает. Остаточная звучность длится и реально участвует в нашем восприятии.

Отсюда — власть далеких басов, отсюда — необходимость осторожности в соединении низких звуков.

Рассмотрим минорную вариацию экспромта Шуберта B-dur, op. 90.



В первом проведении бас с трудом выдерживает наложение секунд в пяти аккордах левой руки, особенно под руками недостаточно умелого пианиста. Два аккорда ложатся на него свободно, на третьем — возвращение тоники — приходится жертвовать басом, менять педаль на 2-й четверти, секунды в низком регистре нелегко потушить.

Но относительно низкий регистр мелодии, дающий ей протяженность звучания, допускает басовые разрывы. Во втором же проведении октавой выше бас без всякого насилия над слухом вбирает все пять аккордов. Здесь это необходимо, потому что во второй и третьей октаве мелодия реально не тянется, и непрерывность сопровождения условно помогает ей звучать в нашем воображении. Все же ввиду относительно низкого регистра секунд пальцы должны корректировать звучание, т. е. играть и ясно «произносить» первый аккорд — основную гармонию. Попробуем сыграть это аккордовое последование медленно на

одной педали — невозможно! Остаточное звучание смешивается и создает густой гармонический туман, через который каждое начало только ненадолго прочищает себе путь.

Никогда не следует забывать, что педализация управляется слухом, а не отвлеченным представлением.

О РОЛИ ЗВУКОВОГО ВООБРАЖЕНИЯ

В музыке вообще происходит много такого, чего нельзя услышать и что нужно воображать... Понижающие слушатели заменяют эту утрату силой своего воображения. Эти слушатели и есть те, которым мы должны стремиться понравиться.

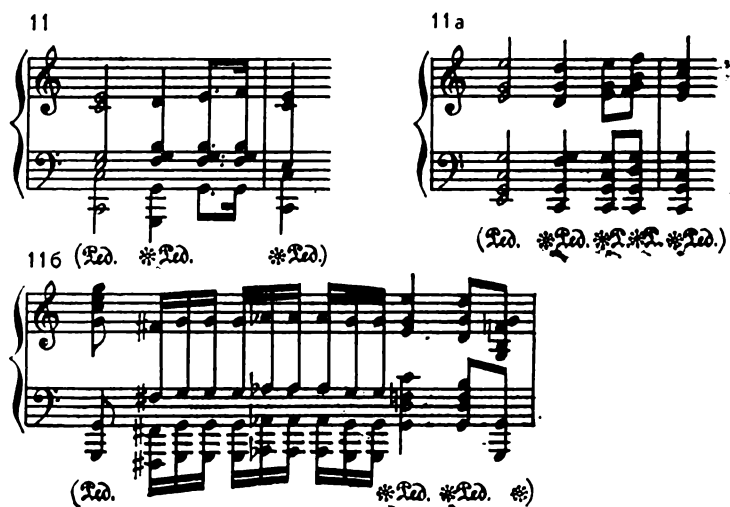
Ф.-Э. Бах

Так как мы слушаем музыку не бездушным регистрирующим аппаратом, а участвуем в ней живым воображением, кажущаяся объективной истина часто является иллюзорной, а иллюзия — художественной правдой. Иллюзия, т. е. впечатление в данном случае, — единственный подлинно объективный критерий, на него должна ориентироваться творческая фантазия исполнителя, а не на теоретическую абстракцию.

Одна из условностей нашего восприятия заключается в том, что воображение часто подсказывает нам длительность звука там, где он физически угасает.

Длинную ноту мелодии (по своему значению, но не по акустическим возможностям) могут удержать в нашем воображении и сопровождающий ее аккорд, и бас, и даже проходящие в музыке иные события.

В средней части ноктюрна Шопена с-moll мелодия верхнего голоса хора реально звучит только в нижнем регистре первой октавы. Однако во второй октаве и выше звучание длинных нот поддерживается в нашем воображении только широко развернутым на 3 октавы гармоническим звучанием арпеджио.



В *pp* и *p*, при минимальной силе удара, эта гармоническая волна, на гребнях которой вспыхивают мелодические точки, создает впечатление непрерывно льющейся мелодии и покоя. Но в дальнейшем, на *f* при подчеркнутой ударности начал резкость угасания мелодических нот, длящихся полтакта, разбила бы плавность линии, если бы не неожиданная поддержка со стороны — вступление хроматических триолей. Эти учетверенные унисоны в другом регистре, имеющие иной эмоциональный облик, прямо противоречащий хоралу, однако, удивительным образом для мелодических аккордов, несмотря на то, что акустически полностью их уничтожают.

Crescendo хроматических октав как будто раздувает и самую мелодию. Но для этого необходимо удерживать одну педаль на каждый аккорд. При смене педали иллюзия рассеивается. При смелом *crescendo* октав это абсолютно «безопасно»

Мелодия выстаивает, опираясь на плечи более сильные, в данном случае на плечи противника. Только Шопен мог так парадоксально решить задачу. Прием же «опирания» — но на дружественные плечи — мы встречаем и раньше: у Шуберта — в трио экспромта *As-dur* op. 90 — мелодия, уходящая вверх во втором колене средней части, иллюзорно длится при помощи повторяющихся аккордов, то же во 2-й вариации Симфонических этюдов Шумана. Тем же приемом обусловлена иллюзия длительности мелодии и в медленной части Первого концерта Листа, и в среднем эпизоде прелюдии *g-moll* Рахманинова, и в его прелюдии *Es-dur*, и в побочной партии Первого концерта Глазунова. Здесь певучесть поддерживается непрерывной подвижностью линии сопровождения.

Итак, грязно звучащая педаль не идентична грязно выглядящей педали. При изучении многих редакционно-педальных указаний часто кажется, что они написаны «на глаз», а не на слух, без учета реальных акустических свойств рояля, и уж конечно без учета творческих рук пианиста. Впрочем, написать подлинную подробную педализацию, исходя из всех тонкостей пианистического мастерства, как уже говорилось, невозможно. Напрашивается вывод: писать педаль для хороших пианистов не нужно, а для плохих — бесполезно. Тем не менее мы можем быть благодарны авторам, при помощи педальных указаний поясняющим, просветляющим свои музыкальные мысли или наставляющим нас на смелые дерзания, питающие нашу фантазию. Чего стоят, например, педальные блики в прелюдиях Шостаковича! Но писать сплошную точную педаль — насквозь через произведение — бесполезно. Не устану это повторять. Фигурирующая в разных изданиях, особенно педагогических, зачищенная педаль выметает «видимые» секунды и прочие греховные соединения, заодно выметая начисто и басы и гармонии, отрывая от живого музыкального организма то ноги, а то и самое туловище.

Терминология «чистая» и «грязная» педаль недостаточна. Надо говорить, и в первую очередь, о верной и фальшивой педали.

О ВЕРНОЙ И ФАЛЬШИВОЙ ПЕДАЛИ

Слона-то я и не приметил.

И. Крылов

Самый частый случай чистой, но фальшивой педали — педаль, зачищенная по принципу секундофобии — мелочное очищение звучания от не слышных реально, не улавливаемых вниманием «букашек» и «таракашек» в ущерб гармонической мысли и колориту. Об этом уже говорилось. Пианист часто не учитывает, что реально может вобрать в себя без малейшего ущерба для общей чистоты звучания гармоническая база — бас, «слон», глотающий «букашек» и «таракашек». Фальшиво, противоестественно, когда в мерной поступи басов образуется вакуум, когда в угоду мелочному очищению секундовых последований бас уступает свое гармоническое главенство, совершает вольт на большой интервал, когда гармония теряет или неоправданно меняет свою опору. Это — классический случай фальшивой чистой педали. Вот пример из книги Леонида Крейцера о педали:



В первом такте (не считая затакта) Крейцер, боясь секунды *dis-e*, меняет педаль на 4-й четверти и заставляет бас прыгать на октаву вверх, обнажая звучание, а в следующем такте — почти на 2 октавы, вследствие чего нота мелодии *fis* опирается совершенно неверно на секундаккорд. В этой плавной музыке басовая линия должна звучать по половинным длительностям, а во втором такте — целый такт.

Педализация, указанная Крейцером, создает фальшивую басовую последовательность.

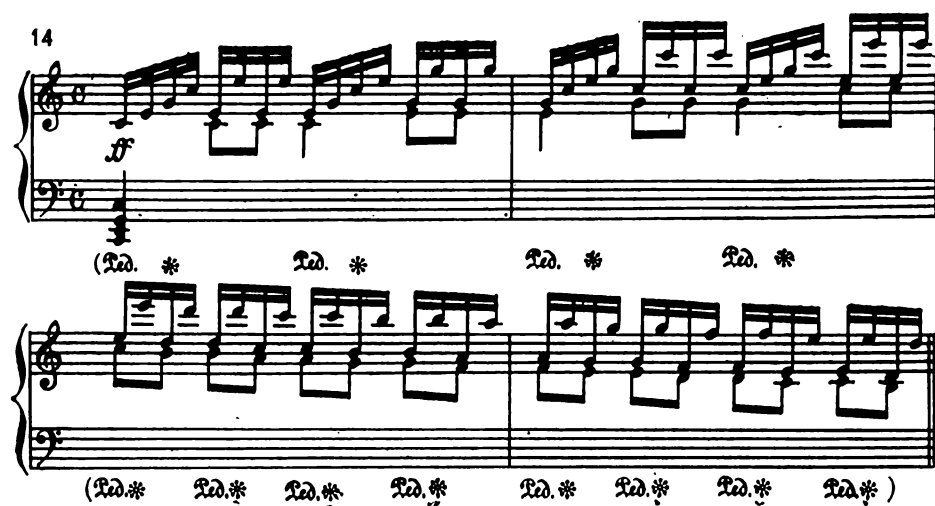
Другой из многочисленных примеров — упомянутый выше эпизод из ноктюрна Шопена (см. пример 116).

Но есть много других. Вот, например, обратный случай.



Во втором такте первой части Патетической сонаты Бетховена можно задержать педалью затактовую шестнадцатую *as* в басу, это и чисто и даже красиво звучит. Но это фальшиво, ибо *as* большой октавы — *as* малой октавы — мелодический ход, волевой энергический скачок. На педали он будет звучать как арпеджированная гармония, потеряет энергию завоевания высоты, свое интонационное содержание.

В 3-й сонате Бетховена ломанные арпеджио постепенно взлетают вверх.



Если удержать их педалью (что вполне чисто), внезапное оголение звучности во второй и третьей октавах не будет естественным следствием мелодического хода аккордов, а прозвучит непонятным звуковым контрастом; кроме того, динамика перехода в различные гармонические расположения — секстаккорд, квартсекстаккорд — заменится статичным упором только на тонику. Педаль же, удержанная только на одну четверть, подчеркивает более мощную оркестровку первого аккорда, в дальнейшем же, коротко взятая на каждую четверть полутакта, оттенит последовательное утверждение аккордовых обращений в мелодическом взлете.

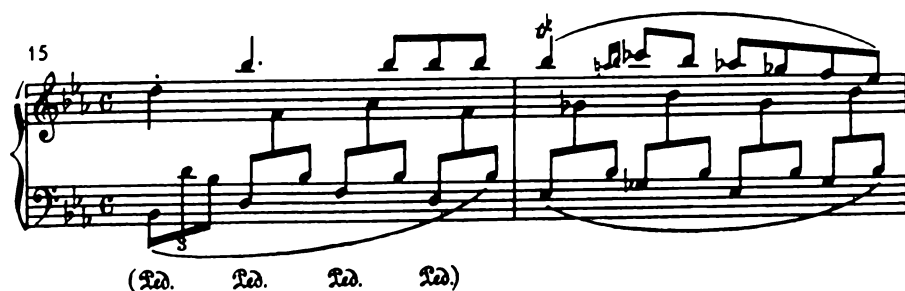
Бас — ноги, фундамент всего музыкального построения. Далеко не безразлично, покоится ли здание на тонике или на секстаккорде. Утверждающая интонация тоники как баса, вопросительная неустойчивость секстаккорда, вызывающая устремленность квартсекстаккорда (я привожу условные, разумеется, характеристики), имеют образное значение и принимают участие в формировании музыкальной мысли.

Насколько иначе звучало бы начало сонаты Бетховена *d-moll* на тоническом басу!

В каждый данный момент гармонический смысл музыки управляется басом.

Нельзя играть побочную партию Третьего концерта Бетховена на объединяющей гармонической педали: разрушатся и

мелодическая динамика баса и общий смысл. Как выразительно вопрошающе звучит 2-я четверть именно на секстаккорде!



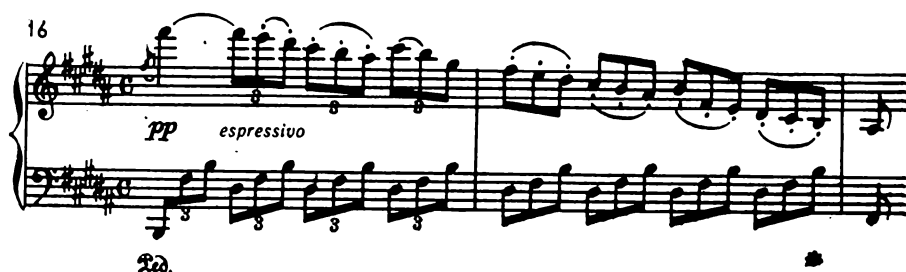
Аналогичен и эпизод того же концерта:



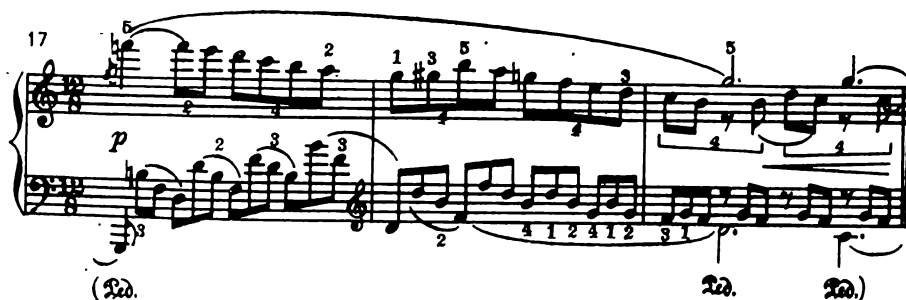
Здесь бас имеет не только гармоническое, но и тематическое значение. Задержать педаль на вторую четверть, значит уничтожить тематический мотив баса: *c, es, as*, более ясно выраженный в оркестровой экспозиции, на который Бетховена вдохновила несомненно первая тема концерта Моцарта *c-moll*.

Итак, применение чистой гармонической педали фальшиво, если она разрушает мелодическую линию басов, или подменяет одни басы другими, закрывая педальной вуалью четкую их поступь.

Но по той же причине несоблюдение предписанной Бетховеном педали в начале медленной части V концерта будет фальшивым.



Не только потому, что уничтожится волшебно-расплавленная звучность мечтательного созерцания, предвещающая Шумана (см. пример 17). Но нельзя, немисливо счастливое упоение



ние раскинувшейся на 3,5 октавы квинты *h — fis*, пронизывающее всю музыку, текущую словно в ее объятиях, подменить уныло сомневающимся повтором секстаккорда, незаконно присвоившего себе роль баса.

В «Wagum?» Шумана первый вопрос упирается на неустойчивый терцквартаккорд. Перемена педали на «страшной» мелодической секунде второй четверти заставит бас (реально длящийся такт) скакнуть на кварту вверх, разорвет его естественный переход в *as* следующего такта и создаст менее вопро- сительное звучание благодаря основному положению септак- корда. Аналогичный случай — прелюдия Рахманинова *cis-moll*. Менять в ней педаль на аккордах восьмыми — фальшиво, ибо теряется сопряжение басовых ходов.



И, наоборот, удержание педали в начале Аппассионаты чисто, но фальшиво — оно превращает мелодию в гармоническую фигурацию.

Удержание баса в предпоследней (*cis-moll*) вариации Симфонических этюдов необходимо: при этом создается восхитительная «грязь», подобная звуковому мерцанию.

Вся музыка Шопена полна условной «грязи», мелодических рискованных последований на обязательной гармонической педали. Но мы можем ему вполне довериться, — он никогда не погрешит против самого взыскательного слухового восприятия, тонко используя те преимущества рояля, о которых говорилось в предшествующей главе.

В этом смысле педализация — вещь не произвольная. Она может быть более смелой и более осторожной, более или менее тонкой. Границы фантазии в педализации как и во всех составляющих факторах искусства, — необозримы. Но есть непреложные принципы, коренящиеся во внимании к содержанию и значению всех нитей, нервов музыкальной ткани. Бас — гармониче-

ская база и нижний голос — играет почти решающую роль в создании педальной идеи.

Так как не всегда реальная длительность нот и пауз вытекает из записи, как мы видели на примере Второго скерцо Шопена, верная расшифровка часто становится проблемой. Для верного ее решения нужны знания, опыт, чутье. Верная педализация вытекает из верного прочтения и понимания музыки.

О ПЕДАЛЬНОЙ И БЕСПЕДАЛЬНОЙ ЗВУЧНОСТЯХ

Педаль, как мы знаем, служит продлению звука, поэтому может заменить недостающие пальцы, удержать звучание, когда руки вынуждены отпустить клавиши. Она способствует легато, когда оно физически неисполнимо, например при соединении многозвучных аккордов. Она удерживает гармонию, распространенную фигурацией на диапазон клавиатуры, превышающий растяжение рук и количество пальцев. В этом — ее первичная функция.

Значение педали, «души рояля», и в красочном богатстве, мягкости звукоизвлечения.

Шумовому, ударному призвуку противостоит целая армия чисто музыкальных звуков, благодаря включению «симпатизирующих» обертонов. Педалью достигается и естественное затухание ряда звуков.

В этом смысле удержание нот пальцами не равноценно удержанию их педалью. В среднем эпизоде Largo сонаты Шопена h-moll весь гармонический комплекс удерживается рукой. Однако без педали звучность будет бескрасочной, сухой, не соответствующей содержанию.

Педаль придает роялю особую обволакивающую атмосферу, окутывающую его неизбежную ударность. В педали заложены неисчерпаемые красочные возможности.

Рояль рожден с педалью. Однако беспедальное звучание — своеобразная характерная краска, которой пианист широко пользуется.

Противопоставление беспедального звучания педальному — сильное выразительное средство. Оно служит и звуковой инструментровке, и обрисовке ритма, и психологической характеристике.

Но контраст этот должен непременно быть продиктован художественной целью. Ничем не оправданная смена педальной и беспедальной, влажной и сухой звучности, столь частая в учебных редакциях, не так безобидна. Она создает звуковую пестроту. Выключение педали в плавно льющейся музыке рождает звуковой провал. Противопоставление двух колоритов обогащает выразительность. Создание же случайных беспедальных островов в одноколоритной музыке разрушает ее единство.

Особенно заметна сухость беспедальной игры после длительного насыщенного звучания. Так, например, в экспромте Шуберта As-dur op. 90, аккорд на третьей четверти второго такта звучит тупо и плоско, если на нем снять педаль, создавшую за два такта гармоническое «колыхание». Этот аккорд необходимо снова коротко «тронуть» педалью, сняв ее несколько раньше. Иначе нежная переливчатость звучания экспромта будет нарушена «иканьем» в конце каждой фразы.

Между педально-насыщенным и беспедально-сухим звучанием — бездна. Это — два звуковых мира. И управлять этими двумя крайностями было бы так же трудно, как ограничиться нюансами *f* и *p*, если бы не было связующего звена — неполной педали.

В красочной палитре рояля огромную роль играет различная глубина нажатия, дающая в руки пианиста (вернее было бы сказать — в ноги) целый мир «чудесных превращений».

О НЕПОЛНОЙ ПЕДАЛИ

Рояль имеет нечто, ему одному присущее, неподражаемое средство, фотографию неба, луч лунного сияния — педаль.

Бузони

Слова Бузони о лунном луче больше всего подходят к сфере звучаний при неполной педали. Под неполной педалью часто разумеют (Мартинсен, Шмидт) быструю подмену педали при неполном ее снятии. В этом, вероятно, смысл ее отрицает Крейцер, с которым я могу почти полностью согласиться. Неполной педалью я называю неполное нажатие, неполное поднятие демпферов. Нажатие может меняться, быть сначала полным, затем ослабляться, и наоборот, другими словами, быть глубоким и более мелким. В этом незначительном — в смысле расстояния — отрезке движения педального рычага спрятаны чудесные тайны. В хорошо отрегулированном педальном рычаге имеется «люфт», холостой ход, после которого нога ощущает сопротивление. Минимальное, крошечное преодоление его — и уже звучание рояля изменилось. Стаккато еще звучит отрывисто, но серебристее и мягче затухает. Чем глубже нажатие, тем длиннее звук, богаче красками.

Это вызывается тем, что минимальное нажатие чуть приподымает глушители. При стаккато на еле нажатой педали демпфер быстро отпущенной клавиши, падая обратно, не хлопается всей тяжестью на струну, а неплотно прикасается к ней волосками своей ворсистой поверхности. Этого достаточно, чтобы затушить звук, но не мгновенно, без слышимого насилия. Еще немного, но не до конца поднятые демпферы — и затухание происходит несколько медленнее. Неполная педаль тем сильнее дей-

ствуется, чем выше звук. Нижние струны не так легко сдаются. Это обстоятельство таит огромные колористические возможности. Именно на нем Шопен строит свой новый мир звучаний, новую систему фортепианного мышления, разлив прихотливой мелодии на одном ударном басу, столкновения чуждых звуков в единой гармонической сфере, мимолетные соприкосновения гармоний, объединенных общим басом.

Когда на удержанной в басу гармонии «чуждые» ноты рискуют застрять на слуху, приходит на помощь неполная педаль.

Например, в мазурке из полонеза Шопена *fis-moll* мелодические терции и особенно сексты, сыгранные на глубоко нажатой педали, звучат мутно и слитно. Мелкая педаль, сохраняя неприкосновенным бас, снимает лишние звучания, как бы «просеивает» звучность. Не воздействуя на начала звуков, неполная педаль быстрее уничтожает остатки. Разница между началом и остатком увеличивается, так как звук при помощи клавиши извлекается на полной амплитуде струны, которая сокращается сразу, как только отпущена клавиша.

Можно брать сначала полную педаль, чтобы обогатить обертонами длящееся звучание баса, а затем приподнимать ее, когда нужна осторожность в соединении смежных звуков. Всегда и везде пианист варьирует глубину нажатия педали.

Предлагаемая редакторами (Фридман) и теоретиками (Шмидт) неполная быстрая подмена преследует ту же цель, но простое ослабление нажатия достигает ее проще и без неприятных сопровождающих неполную подмену явлений: при быстром движении педальной лапки (а рекомендуется именно быстрое) неизбежно возникает гул. Это легко проверить без музыки. Для этого надо быстро поднять и опустить педальную лапку несколько раз. Гул этот смешивается с музыкой и, вместо достижения чистоты, засоряет звучание механическими призвуками; кроме того, новое полное нажатие педали не прибавляет силы басовым звукам, а продолжает их удерживать в той силе, которую они сохранили после частичного поднятия. Неглубокая педаль удержит их с тем же успехом.

Возродить звук новое нажатие не может. И это легко проверить. Надо взять аккорд на полной педали, снять руки и приподнять немного педаль. Звучание потускнеет. Вторичное полное нажатие не произведет никакого эффекта.

И мне думается, что получаемый от быстрых манипуляций с педалью (следовало бы сказать — педипуляций!) придаточный шум принимается за возрождение звука. Так же и педальная трель не что иное, как включение гула в звучание, и представляется мне мало художественным средством. Тем не менее, могут быть случаи, когда этот вид неполной педали применим, как например, в конце I части Фантазии Шумана. Если хотеть удерживать бас до самого конца, можно после доминантовых аккордов на разрешении чуть-чуть приподнять и опустить обратно педаль

для большей глубины звучания последующих аккордов. Как уже говорилось, неполная педаль — средство для удержания гармонического единства при рискованных соединениях. «И волки сыты, и овцы целы».

Но есть и второе, не менее важное значение неполной педали. Оно может быть выражено так: сохранение отчетливости при уничтожении сухости. При исполнении всей музыки добетховенского периода неполная педаль приобретает исключительное значение. В этой музыке фактурная педаль отсутствует, не задумана вместе с текстом. Паузы и стаккато вполне реальны. Контуры мелодического рисунка отчетливы. Пассажная техника — часто гаммообразная. Полифонический склад требует полной четкости голосоведения.

Все эти факторы, казалось бы, отрицают необходимость применения педали. Однако рояль без педали — крайне бедный инструмент. Нельзя лишать его души. Педаль от него неотъемлема, только вместе с ней он — органическое целое, только с ее помощью он становится источником чудесных звуковых возможностей.

И вот тут-то вступает в свои права неполная педаль. Если есть хоть какая-нибудь гармоническая поддержка, любая фигурация звучит чисто на минимальной педали. Звучание же рояля окрашивается, приобретает теплоту. Неслышное слияние соседних звуков и здесь играет свою колористическую роль.

И, наконец, третье преимущество неполной педали заключено в том, что соседство с беспедальным звучанием не создает неприятного контраста. Нестерпима «школьная» педаль, например, в Легкой сонате Моцарта: полтакта с педалью, полтакта без педали. Ничем не оправданная переоркестровка.

В полифонии, у Баха особенно, там, где нет гармонических обособленных опор, такая пестрота, окрашивание густыми педальными мазками еще хуже. Штрихи, артикуляция, особенно в классической музыке, часто нуждаются в поддержке педалью, однако полная педаль нередко груба для этого.

Неполная педаль — буфер, прокладка между сухостью беспедальной игры и поглощающей волной педального звучания. На ней звук оставляет свой след, как шаги на прибрежном влажном морском песке. Чем ближе к воде, тем глубже след.

И в романтической музыке неполная педаль служит чудесным обогащающим средством, вы^тступая в той же роли, что и в классической. 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 все же неполная педаль, сохраняющая ясные мелодические контуры внутри обволакивающего гармонического колыхания. Аналогичный случай — прелюдия *fis-moll*. Неполная педаль часто применяется в низких гудящих регистрах рояля. В конце

вариаций В-dur Шуберта, ор. 142 последний пассаж, ушедший в малую октаву, должен звучать как бы в отдалении. Полная педаль придает ему гулкую увесистость, массивность при самом тонком *pp*. Сухое беспедальное звучание не соответствует образу. Только неполная, минимальная педаль сохранит нежную мягкость, растворение последних нот.

Градации неполного нажатия педали придают фортепианному звучанию различную тембровую окраску, серебристость, матовость. Переливчатое мерцание музыки французских импрессионистов достижимо лишь на неполной педали. Смещение красок, гармоний, сумеречные, туманные звучности, потеря назойливой материальности фортепианного звука — все это эфирные дары, которые приносит тонкое пользование неполной педалью.

Неполная педаль — секрет полишинеля. О ней мало говорят, но пользуются ею все, сознательно или бессознательно, не только артисты, но и талантливые ученики.

Предусмотреть глубину нажатия невозможно. В каждом данном случае она зависит и от рояля и от того, что делают руки.

Умные ноги требуют умных рук. Но это, собственно, всегда совпадает, так как основа — умные уши.

Вообще же движения ноги на педали можно бы уподобить движению рук шофера за рулем. Вы сидите с ним рядом, вам кажется, что вы едете по прямой, а он что-то таинственно мудрит с баранкой — без видимой для вас, но с ведомой ему целью.

Руки его непрерывно в движении, автоматически послушные его зоркому всматриванию.

Так и наша правая нога вне нашего сознания управляется чутким ухом и в контакте с руками «колдует» звучность.

Это и есть педальная техника. Ибо подлинная артистическая техника начинается там, где кончается ее осознание, а в фокусе внимания — одна только художественная цель, творческое намерение.

О ВРЕМЕНИ НАЖАТИЯ И СНЯТИЯ ПЕДАЛИ

К истинной технике принадлежит туше и в совершенно особой степени пользование педалями.

Бузони

Подлинно красочная педаль — нажатая вместе с нотой и особенно до удара. Существует теория, по которой именно запаздывающая педаль служит усилению и обогащению звука. Действительно, если извлечь звук без педали, без атмосферы, без поддержки обертонов, включение этой поддержки нажатием педали дает известный звуковой толчок, но чему? Остаточному звучанию.

В нашем же слуховом восприятии отпечатываются и играют роль именно начала звука, моменты удара, составляющие и мелодический рисунок и ритмическую основу музыки. Звук, извлеченный без педали, бедный по качеству, потом несколько обогащается нажатием педали. Но это обогащение бедняка никогда не достигнет уровня звука, рожденного богатым, красочно насыщенным ответами родственных струн сверху и снизу. К тому же именно удар, включающий механический призвук стука молоточка, особо нуждается в смягчающей колоритности.

Попробуйте сделать такой опыт на уже нажатой педали — взять восьмизвучный аккорд в высоком регистре, потом беззвучно нажать тот же аккорд в низком регистре и отпустить педаль. Первый аккорд будет явственно слышен. Теперь возьмите первый аккорд без педали, нажмите ее с запозданием (не быстро) и потом беззвучно — второй аккорд. Остатки первого будут намного слабее.

Это происходит потому, что в первом случае родственные струны отвечают на звонкий удар, начало, во втором — лишь на остаточную звучность.

Пресловутое увеличение, обогащение звука при помощи запоздалого включения обертонов можно услышать экспериментально, но практической роли оно не играет. Наш слух не следит за тем, что делается со звуком после его извлечения, хотя он бессознательно констатирует его длительность. Во-первых, нашему вниманию некогда, оно следит за музыкальным развитием. Во-вторых, оно не может следить за жизнью отдельного звука, иначе мы бы неизбежно улавливали его непрерывное угасание и страдали от него, как это происходит с непривычными к роялю слушателями.

И в жизни лучше сразу поступать хорошо, чем исправлять неудачные поступки.

Первое впечатление! Оно всегда играет большую роль, а в мимолетной жизни фортепианного звука — главную, единственно воздействующую на восприятие. Пресловутая «певучесть» фортепианного звука, в формальном смысле этого слова, при всех условиях (хороший пианист плюс хороший рояль) недостаточна, но ей способствует елико возможное уменьшение сухой ударности, что достижимо лишь одновременной прямой или заранее нажатой педалью.

Певучесть у пианиста состоит в сопряжении начал, а продление звука, столь непохожее на его начало, лишь поддерживает в нас память о моменте рождения звука. Иначе зигзагообразная динамика фортепианных последований была бы непереносима.

Вот почему такое значение имеет звукоизвлечение на уже нажатой педали и особенно на уже звучащем гармоническом комплексе. Когда мелодия рождается в атмосфере растворенности, включается в звуковые вибрации, она особенно мягко звучит.

Композитор часто создает звуковую почву для появления мелодии. Начало Лунной сонаты, ноктюрны Шопена Des-dur и cis-moll, начало побочной партии в сонате Шопена h-moll, начало этюда Листа Des-dur, начало прелюдий G-dur, D-dur Рахманинова,— примеров множество.

Неопытный ученик часто меняет педаль сразу при вступлении мелодии и разрушает всю звуковую подготовку.

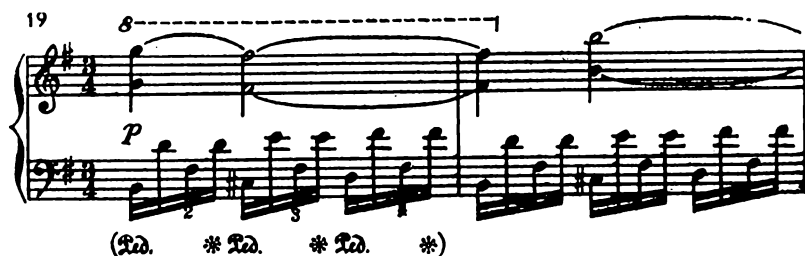
Простейшие случаи педали, взятой до звукоизвлечения,— все начала или вступления после пауз. Особенно это важно в *pp*, как, например, в начале IV концерта, 2-й части III концерта Бетховена, вступления 17-й, 24-й сонат, экспромтах Шуберта Ges-dur и As-dur и т. п.

Поднятие демпферов, кроме того, облегчает вес клавиш и дает возможность тоньше распоряжаться звучанием — особенно аккордовым.

Но и аккорд *f*, как в начале Патетической сонаты, звучит полнее и объемнее, будучи взят на заранее поднятых демпферах. Итак, самая богатая звучанием педализация — когда нажатие клавиши следует после поднятия демпферов (например, в начале произведения, после длительной паузы и наконец внутри музыкального действия, когда на одной педали играется последовательно ряд следующих друг за другом звуков).

Педаль, нажатая одновременно со звукоизвлечением, возможна после даже короткой паузы, везде, где нужен или допустим люфт, воздушная прокладка в музыкальной ткани.

Это необходимо во всех случаях, когда бас должен быстро отпускаться пальцем, а реально длится дольше. Так, например, в побочной партии 27-й сонаты e-moll Бетховена только очень большие руки могут играть децимы левой руки легато и пользоваться запаздывающей педалью, чтобы связать октавные ходы правой.



Обычно же приходится в быстром темпе сразу отпускать бас, и только одновременная педаль может его удерживать. В этюде Шопена As-dur op. 25, № 1, особенно в тех случаях, когда удаленные скачки в басу или мелодии не позволяют связать их пальцами с последующей фигурацией, необходима одновременная педаль. Да и во всех случаях перемены гармонии в этом этюде прямая педаль лучше запаздывающей.

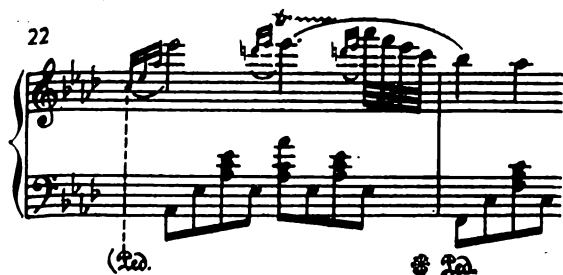


Одновременная педаль не очень легко исполнима в подобных случаях, когда слух ориентируется на мелодическое последование, а нога соответственно на запаздывающую педаль. Трудным является преждевременное снятие педали, создание хотя бы незначительного звукового пробела. Только воспитанная «потребность в басах», приучающая добиваться звучания баса и контролировать слухом его присутствие в звуковой ткани, поможет ноге вовремя приготовиться к нажатию.

Одновременная педаль в отрывистых аккордах не представляет сложности, но в арпеджированных (и в левой и правой руке) неудобна, так как ритм нажатия не координируется с музыкальным ритмом. Нога опускает педальный рычаг с последней, акцентируемой нотой арпеджированного аккорда в широком расположении. Тем временем бас или даже остальные аккордовые ноты успевают угаснуть. В результате — потеря баса, фальшивое обращение аккорда, как например, во втором такте вступления фортепиано в концерте Шопена e-moll.



Или же мелодическая нота в высоком регистре, одиноко попискивающая на огромном удалении от баса — 2-я часть концерта Шопена f-moll (начало основной мелодии).



Только окутанная своей гармонической поддержкой, она приобретает полноту выразительного смысла и звучания. Арпеджированные аккорды у Шопена часто встречаются (концерты, Баркарола, ноктюрн c-moll и т. п.). В них первую аккордовую ноту следует брать вместе с басом, иногда после него. Педаль же должна захватить весь гармонический комплекс. Это эле-

ментарно, но трудно. Даже зрелые пианисты часто грешат против этого простого закона.

Самая употребительная педаль — запаздывающая — педаль *legato*. Она осуществляется легко и автоматически. Это и основная педаль самоучек. Нога помогает не расставаться со звучанием, насколько это только возможно, и приподнимает педаль, когда невозможно его дольше удержать. С запаздывающей педалью начинающие знакомятся обычно раньше, чем с прямой (исключение — танцевальные ритмы). Это, как уже говорилось, педаль связующая, не допускающая звуковых просветов, педаль *legato*, заменяющая недостающие пальцы, педаль, плавно соединяющая мелодические звуки или гармонические последования. Педаль снимается в момент появления нового звучания (чаще всего гармонии) и нажимается обратно. Когда? Это, как и все в исполнении, зависит от каждого данного случая.

Быстрое включение педального рычага после снятия обеспечивает быстреее обогащение звучания обертонами, но следует опасаться слишком поспешных, создающих шум, движений ноги. В некоторых же случаях нажимать ее обратно приходится как можно позже. Так, например, в *Largo appassionato* Второй сонаты Бетховена мелодия движется аккордами, которые можно связать только педалью.



Бас же, имитирующий *pizzicato* струнных, должен звучать отрывисто. Здесь педаль следует включать обратно только после второй шестнадцатой в басу, на паузе. Благодаря медленному темпу эта пауза достаточно длится, чтобы успеть после нажатия педали поднять руки, оставив аккорд звучать на педали, и приготовиться к следующему, на котором педаль снова снимается.

Аналогичные случаи — 2 часть 15-й сонаты Бетховена, *g-moll*'ный эпизод из *c-moll*'ного экспромта Шуберта, *G-dur*-ная хоральная прелюдия Баха — Бузони.

Но если связующая педаль снимается вместе с ударом новой ноты или аккорда, создается неокрашенное звучание, получающее потом скудную звуковую добавку. Как же быть, если оно следует за напоенным звучанием предыдущего последования? Например, в ноктюрне Шопена *Des-dur* педаль держится 4 такта. Мелодия, текущая на основной гармонии, чем дальше, тем больше насыщается вибрирующей гармонической атмосферой. Затем наступает модуляция.

Новая гармония приходится на две регистрово отдаленные ноты мелодии и баса. Создается тембровый провал, внезапное оголение, переоркестровка. И так идет дальше. Сначала насыщение, а на каждой новой гармонии временное притупление.

На самом деле этого не происходит. Пианист инстинктивно страшится внезапно менять теплую звучность на пустоту и сухость беспедального звучания (да еще на узловых выразительных точках! Словно вылезть на холод из-под теплого одеяла). И, если он обладает творческой чуткостью, он бессознательно находит нужный выход. Он окунает новую гармонию в предыдущее звучание — на мгновение, чтобы увлажнить звукоизвлечение, и затем только меняет педаль. Это совершенно безопасно, так как удар, рождающий звук, непременно, обязательно поглощает все остаточные звучности, а остаток нового звука или аккорда мгновенно очищается поднятием демпферов, снятием и подменой педали. Это и есть настоящая запаздывающая педаль, педаль певучести, не смешивающая гармоний, но не выпускающая мелодии из влажной, красочно насыщенной сферы. Сухая игра — часто следствие механической, снимаемой точно, одновременно с нажатой клавишей, педали, лишаящей мелодию единства колорита, обнажающей ее гармонические повороты.

Но и эта точная запаздывающая педаль бывает нужна как краска. Ничем не надо пренебрегать в звуковом арсенале. Аскетизм, целомудрие — живые жизненные явления.

Средний — *h-dur'*ный — эпизод Фантазии Шопена начинается с задушевного излияния; звучание насыщено педалью. С третьего такта мелодия движется аккордами на частой смене гармоний. Педаль меняется на каждой, но звучность должна остаться теплой, задушевной, как в первом отрезке. Педаль запаздывает со снятием, не только с нажатием. Несмотря на звучный регистр, наслоения эти не слышны. Сила удара полностью перекрывает остаток предыдущего звучания, а затем сразу демпфера делают свое дело и наводят порядок. Грязь рождается только из смешения инородных остатков, ударные начала движутся смело, не загрязняясь.

В той же средней части Фантазии дальше, с затакта 9-го такта, в более высоком регистре последование аккордов имеет совершенно иной характер. И здесь на каждую мелодическую ноту — новая гармония, но уже нет человечески выразительной вокальной интонации и в интервалике и в ритме, мелодия движется единообразными четвертями в интервалах секунды. Эта музыка, отрешенная, строгая по существу, противостоит страстной мольбе начала, она похожа на отдаленный хор — шествие или органнй хорал.

Здесь запаздывающая педаль, снятая одновременно с приходом нового аккорда, вновь нажатая возможно позже, даст эффект бесплотности, чистоты, контрастирующий с предыдущим характером звучания, эмоционально-насыщенным.

Первый же аккорд хора́ла должен быть сыгран без педали, без обогащающих обертонов. Наоборот, в начале H-dur'a педаль лучше взять заранее, чтобы окунуть аккорд в живую атмосферу, расплавить его в ответных призывах.

И в этом приеме снова целый мир возможностей. Наско́лько запоздать со снятием педали и ее включением — зависит от характера данной музыки и соответственно от звуковой цели.

Различное пользование соединением этих двух факторов (плюс глубина нажатия) расширяет и углубляет красочную перспективу. И здесь нужны фантазия и слуховой контроль.

Возможно в некоторых случаях сознательное смешение гармоний, наплыв одной на другую с целью более фантастического звучания. Так, например, в Катакомбах из «Картинок с выставки» Мусоргского при смене разных по гармонии, регистру и динамике аккордов напластование одного аккорда на другой при помощи передержанной педали настолько, чтобы смешались на какой-то момент и остаточные звучания, дает иллюзию эха, гула под сводами пещеры. И самое смешение, и второе рождение уже очищенной гармонии способствуют эффекту.

В переложениях органных сочинений такое наслоение хотя и не соответствует чистой смене гармоний в органной игре, но, особенно в низком регистре, приближается к гудящей природе органного звука, не обладающего роковой фортепианной ударностью. Так, например, в органной хоральной прелюдии g-moll Баха — Бузони педаль смело можно менять лишь на каждую четверть, смешивая приходящие басовые секунды.

Итак, запаздывающая педаль имеет много обликов, много граней. Они, как и в градациях неполной педали, неопределимы точно, тоже зависят от свойств рояля и помещения, от рук, от творческого воображения в первую голову.

Общее в них то, что запаздывающая педаль — соединяющая, связующая в отличие от разделяющей педали, какой обычно является одновременная прямая.

О РАЗДЕЛЯЮЩЕЙ ПЕДАЛИ

Основные виды разделяющей педали — ритмическая, динамическая, красочная, артикулятивная педаль.

Под красочной я разумею в данном случае педаль, подчеркивающую различие красок. Ее можно было бы назвать инструментующей. Например, в начале Третьей сонаты Бетховена первый аккорд можно представить сыгранным tutti, затем 2 го- боя, игравших верхнюю терцию в аккорде, продолжают мелодию.



Поэтому первый аккорд — на педали, взятой лучше всего заранее, дальше — без всякой педали. Можно себе вообразить и иную оркестровку. Первый аккорд — 4 духовых инструмента, потом 2. В этом случае не надо никакой педали, чтобы подчеркнуть отчетливую строгость духового квартета.

То же значение имеют *sf* в сонате Моцарта F-dur. Начало Патетической сонаты Бетховена, первые аккорды в фантазии C-dur Шуберта, эпизод A-dur в Скерцо b-moll Шопена (полная педаль на аккордах, минимальная на мелодии), — все это почва для оркеструющей педали, разделяющей если не звучание, то характер музыки.

Динамическая роль педали совпадает часто с оркеструющей и с ритмической. Ее целью является поддержка акцентов, динамических контрастов, нарастаний и спадов звучности. Так, например, в средней части (E-dur) большого As-dur'ного полонеза Шопена после аккордов *ff* на полной несменяющейся педали *pp* басовых ходов стаккато следует играть без педали, при вступлении мелодии включать педаль понемногу, начиная с еле уловимого нажима, только на ритмических опорах, постепенно сокращая педальные паузы и увеличивая глубину нажатия с тем, чтобы *ff* Es-dur было поддержано полной запаздывающей, т. е. слитной педалью.

Ритмическая роль педали очень велика. Не только момент нажатия (одновременного), способствующий выделению опорного тона, имеет значение, но особенно момент снятия, разрывающий ткань, разделяющий опорные точки и этим подчеркивающий их значение.

Именно момент снятия педали дает основную характеристику ритму.

В двух вальсах из «Карнавала» Шумана педаль разная. В первом — «Благородном» — более длительная педаль, кое-где запаздывающая (в g-moll'ном эпизоде), а в основном прямая, снятая перед концом такта, дает ощущение плавности, упругости, певучести. В «Немецком» вальсе короткая, снятая после 2-й четверти педаль подчеркивает танцевальность, несколько припрыгивающую. Педальный «люфт» создает невесомость, присущую танцевальности. Танец отличается от ходьбы тем, что в нем не каждый шаг опорный.

В остро ритмической музыке, как финал «Карнавала», последняя вариация Симфонических этюдов, скерцо из сонаты Брамса f-moll, прелюд Рахманинова g-moll, начало репризы из его II концерта — разделяющая прямая педаль — яркое выразительное средство.

Педаль помогает и артикуляции, рельефно отделяя *legato* от *staccato*. В концерте Бетховена G-dur противопоставление в первой теме этих двух штрихов мягко подчеркивается педалью. Однако в первом вступлении рояля его еще можно осуществить пальцами. Но после оркестрового *tutti* тема появ-

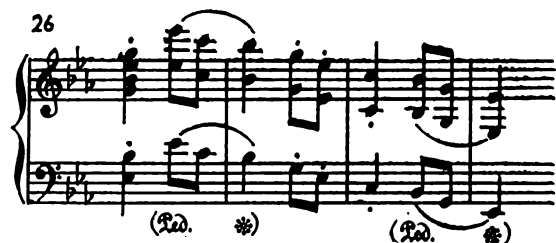
ляется в рояле в измененном виде — одинаковыми ломаными октавами:



В этом случае употребление той же педали, что во вступлении, выявляет скрытый артикулятивный смысл, расшифровывает произнесение.

То же и в репризе, когда тема проводится крупными аккордами, не допускающими пальцевого legato.

В конце «Пьеро» в «Карнавале» педаль помогает выявить контраст staccato и legato.



В с-moll'ной 2-й части 13-й сонаты Бетховена педаль подчеркивает диалогическое изложение в двух регистрах аккордовых фигураций. Педаль необходимо снимать после 3-й четверти для ясного разделения каждой слигованной группы.



Не следует, однако, забывать, что штрихи — non legato, staccato — имеют иногда реальное, иногда условное значение.

В классической музыке паузы означают перерыв звучания, staccato — прерывистое звучание. Но уже у Бетховена это не всегда так. Например, начальная нота staccato сонаты В-dur,

ор. 109,— органичный пункт всей фразы. Часто условны и паузы в 3-й части «Авроры».

В дальнейшем разрыв между написанием и прочтением еще увеличивается. Вспомним пример из Скерцо Шопена *b-moll*. В ноктюрне Шопена *c-moll* бас написан *staccato*, хотя он означает гармоническую базу и играется на педали. Зачем же тогда писать *staccato* и паузы?

Этот вопрос не возникает, если понять, что прерывистость звучания в *staccato* не красочная самоцель, а больше всего способ выразить более энергичное, скандированное или же, наоборот, легкое, шутливое, капризное произнесение в отличие от певучего, сопряженного *legato*. Мотив *legato* или мелодию можно представить себе спетой на одном слоге, сыгранной на одном смычке. Первая нота как бы атакуется, из нее рождается продолжение. Длинные распевы связаны одной общей волной дыхания. *Legato* выражает не столько акустическую слитность, сколько иерархию в сопряжении звуков, подчинение опорным точкам вливающих в них или вытекающих из них звуков. Опорные точки обусловлены или ритмикой, или интонацией, или гармонией, или соединением всех этих факторов. Это плавное подчинение достигается и динамической, но еще больше агогической гибкостью. В произнесении же *staccato* каждая нота обладает своей энергией, произносится как бы на отдельном слоге, на перемене, если не на отрыве смычка.

Это свое значение *staccato* сохраняет и на педали, теряя реальную прерывистость, но сохраняя выразительность взрывов энергии, самостоятельность произнесения каждой ноты, обусловленную агогической мерностью.

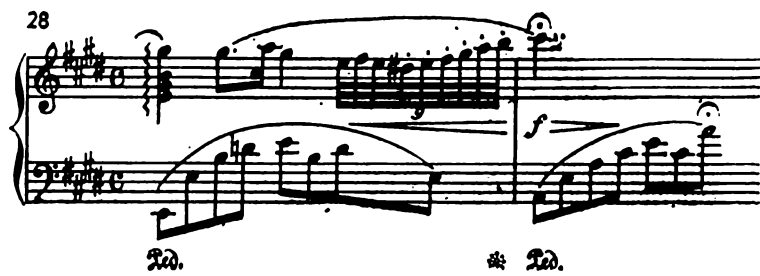
То же и в отношении паузы. Не будучи реальным разрывом звучания, она может сохранить выразительность диалогического разделения, прерванного дыхания. Именно в этом смысле точка, означающая *staccato*, и пауза не всегда требуют разрыва звучания, но часто (особенно у Шопена) подсказывают движения рук, помогающие художественной, образной цели, акценты при помощи пианистического приема, ритмический разрыв посредством поднятия рук.

В пятом такте Скерцо *b-moll* Шопена не получится ни нужного звука, на нижнем *b*, ни верного ритмического соотношения с аккордом, если это *b* придерживать рукой на четверть.

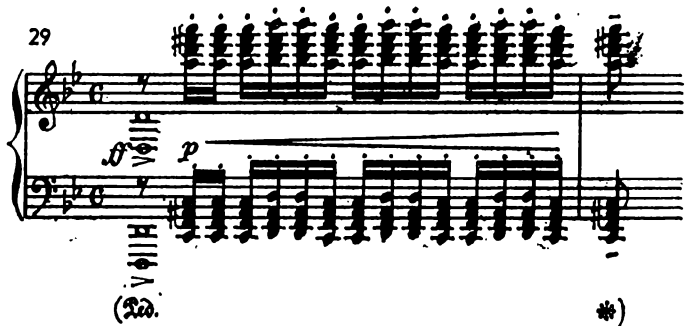
Паузу нельзя искусственно создать, вычислить, придумать. Пауза рождается дыханием рук. Маленькие паузы — во втором *Adagio dolente g-moll* из сонаты ор. 110 Бетховена, в Ноктюрне *Des-dur* ор. 28 Шопена, в концерте *e-moll* его же. Все это — речевые, ритмические паузы, они диктуют ритмику, а не разрыв звучания, их исполняют руки без выключения педали.

Во 2-й части V концерта Бетховена (пример 16) *portamento* хода восьмыми означает раздельное их, словно капающее, звучание, но они играют на одной педали. В 5-м такте 2-й части

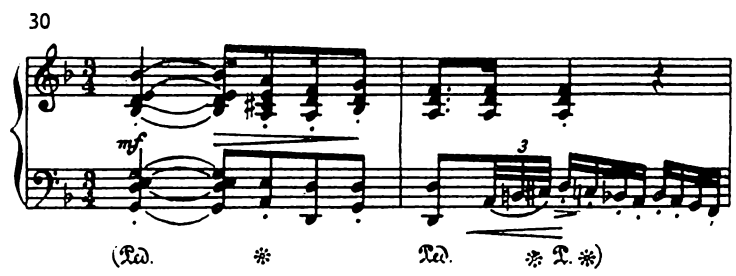
концерта е-moll Шопена гамма наверх staccato и аналогичные места в дальнейшем (ход секстами вниз) означают более настойчиво выразительное их произнесение по сравнению со слитными первыми тремя нотами пассажа.



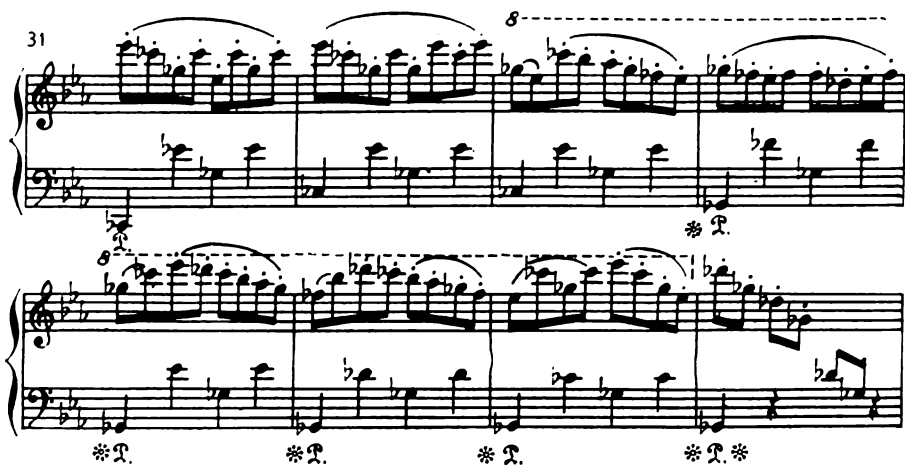
В прелюде g-moll Рахманинов обозначает мелодические восьмые точкой с черточкой, прямо диктуя пианисту чуть прижатый отрыв руки, который увеличивает мелодическую их сопряженность и вызывая некоторое запоздание последующих шестнадцатых, помогает лучше выразить и ритмическую остроту, и трагическую серьезность, и пульсирующую энергию каждой мелодической ноты. В том же прелюде аккорды staccato на педали (удержанная гармония в басу) — пианистический прием, обеспечивающий взрывную энергию каждого аккорда.



Но в его прелюде b-moll staccato аккордов и хода шестнадцатых в левой руке — реальное, неумолимо грозное, не допускающее педали.



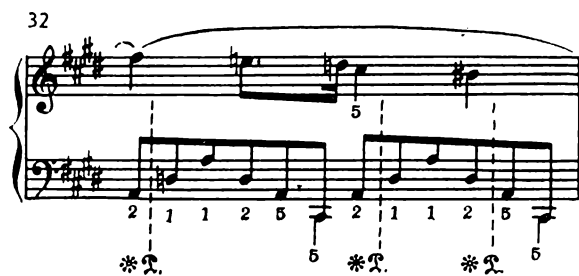
В V концерте Бетховена в мажоре побочной партии в правой руке указаны очень тонкие штрихи — legato, portamento и staccato (см. пример 31).



Все происходит на одной гармонической педали, предписанной автором. Штрихи чрезвычайно выразительны в смысле произнесения. Но выразительность эта создается верно уловленными ритмическими и динамическими соотношениями, несоблюдение же предписанной Бетховеном единой педали уничтожит растворенность, эфирность возникшего, точно засветившегося мажора после сумрачного, прерывистого (в аккордах левой руки) минора.

Педадь может способствовать legato. Но она не должна заменять пальцевое legato, как это иногда практикуется. В своей книге о педали Крейцер видит одно из важнейших преимуществ педали в том, что она освобождает пальцы от необходимости связывать звуки. С этим невозможно согласиться.

Вот пример его аппликатуры в ноктюрне Шопена. Вместо естественно связанной аппликатуры от 5-го пальца в басу до первого на ноте *a* он предлагает скачки первым и пятым пальцами, нарушающие плавность сопровождения.



Характер сопряжения мелодических нот, их дыхание естественно выражаются дыханием рук. Пять наших пальцев связаны ладонью, звуки извлекаются на общем мышечном тоне, которым можно гибко управлять, как смычком. Staccato разрушает этот тонус, в этом его выразительная сила!

Legato отличается от staccato не только акустической связностью, но иной, более гибкой динамикой и ритмикой сопряжения.

Педадь помогает артикуляции, но существует не для того, чтобы акустически подменять естественную неуловимо тонкую «рукотворность» мелодического дыхания.

ОБ ОСТОРОЖНОСТИ ПРИ СНЯТИИ ПЕДАЛИ

Очень рискованно снимать педаль одновременно с ударом по клавише. В громком пассаже, сыгранном на одной педали, снятие ее на последней ноте производит эффект, подобный вылетанию пробки из бутылки.

Насыщающая, наливающаяся соками звучность завершается сухим треском.

Сухость последней ноты, внезапно обнаженной извлечением без педали, лишает ее завершающей, кульминативной силы, да еще в этот момент насильно прихлопываются все звучащие струны. Яркий пример — гамма в конце баллады Шопена *g-moll*. В подобных случаях педаль надо снимать после последнего звука гаммы, иногда брать на нем новую, как в гаммах полонеза Шопена *As-dur*, где последняя нота начинает новую гармонию.

В танцевальных ритмах педаль лучше снимать между моментами пульсации. «Пустая» беспедальная третья четверть вальса после предшествующего люфта невесома и по-своему красочна. Снятие педали одновременно с ударом сливает ее с насыщенным звучанием начала такта и тем придает ей особую тупость. Если же смысл музыки требует слияния, плавного, певучего изложения, нужно сохранять и единство звучания, а педаль снимать после удара.

В случаях легатного соединения двух аккордов, из которых второй более короткий, как в *Largo* 4-й сонаты Бетховена, невозможно брать педаль (особенно полную) на первом и снимать на втором — последний иначе окрашивается. Либо нужно первый аккорд брать без педали и употреблять ее лишь для соединения, либо педализировать оба аккорда, второй короче первого, либо запаздывать со снятием после второго аккорда.

НЕКОТОРЫЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ СООБРАЖЕНИЯ

Обучать педализации нельзя. Можно воспитывать понимание музыки и педальное чутье. Для этого с самых первых шагов ребенок должен осознавать цель и результат управления педалью. Запаздывающая педаль легко усваивается. Проще всего заставить играть гамму *non legato* — одним пальцем и добиваться ее связанности и чистоты. Запаздывающее снятие на первых порах, разумеется, не нужно. Оно приходит само позднее.

Педадь вначале приходится подсказывать, при этом однако необходимо, чтобы ученик сам проверял слухом, то ли полу-

чается, что намечено. Он должен знать, чего он хочет, и достигает ли он цели. Вписывать педализацию в ноты на первых порах нежелательно, а потом очень вредно. Это означает — методически лишать ученика инициативы в очень важной и тонкой области. Вредно, повторяю, чтобы ученик зрительно усваивал педализацию, чтобы импульс ноги подчинен был зрительному приказу отдельно от музыки в целом.

Ученик должен знать, для чего он педализирует, должен слухом и сознанием охватывать цель, чтобы осуществление ее постепенно становилось бессознательным. Он должен научиться управлять «рулем звучания». Конечно, для памяти невнимательным ученикам возможно вписывать педальную идею, давать свой урок с собой на дом, как дают питье «на вынос» вместе с бутылкой. Но надо помнить, что запись педагога это только бутылка, а усвоить нужно содержимое, чтобы бутылку можно было потом выбросить.

Всматривание в педальную запись и автоматизация двигательного процесса надолго тормозят развитие управления педалью по слуху и смыслу. Сколько раз приходилось сталкиваться с тем, что новый ученик без педальной «шпаргалки» беспомощен или в случае изменения педали должен ее «переучивать». Ни заучивать, ни переучивать педализацию нельзя. Смысл ее, как и всего комплекса музыкальной выразительности, нужно понимать, а не запоминать. Физический же процесс не должен складываться из заученных навыков. Еще и еще раз — только навыки приспособления — основа владения педалью.

Для того, чтобы педаль не заменяла игры *legato* пальцами, полезно учить некоторые требующие певучей связности места без педали. Особенно важно в полифонической музыке, в частности у Баха, воспитать мышечное ощущение длинных нот. Мышечное *legato*, ощущение соединения в руке — смычок пианиста.

Техническую работу также нельзя производить на педали, мешающей точно услышать динамические и ритмические соотношения. Но выучивать пьесу без педали, а потом прибавлять педализацию — нецелесообразно и неверно. Надо сразу слышать музыку на полноценном рояле, пользоваться педалью уже при разборе и включать ее сразу же в общий комплекс звучания. Потом от нее можно и следует отказываться в рабочем, лабораторном порядке, но нельзя допускать обособленного привешивания ее к игре руками. Нога, как и руки, должна помогать верно, творчески вообразить и услышать музыку. Это возможно на довольно ранних стадиях: например, «Похороны куклы» Чайковского или «Маленький романс» Шумана требуют слитности, недоступной пальцам. Если ребенок знаком с запаздывающей педалью — в противном случае этих вещей нельзя играть — пусть он сразу приспособляется к верному звучанию. В «Вальсе» Чайковского из Детского альбома нужно знакомство с танцевальной, ритмической, т. е. прямой педалью.

Эти два первичных вида вполне доступны детскому пониманию и усвоению. Баха лучше играть без педали, пока у ребенка не проявится потребность в ней. Тогда его можно направлять, поправлять, но никак не фиксировать педализацию.

Приучать к владению неполным нажатием можно на очень ранних ступенях — чем раньше, тем лучше. Моя бывшая ученица, преподаватель Т. Партанская (музыкальная школа им. Гнесиных в Москве) начинает с неполной педали с малышами и достигает отличных результатов.

Ученику, который уже научился управлять педалью, можно просто сказать: играй с педалью. Если, что часто происходит, он спросит: а как? — ответ: как хочешь, как тебе нравится. И потом уже объяснить в чем его ошибки, что неверно звучит и почему. Когда у него уже есть привычка педальной инициативы, можно и заранее объяснить педализацию, т. е. направлять его внимание на ее цели, например на необходимость *legato* или пауз, необходимость удержанной гармонии, неполной педали и т. п.

В более тонких и сложных случаях нужно вместе с учеником работать над педализацией, быть его дополнительными ушами, подталкивать его воображение, помогать разбираться, что мешает его звуковому намерению. И все-таки, за исключением особо простых случаев, не фиксировать точно во времени движений ноги.

Подобно тому, как нельзя близко рассматривать картину, писанную маслом, и не утратить при этом художественного впечатления, так невозможно и в музыкальном исполнении точно рассмотреть — расслышать все динамические, ритмические события и особенно педализацию. Как на картине мазок заслоняет и спутывает контуры, так и пристальное, изолированное разглядывание педального мазка вскрывает его анатомию, но лишает впечатление звуковой перспективы и искажает картину.

Говорилось уже о том, что проверка в медленном темпе педализации в быстрой музыке иногда невозможна, так как картина сочетаний начал и продолжений звука меняется. Педаль, как и динамика и ритмика, приобретает свой смысл лишь в движении. И как нельзя в пассаже *crescendo* точно установить силу каждой ноты и обучить этому ученика, так и педализация, базирясь на уловимой идее, неуловимо следует за музыкой, гибко подчиняясь трепетной изменчивости ритма, интонации, динамики, регистровых соотношений, всему комплексу, выражающему эмоциональную природу и идейное содержание музыки.

Педаль идет «нога об руку» со всем исполнительскими намерениями.

В этом «школа высшего пилотажа». И если на элементарных ступенях достижение его невозможно, можно все же утверждать, что только имея в виду высшую цель, легче идти по верной дороге. Не придется огораживать попутные этапы заборами, которые потом трудно ломать.

О СТИЛЯХ И АВТОРСКИХ ОБОЗНАЧЕНИЯХ ПЕДАЛИ

КЛАВЕСИННАЯ МУЗЫКА

В клавирных произведениях часто бывает закономерной та педаль, которой не слышно.

Бузони

Клавесин не имеет педали, т. е. управления демпферной системой в целом. 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 и мягче и легче фортепианного демпфера, поэтому затухание звука не столь резко и внезапно, как на рояле.

Сухой звук беспедального рояля далек от звенящего богатого обертонами клавесинного звука. Поэтому даже по линии подражания клавесину беспедальная игра уводит в сторону. Но целью пианиста, играющего клавесинные произведения, должно быть не формальное подражание, а стремление наиболее полно выразить содержание музыки.

В сфере звучания рояль должен возместить потерю некоторых тембральных и регистровых свойств клавесина своими преимуществами. Одно из них — наличие педали.

Вместе с тем мысль о том, что музыка эта написана для клавесина, знание свойств последнего поможет нам оторваться от рутины чисто фортепианных привычек мышления, возникших на почве исполнения более близкой к нам музыки, отличной по содержанию и форме.

Как часто, например, на классическую музыку (включая Бетховена) переносятся навыки романтически-гармонического представления, чуждые краски, внешней красотой звучания ступеньки красочные ресурсы классиков.

Фактура клавесинной музыки прозрачная. Скованные и в то же время вдохновленные клавесином старинные авторы уместили свои поэтические идеи в целомудренную форму небольшого высотного и динамического диапазона.

«Только в ограничении сказывается мастер», — говорит Гёте. Другими словами, ограниченность средств не сужает фантазию мастера, а оплодотворяет ее, повышая изобретательность, остроту и точность художественного приема.

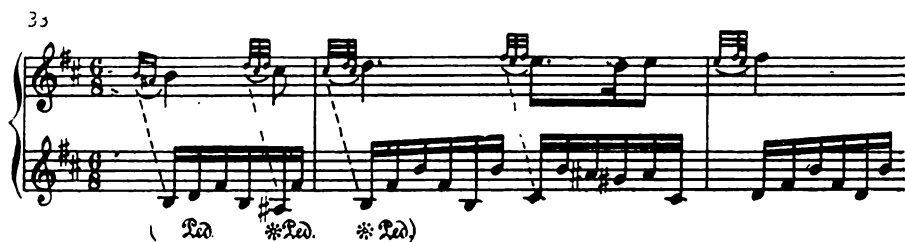
Отсутствие размаха возмещается в клавесинной музыке тонкой выразительной значимостью мелодических, гармонических

событий, ритмической, артикулятивной изощренностью, полифоничностью музыкальной ткани.

Педаль присутствует почти все время. Она окрашивает звучание в целом, оттеняет гармоническое значение басов в прихотливых фигурациях сопровождения, подчеркивает артикулятивные контрасты. Разумеется, и паузы и *staccato*, не рассчитанные на наличие педали, вполне реальны. Педаль может окрашивать и *staccato*, но снимается вместе со снятием руки.

Нажатие в основном — минимальное. Филигранная мелизматика, тонкость сопряжений требуют прозрачности, но не сухости. Этим и руководствуется пианист.

Так, например, в «Тростниках» Куперена сопровождение гармоническое, и педаль меняется на каждой новой гармонии.



Так же пианист поступает и в аналогичной бетховенской фактуре. Но для Бетховена часто основой гармонической басовой фигурации служит утверждение гармонии и ритмического пульса при неизменяемом рисунке самой фигурации.



В примере же, типичном для клавесинной манеры, линия баса представляет собой изменяющую свой рельеф мелодию, полифонически сплетающуюся с верхней мелодической линией. Полная педаль грубо разрушит эту линейность, создавая звучные гармонические комплексы. Минимальная педаль, чуть больше прижатая на басах, основах гармонии, создает гармоническую «атмосферу» звучания и сохранит графическую прозрачность сопровождения.

В контрастных противопоставлениях, как в «Курице» Рамо (скандированные четырехзвучные аккорды в конце) возможна более полная педаль.

Следует остерегаться слияния педалью гармонических фигур, имеющих чисто ритмическое значение.

Этот совет относится и к Баху и к Моцарту.

Так как многочисленные украшения начинаются обычно вместе с басом, важно не засорить педалью последнюю опорную ноту, поэтому при запаздывающей педали нажимать ее вновь следует только по окончании украшения, когда устоится чистая звучность.

Самые же мелизмы, особенно длинные, тем более трели, вполне допускают мелкую педаль.

Полная педаль очень редко применима, особенно плохо звучат отдельные красочные пятна при общей беспедальной звучности. В певучих пьесах ничтожная педаль почти непрерывна, изредка, в зависимости от регистра, нажимается глубже.

БАХ

Не следует верить легендарной традиции, будто Баха должно играть без педали.

Бузони

Хотя произведения Баха, играющиеся ныне на фортепиано, написаны им для клавесина (и клавикорда), в его клавирных сочинениях мы часто слышим отражение его оркестровых, вокальных, органных творений.

Речитативы Хроматической фантазии можно понять только в свете его ораторий. Английские сюиты, Итальянский концерт таят в себе зерна оркестрового мышления. В токкатах ясно ощущается преемственность в отношении органных токкат. Многие фуги — отражение хоровых и органных фуг.

И если благодаря преимуществам фортепиано, в том числе педали, мы можем приблизить эти сочинения к их творческому первоисточнику, мы не только не грешим против стиля, а стремимся лучше постичь подлинное содержание этой музыки.

Кроме того, клавесин, как и орган, допускал усовершенствования. И если в произведениях французских клавесинистов мы видим пользование двумя клавиатурами («Tictoc-choc» Куперена — обе руки играют в одном регистре), не разворачивающее все же общей звучности, то в Итальянском концерте Баха, хотя бы в его построении по принципу tutti и solo, уже угадываются и удвоения в октаву и соединение клавиатур. Недаром. Бах писал концерты для клавесина с оркестром, требующие известной мощности звучания.

Поэтому произведения Баха часто допускают более широкое применение педали, в частности большую глубину нажатия. При крайней осторожности в его чисто полифонических произведе-

ниях, особенно в фугах, педаль завоевывает большое поле действия в таких произведениях, как Итальянский концерт, Хроматическая фантазия и, особенно, в концертах. Но и тут осторожность необходима — в смысле бдительности к прозрачности рисунка, четкости ритма, ясных полифонических сопряжений. Артикулятивная роль педали здесь особенно велика.

Крейцер в своей книге приводит несколько способов педализации первого такта прелюдии f-moll из II тома «Хорошо темперированного клавира».

35

1) 2) 3) 4) 2)

a) x * x * x * x * x *

b) x * x * x * x * x *

c) x * x * x * x * x *

Все они сводятся к тому, чтобы связать повторяющуюся затактовую терцию в правой руке с первой в такте, а также басовые ходы. Но именно в отрыве затактовой терции от последующего хода legato и состоит артикулятивная выразительность мотива; так же и штрих по legato подчеркивает мелодические шаги басов. Крейцер же, как видно из последующего разъяснения, считает отсутствие склеивающей педали, противоречащей естественному произнесению, сухим и непоэтичным.

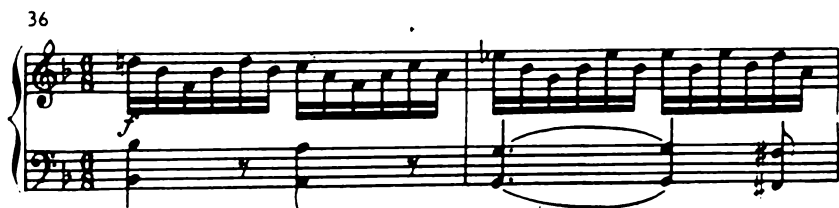
Другими словами, он исходит лишь из приятности звучания, подменяя современными акустическими привычками специфические выразительные задачи данной музыки.

Это и есть тот типичный случай, когда полезно помнить о клавесине и органе. Произнесение, диктовавшееся этими инструментами, поможет понять речевое содержание данной фразы и, в соответствии с ним, простую истину, что уничтожать выразительную активность затакта, связывать две терции, имеющие разное гармоническое содержание, — значит исказить смысл музыки.

Во многих клавирных сочинениях Баха, особенно в прелюдиях, встречаются чисто гармонические фигурации. Примеры: Маленькая прелюдия (для лютни) c-moll, прелюдии Cis-dur, d-moll, B-dur из I тома «Хорошо темперированного клавира» и т. п.

В этих и подобных случаях нельзя соблазняться чарами и безопасностью полной педали. Эта безопасность — лишь акустического свойства. Но полная педаль может смазать, потопить в педальном соусе (выражение К. Н. Игумнова) и сложное мотивное строение, и скрытое многоголосие, и характеристичность четкой ритмической пульсации, и мелодический рельеф.

В сонате Моцарта F-dur встречается следующий эпизод:



Он является вариантом темы:



Моцарт не написал мелодические точки в фигурации в виде восьмых. Вариант характерен именно тем, что мелодия продолжает жить, но в слиянии с новой, более мужественной и энергично пульсирующей фигурацией шестнадцатых. Прелюдия Cis-dur Баха аналогична по построению.



Полная гармоническая педаль уничтожит энергическую раздельность шестнадцатых, грубо подчеркнет мелодическую линию, придав мелодическим точкам связность. Педаль здесь возможна только колористическая, минимальная, та, которой, по выражению Бузони, не слышно.

В прелюдии d-moll полная гармоническая педаль сольет мотивные ячейки из трех шестнадцатых, уничтожит затактовость первой из них.



Не то в арпеджированных аккордах Хроматической фантазии или вступлении к большой фуге a-moll. Ритмическая форма их неопределенна. Существен именно гармонический разлив,

волна от баса к высшей мелодической точке. Педаль тут возможна более глубокая, а на *f* — полная.

Если тема фуги построена на гармонической фигурации, как например, в фуге G-dur из II тома «Хорошо темперированного клавира», педаль, разумеется, исключена.

Педаль в сочинениях Баха помогает связывать мелодические линии, когда недостает пальцев, обогащает выразительность звучания, заостряет ритмический и артикулятивный характер.

Однако, содействуя слитности, особенно в медленных темпах, педализация не должна разрушать прозрачности и превращать полифоническое мышление в гармоническое.

Пианист, владеющий грациями, нажатия, «увлажненной четкостью», без труда управляет звучанием при помощи педали.

Бузони пытается кое-где вписать педаль в произведения Баха. Так, например, в прелюдии *dis-moll*, в которой он усматривает как бы предвосхищение Шопена, он пишет сплошную гармоническую педаль, захватывающую и паузы в мелодии. При этом он оговаривает, что не считает ее обязательной или единственно возможной (урок редакторам!).

Он не упоминает о глубине нажатия, подразумевая, думается, неполную педаль. Полная педаль превратила бы мелодические ходы в гармонические. Все же даже неполная педаль в этой прелюдии сплошная, несменяемая, уничтожая паузы в голосе, отнимает, с моей точки зрения, выразительность произнесения на новом дыхании пунктирного ритма каждой фразы, ее настойчивую затактовость.

Педаль Петри в английских сюитах написана в основном по принципу гармонической безопасности. Примененная вне разных градаций глубины нажатия, она создает густые гармонические острова иногда внутри одной темы (Аллеманда из сюиты *g-moll*) и пестроту звучания. Нет сомнения в том, что Петри не следовал своей собственной педализации, а пытался записать «педагогическую», как мне кажется, абстрактную и нежизненную педаль.

Фиксировать педаль в музыке Баха немислимо, столь она зыбка и подчинена «ряду волшебных изменений».

МОЦАРТ

Какая глубина,
Какая стройность и какая смелость!

Пушкин

Музыка Моцарта, хотя и пронизанная полифоническим мышлением, в основном развивается на гармонической основе. И несмотря на то, что педаль здесь еще нельзя назвать фактурно-необходимой, она все же служит не только красочным, но и

гармоническим целям. Потребность в педали ощущалась еще до ее появления. Леопольд Моцарт (отец Вольфганга) в своей книге указывает, что басы в гармонических фигурациях сопровождения можно придерживать пальцами, увеличивая этим их ритмическую длительность.

Молоточковое фортепиано появилось при жизни Моцарта. Его обозначения — *f*, *p*, *cresc.* говорят о том, что он имел его в виду при издании своих произведений. На клавесине эти указания могут обозначать лишь разные клавиатуры, но Моцарт их применяет для одной руки и текучей фактуры. Все же эти произведения исполнялись и на клавесине, и поэтому у Моцарта нигде педаль не является частью текста подразумеваемой, как у Листа или Шопена. Тем не менее красочная роль ее уже довольно значительна. Она лишает гармоническое сопровождение ударной сухости, придает мелодии певучесть и звонкость. Музыка Моцарта имеет иногда еще вполне клавесинный характер, например в его вариациях, напоминающих по складу вариации Генделя или Рамо. Педаль в них нажимается обычно не до конца, вернее очень слабо, ибо ткань прозрачна и подвижна, содержит много гаммообразных пассажей (хотя и здесь Моцарт часто проявляет большую смелость и контрастность).

В сонатах, фантазиях и концертах Моцарта его воображение часто выходит за рамки клавесина и тогдашнего, еще очень скромного, фортепиано. Надо полагать, он был бы очень доволен, если бы мог исполнять свои сочинения на современном нам Бехштейне или Стейнвее. (Его фортепианная музыка часто — как бы осколки его грандиозных творений — симфонических и, особенно, оперных, — вдохновлена большим размахом чувства, полна блистательно 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». «Он страстен, но сохраняет рыцарские формы» (Бузони). Его совершенное чувство формы, «почти сверхчеловеческое», по выражению Бузони, толкает часто недальновидного и неглубокого исполнителя на внешнюю закругленность, внешнее изящество как самоцель. Рассмотреть и почувствовать его пламенную душу сквозь эти «рыцарские формы» труднее, чем у Бетховена, ломающего все преграды, или у Чайковского, свободно изливающего свои чувства.)

Слух наш воспитан звуковым объемом нашего рояля, его динамическими возможностями. Искусственное их обеднение в угоду условному стилю воспринимается нами как условная, бедная красками выразительность. Такие чисто симфонические места, как *a-moll'*ное *Allegro* или *g-moll'*ное *Presto* Большой фантазии *c-moll*, пунктированная вариация последней части

концерта с-moll, требуют большой звучности и полной красочной педали. Но это не значит, что педаль должна превратиться в сливающую гармоническую — романтического периода. Она больше всего нужна как динамическая краска и ритмическая поддержка. В пунктированной вариации концерта нельзя смазывать остроту staccato левой руки, противостоящего аккордам правой. Возможны различные решения этой задачи. Или педаль полная, одновременная и короткая, или же более длинная, очень слабо нажатая; но в обоих случаях прямая, чтобы сразу охватить аккордовые опорные точки. То же и в других приведенных примерах. В начале Большой фантазии с-moll педаль сообщает оркестровую полноту акцентированным началам, но в последующем *p legato* фантазии меняется с каждой нотой, чтобы не слить и не превратить в ломаный аккорд мелодические унисоны. В начале Сонаты с-moll полная педаль окрашивает первое *c*, в дальнейшем тема, разумеется, играется без педали, чтобы не разрушить характерности волевого staccato. Однако на опорном *c* второго такта возможен мимолетный педальный акцент, чтобы сразу установить четырехчетвертное строение и чтобы интонационная вершина темы — *e* — не потеряла летучести слабого времени. Но в Фантазии с-moll № 2 раскинутые на три с половиной октавы арпеджио, вероятно, задуманы уже на педали.

39



Первое мелодическое *g* еще должно опираться на басовое *c*, которое затем движется на *d* (через октаву) и на *es*. Все же надо дать мелодическому *g* позвучать и одному, т. е. снять педаль несколько раньше продолжения мелодии, чтобы последующий ход не столь резко прозвучал в вакууме после насыщенной звучности трехоктавного арпеджио.

Но далеко (не всякое арпеджио имеет у Моцарта специфически гармонический смысл. Именно аккордовым фигурациям в быстром темпе зачастую свойствен волевой ритм, требующий четкой раздельности *non legato*. Например, в 1 части сонаты F-dur d-moll'ный отрывок должен звучать в манере, соответствующей *détaché* на скрипке.

40



Лиги, объединяющие мелодический ход и вписанные в некоторых (увы, многих) изданиях, фальшивы, противоречат скандированному характеру энергично завоевывающих высоту шестнадцатых. Педаль нужна только изредка — красочно-ритмическая, короткая, чтобы сохранить рельефность мелодических контуров и отчетливость произнесения.

Такое же мелодически-суровое значение имеют и арпеджио уменьшенного трезвучия в концерте с-moll, и нисходящие ломаные трезвучия в сонате для 2-х фортепиано, и многие другие подобные места.

Артикуляция занимает большое место в выразительной сокровищнице Моцарта. Иногда это — оркестровка, иногда — смычковые штрихи, часто — вокал в разнообразных проявлениях — *bel canto*, оперные характеристики — то драматическая, то шаловливо-лукавая музыкальная речь (часто можно встретить Сюзанну в его сонатах), то колоратура.

Частая смена лиг в певучих местах, как и паузы внутри мелодии — своеобразная моцартовская манера, — придают его музыке особую вокальную выпуклость. Следует остерегаться сливать педалью паузы в таких местах, как побочная партия сонаты F-dur (пример 36а) или в Adagio f-moll.



Подробный разбор артикуляции в произведениях Моцарта здесь неуместен. Существенно то, что лиги Моцарта полны значения и требуют любовного изучения и исполнения. Лиги эти не обязательно означают разрыв звучания, они подсказывают рукам верную ритмику и динамику произнесения. Воздушная педаль иногда связывает мелодию вопреки отрыву руки от клавиш как, например, во второй, медленной части упомянутой сонаты F-dur.

Как в чисто клавишинной музыке, так и здесь педаль служит и четкому штриховому противопоставлению. В основном применяется неполная педаль, в частности потому, что при частой в этой музыке смене штрихов разница между педальной и беспедальной звучностью будет не столь ощутима.

Тонкость и разнообразие моцартовской фактуры естественно требуют тонкости и разнообразия педализации.

Пристальное изучение и вкус подскажут верное ее применение. Недаром Моцарт часто упоминает в оценке музыкантов-исполнителей вкус. *Con gusto* * — большая похвала в его устах.

* Со вкусом.

Изучать же надо не только фортепианные его произведения, но оперы, симфонии, квартеты — для лучшего понимания дальности прицела его клавирной фактуры.

БЕТХОВЕН

Бетховен, совершивший, бесспорно, самый значительный шаг вперед в отношении фортепиано, прозревал природу педали, и ему мы обязаны первыми тонкостями.

Бузони

Музыка Бетховена — переломный период фортепианной фактуры и тем самым педализации. Начиная с чисто гайдновской манеры письма, он смело и дерзко раздвигает рамки фортепиано, предваряя в средний и последний периоды романтическую эпоху. Кстати, слова «музыка сама по себе романтична» принадлежат Бетховену. Он первый начинает обозначать, предписывать педаль. Делает он это лишь в особых случаях, а не постоянно.

Первые педальные указания в сонате ор. 26 объединяют тремоло в траурном марше и сливают, растворяют последние такты первой части и финала.

Это — скромные красочные намеки.

Но в сонате ор. 27 № 2, Лунной, совершается подлинный переворот в использовании педали. Впервые появившийся в фортепианной фактуре волшебный эффект мелодии, окутанной растворенным гармоническим фоном (и это на протяжении всей части), до сих пор неотразимо действует на любого, даже неискушенного, слушателя.)

Первой частью Лунной сонаты Бетховен ввел в обиход бездемпферный рояль, получивший свое полное развитие в значительно более поздние времена.

«Tutto questo pezzo... senza sordini», — пишет Бетховен. Вся часть без сурдин, т. е. без глушителей, без демпферов, другими словами, на правой педали.

(Обозначение *senza sordini* часто понимают неверно, подразумевая под сурдинами левую педаль.* Нелишне напомнить, что употребление левой педали обозначалось термином *una corda* — одна струна (фактически молоточек ударяет по двум). Игра без левой педали обозначалась *tre corde* — три струны. Термин *senza sordini* обозначает — на правой педали, *con sordini* — без правой педали. В позднейших редакциях эта терминология автоматически заменялась значками *Ped.* и *✱*.)

* Эту ошибку повторяет, например, Корто в своей книге «О фортепианном искусстве».

К этой звучности бездемпферного рояля Бетховен особенно часто прибегает в своих последних сонатах, в которых таятся зародыши даже импрессионистических звучаний, как, например, в вариациях сонаты ор. 111.

В той же Лунной сонате Бетховен предписывает педаль на заключительных аккордах арпеджированных взлетов финала. Там же перед кодой он пишет ее на раскинутых по всему роялю уменьшенных септаккордах.



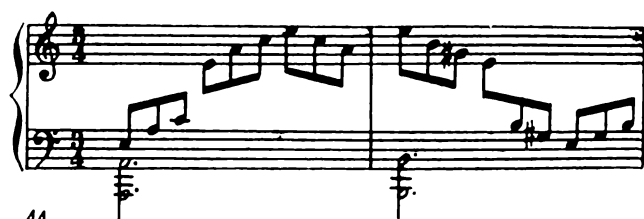
Во всех трех случаях предписанная педаль не только изменяет колористический характер, но вносит корректив в способ записи. В примере 42 аккорды сохраняют характер *staccato*, утрачивая реальную прерывистость, в септаккордовом арпеджио (пример 42а) педаль удерживает весь гармонический комплекс, все ноты, отпущенные пальцами.*

Педальные указания Бетховена редки. Это не означает, что в остальных случаях следует играть без педали. Просто он указывает ее обычно только в противоречивых случаях, т. е. там, где она изменяет фактурную запись. Поэтому, если к фортепианным произведениям Бетховена в целом применяется колористическая педаль, как и в предшествующей музыке, то авторские указания предусматривают уже фактурную педаль.

В первых сонатах мы часто встречаем гармонические фигуры, особенно в сопровождении. Но, например, в финале 1-й сонаты и в побочной и в заключительной партиях необходимая педаль выполняет лишь ритмическую и красочную функцию.

Здесь, как и в широких арпеджио трио менуэта 3-й сонаты (пример 43), в гармонических триолях трио менуэта 4-й сонаты (пример 44) педаль не должна превращать фактуру в гармонический фон, подобно 1 части Лунной сонаты.

* Почему-то несмотря на ясное указание автора, и редакторы и пианисты предпочитают часто оголять последний аккорд, «срезать верхушку горы».



Педаль не должна смазывать ритмической активности триолей, написанных автором без лиг, не legato, поэтому полная педаль тут неприменима.

Начальные арпеджио финала Лунной также не слигованы их можно играть либо без педали, «увлажнив» лишь бас, либо на незначительной, особенно в нижнем регистре, и меняющейся. Только четкий ритмический рисунок создает образ поступенно поднимающейся в гору, напряженно завоевывающей вершину энергии.

К сожалению, в большинстве изданий сонат Бетховена смазаны штрихи. Все пассажи, доступные связыванию пальцами, щедро залигованы. Между тем Бетховен, подобно Моцарту, делает заметную разницу между активными отдельными и сопряженными, связанными пассажами. В смысле педализации верное понимание этих двух характеров имеет огромное значение.

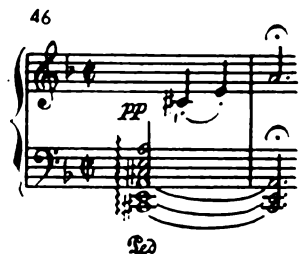
Во 2-й, с-moll'ной части 13-й сонаты (пример 27) четверти, залигованные по три, означают цепь диалогически звучащих в двух регистрах ломаных гармоний. Здесь педаль должна подчеркнуть гармоническую сопряженность четвертей и разъединение разных гармоний и регистров. Для этого, как уже упоминалось выше, она берется на каждой первой и снимается после третьей ноты группы. Этого требует мятущийся, тревожный характер музыки. Простое соединение общей гармонической педалью прозвучит беззубо и гладко.

Как правило, бетховенские паузы и staccato реальны. Он обращается с роялем как с оркестром. Мы часто можем найти в его сонатах отражение типичных оркестровых звучаний: противопоставление струнных духовым, литавры (во 2-й части 17-й сонаты),



pizzicato струнных (во 2-й части 15-й сонаты) и т. п. Педаль служит краской, динамической и ритмической опорой и только иногда изменяет фактуру.

В начале 17-й сонаты Бетховен снова предписывает педаль — удержание всей гармонии, а не только аккорда, удержанного левой рукой.



Красочность бетховенского фортепиано именно в смелых противопоставлениях регистров, в различных звуковых характеристиках. Бетховен великолепно знает рояль и любит его. Он доверяет ему такие грандиозные звуковые образы, которые до него никто не осмелился мыслить на рояле.

Бетховен не подражает звуку других инструментов, но вписывает в фортепианную фактуру характеристики, свойственные различным инструментам или группам инструментов. При исполнении Бетховена часто невольно напрашивается мысль: вот это в оркестре сыграли бы валторны, а вот это — солирующая флейта и т. п. Характер музыки диктует инструментовку. Это плодотворно для фантазии исполнителя, ибо обращение к оркестральности подталкивает его воображение в отношении интонации, регистровки, педализации.

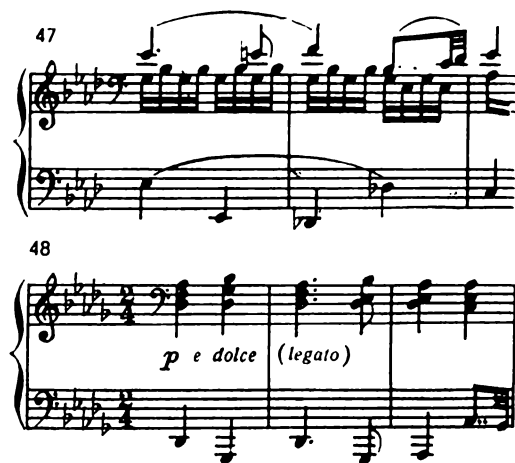
Многокрасочность бетховенской палитры, однако, прямо противоположна чувственно-чарующей звучности романтиков и импрессионистов.

Обилие речевых, диалогических пауз, частое противопоставление различных штрихов не допускают красивого педального обволакивания как основного выразительного средства.

Бетховен широко пользуется штрихом *staccato* в многообразном его значении — то суровым *staccato* (как в первой части и финале 1-й сонаты), то жизнерадостно-волевым (сонаты 2, 7, 11), то шутливо-задорным (финал 6-й, *Allegretto* 18-й). При различиях характеристик, отражающихся на длительности, остроте исполнения, *staccato* во всех этих случаях не теряет своей отрывистой природы и не допускает сглаживающей педализации. Допустима лишь педаль *staccato*, снимающаяся вместе с отрывом руки и иногда коротко подчеркивающая ритмические опорные пункты.

Особое свойство бетховенской мелодии, преимущественно в медленных частях, заключается в том, что каждая нота живет собственным гармоническим смыслом, не окутывается общим гармоническим фоном, как у Листа и Шопена. Мелодия настолько тесно сопряжена со своими базами (устойчива только

«на двух ногах»), что сыгранная в отрыве от них, лишается своего содержания. Попробуйте сыграть отдельно «мелодию» 2-й части Аппассионаты. Линия басов диктует педализацию. Часто басовый ход на октаву допускает гармонически чистое, но противное смыслу объединение педалью. Таковы басовые ходы в Adagio 8-й сонаты (2-й такт), в Andante 23-й сонаты (3-й такт).



Основная опасность педализации бетховенских сонат в забвении этих основ его фактуры. Руководясь лишь критерием гармонической чистоты, пианист легко может разрушить красноречивые паузы, разрывы дыхания, оркестровые краски — только бы не было грязно!

Вот несколько примеров.

В сонате, ор. 90 (№ 27), первой фразе в низком регистре противостоит ответ в высоком, начинающийся на той же гармонии.



Привыкшее к слитности позднейшей музыки ухо часто страдает «паузобоязнью». Красивее — продлить звучание последнего аккорда. Между тем суровая отрывистость как затактов, так и окончания фразы и необходимость длительной паузы для переключения на ответ требуют короткой педали. Затакты тоже следует коротко педализовать, чтобы все аккорды были одинаково инструментированы, т. е. взяты на прямой педали. Очень важно перед аккордом на третьей четверти снять педаль и руку после восьмой, чтобы лига была реальной (и этой выразительной артикуляцией редакторы пренебрегают — непонятная бесцеремонность!). Между тем раздельное от предшествующей восьмой произнесение аккорда на третьей четверти подчеркивает

его активную затактовость, мотивную ямбическую структуру, подобную началу. В противном случае получается ложный мотив с пассивным окончанием и затем оторванный от общего смысла аккорд. Лига эта проходит через всю часть во всех трансформациях мотива. В ответах (четверти вместо восьмых) педаль несколько длиннее, но опять-таки с разрывами.

В 5-й сонате часто сливают педалью первый семизвучный аккорд и одноголосный ответ, диалогически противостоящие друг другу.



Пауза между ними необходима! В ответе целесообразна ритмическая короткая педаль на всех «разакх». Незнакомый с этой музыкой слушатель должен сразу понять трехдольность построения. В пассажах C-dur из 1-й части 13-й сонаты длительность баса реальна.



Нельзя накапливать гармоническую густоту и наверху внезапно создавать оторванную пустоту звучания. Это случай, аналогичный рассмотренному в 3-й сонате (см. пример 14).

В начале разработки 1 части Патетической сонаты часто сливают педалью последнюю сексту 3-й октавы хода четвертями с последующей октавой e^1 — e^2 , приобретающей таким образом значение отражения.



Между тем эта октава — возвращение мотива вступления, синкопа, заменяющая первую долю такта, а не просто слабое время. Педаль, снятая после верхней сексты (после, но не вместе с ней), и новая прямая педаль на октаве e^1 — e^2 создают единственно верное противопоставление двух фраз и характеристик.

Гармоническую фигурацию левой руки в побочной теме 3 части Лунной сонаты следует понимать двухголосно. Это продолжение энергических восьмых начала, т. е.:

53



В скрипичной сонате с-moll аналогичный случай ясно выражен в тексте.

54



54 а



Педадь здесь играет ритмико-динамическую роль. Ею следует тронуть лишь первый бас, т. е. коротко брать ее на каждой первой четверти такта.

В начале 31-й сонаты логичнее и красочнее мыслить сопровождение так:

55

возведение так:



55а

Возможен и такой вариант:



Поэтому педализовать лучше только первую шестнадцатую, передержав ее немножко. От этого выигрывает в выпуклости и мелодия. Накопление звучности при трехкратном повторении терции — *c—es* на одной педали ложится на мелодический ход тяжелым грузом.

Никогда не следует забывать о прозрачности бетховенской фактуры — полифонической, полиритмической и полирегистравой. Излишняя педадь может утопить много драгоценных мыслей и звучаний. Но там, где педадь поддерживает разбушевав-

шуюся стихию, ее не надо бояться. В гармонических фигурациях обеих рук во вступлении к Пятому концерту, в гармонических бурях Аппассионаты красочно-динамическая роль педали существенна. Здесь она нажимается до конца. В упомянутых же выше примерах и везде, где она создает лишь ритмические пятна, где отчетливость строения неотделима от художественного образа, возможна лишь неполная педаль.

У Бетховена часто уместно противопоставление педальной и беспедальной звучностей в одной фразе, как в упомянутом начале 3-й сонаты.

Подчеркивание педалью различной инструментовки в одной фразе — одно из употребительных выразительных средств пианиста.

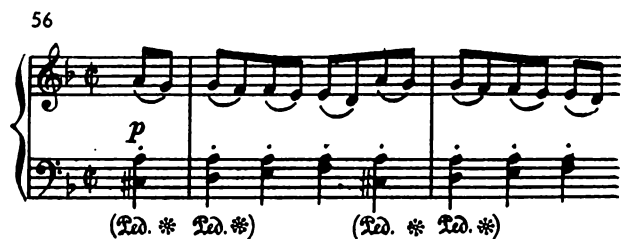
В начале Патетической сонаты (пример 13) различная глубина нажатия — полная в первом аккорде и еле заметная в продолжении (можно со включением левой педали для большей контрастности) выполняет ту же роль.

В Adagio Патетической сонаты начало может звучать на полной запаздывающей педали, но в варианте с триольным сопровождением нужен воздух для выявления нового характера и штриха триолей.

Мелодия связывается пальцами. Второй эпизод *f-moll* тоньше звучит на не вполне полной легатной педали. Третий же в *as-moll* требует иной краски — еще нажатой педали — для окрашивания мелодии и оркестровой четкости аккомпанирующих аккордов, а в отрывистых триолях левой руки — полного снятия.

В 21-й сонате начало, за исключением первой басовой ноты, не допускает педали из-за низкого регистра. Возвращение темы октавой выше в изложении шестнадцатыми позволяет очень легкую, невесомую педаль.

В 17-й сонате первый ответ не требует педали, но лучше затактовую и сильную, первую в такте, четверть коротко тронуть педалью, чтобы лучше выявить ритмическую иерархию, ритмический мотив, играющий такую роль в дальнейшем (взрывную роль затакта, опорную — сильного времени и пассивность окончания рисунка).



Ту же педаль следует применять и в дальнейшем, в начале второго ответа и в конце его развития, где *sf* подчеркивает возвращение ритмического мотива (в середине пассажа, когда ритмическая единица мотива сужается до двух четвертей, а

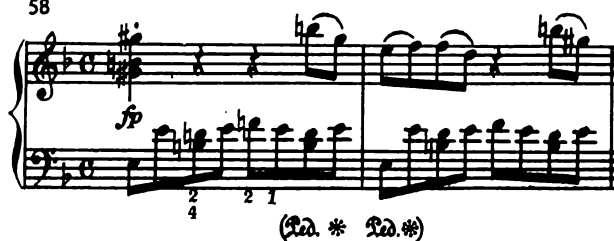
потом до одной, лучше применять* только ритмическую педаль на сильных долях такта, противостоящих синкопам левой).

57



Тот же смысл и та же педаль в побочной партии, построенной на том же ритме с усеченной четвертой четвертью.

58



В основной теме в d-moll полная педаль дает мощность первому басу, но для выявления энергичного волевого staccato темы снимается, однако, лучше не сразу, а постепенно. Резкий разрыв звучности в столь низком регистре слишком заметен и нарушает единообразие голоса, ведущего тему.

Во 2-й части 17-й сонаты мотив в верхнем регистре вполне «умещается» на басовом аккорде, однако одинокое его звучание без педали придает нужную, более образную характерную диалогичность всей музыке в целом.

59



В дальнейшем — трехголосные ходы в низком регистре (пример 45, валторны) нуждаются в глубине звучания, достигаемой полной педалью (обязательны реальные паузы), следующий же пасторальный отрывок звучит флейтово-прозрачно — педаль не до конца нажатая.

3-ю вариацию в 1 части 12-й сонаты немислимо сливать гармонической педалью: она теряет всю свою характерность засурдиненных духовых. В репризе траурной последующей вариации удаленные басы staccato можно удерживать, подобно басам staccato во второй части Первого концерта. Это — условное staccato, скорее акцент отрывистым движением руки, преддверие будущих романтических стаккатных басов.



В более поздних сочинениях Бетховена, и, особенно, в последний период, *staccato* и даже паузы часто утрачивают свое реальное значение, как в первом затакте сонаты B-dur op. 106, где авторская педаль длится 4 такта. Все больше Бетховен пленяется чисто фортепианными эффектами и находит совершенно новые способы использования инструмента.



В сонате № 21 в коде 1 части маленькие форшлаги в дециму имеют значение удержанного баса (Шуман широко пользуется этим приемом).



Но Бетховен идет еще дальше. В начале финала 21-й сонаты на звучащем басу он сливает гармонии — тонику и доминанту в довольно низком регистре — добиваясь особого колорита растворенности, на котором звучит прозрачная мелодия как свирель пастуха в предрассветной дымке. Эту педаль редакторы безжалостно вычеркивают, пианисты объявляют ее неисполнимой, пригодной лишь для не столь эффективной педали инструментов бетховенской эпохи. Для этого и существуют градации неполной педали, чтобы в данном случае найти верную краску, сделать педаль менее гулкой. Дело здесь именно в краске, не только в удержании баса. Не случайно при возвращении баса педаль не меняется. Если воспользоваться для удержания баса третьей педалью роялей Стейнвея, эффект теряется, от баса остаются «лишь рожки да ножки», а прелесть как бы жемчужного тумана рассеивается. Но употреблять в этом случае авторскую педаль возможно только при тонком владении всеми звуковыми соотношениями: звучный бас, тонкое *pp* фигураций, регистрованных наверх (т. е. верхние ноты слышнее

нижних), преобладание каждой гармонии над предыдущей, звонкое *pp* мелодии (лучше всего кистью сверху). В случае слишком звонкого нижнего регистра педаль можно менять при возвращении баса. Начинать предпочтительно на полной педали, на перемене гармонии ослаблять нажатие, на возвращении основной снова углублять. Или же все, кроме баса, взятого на полной педали, играть на минимальной. Из всех смелых педалей Бетховена эта — самая дерзкая. Ею может пользоваться только зрелый пианист.

Такое же смешение гармоний Бетховен предписывает и в теме унисонами:



Создается чудесный колорит в совсем простой фактуре. Тот же прием смешения гармоний — и в трелях коды. Но благодаря более высокому регистру и объединяющей краске трели здесь смешение значительно «безопаснее». В аккордовом изложении той же темы он, однако, отказывается от объединяющей педали, учитывая большую звуковую насыщенность первой гармонии.



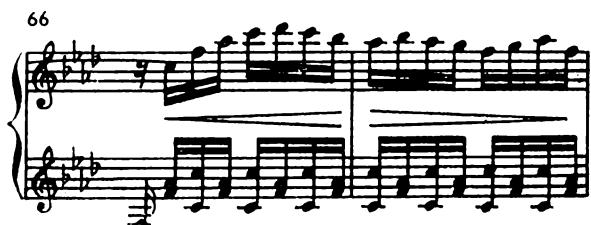
Для всей сонаты, пронизанной ощущением природы, характерно упоение гармоническими звучаниями — и начало 1 части, и последования чистых аккордов в побочной, и гармонические бури в разработке, которые еще разбухнут по всему роялю в Аппассионате. В фактуре «Авроры» больше всего заметен перелом, переход к романтическому роялю будущих поколений, наметившийся уже в 14-й, а затем 17-й сонатах. Для педали открывается большое поле действия. Ломанные аккорды-триоли разработки 1 части 21-й сонаты требуют полной педали для удержания полнозвучности каждой гармонии, мелодической раскачкой энергично опровергающей предыдущую. При этом педаль должна быть прямой, одновременной, чтобы крохотным люфтом заострить появление каждой новой гармонии. Во 2 части, в ее благоговейно созерцательном начале мелодия словно обрисовывает гармонию, как бы извлекая обертоны, тайно звучащие

в первом басу левой руки. В этом смысле *dis (es)* в мелодии родственно *es* в конце прелюдии F-dur Шопена.

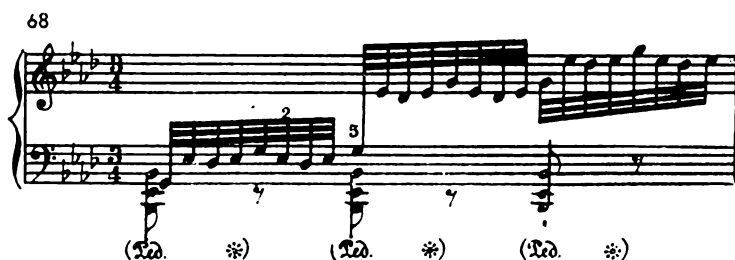


Мне представляется неверным менять педаль на второй мелодической ноте. Ее нельзя оголять, выводить из таинственного очарования рождающейся гармонии. Пустая терция *a* будет трезво звучать с далеким басом без квинты. Надо только осторожно брать *c* и интонационно «завоевать» *a*, чтобы *c* осталось лишь как гармоническое напоминание, а не как удержанный голос, но снимать педаль на паузах.

В дальнейшем Бетховен смело начинает писать бас в виде короткой ноты с подразумеваемой педалью, как, например, в 3 части Аппассионаты, в финале сонаты «Прощание», в побочной теме сонаты e-moll op. 90 (пример 19).

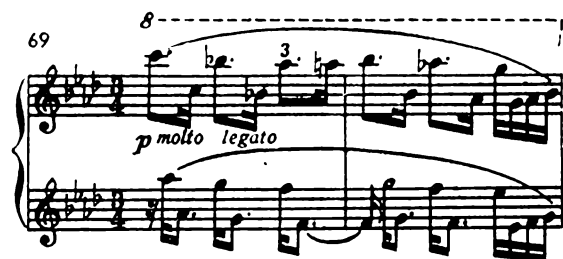


Отношение к роялю меняется, и перед исполнителем встает задача, как прочитывать текст — в старой ли манере реальных пауз и длительностей, или в новой, условной, романтизированной. Тут нельзя установить никаких правил — решает интуиция, вкус, знание Бетховена в целом, воображение, индивидуальная приверженность. Например, во втором *Adagio dolente* из сонаты op. 110 паузы в мелодии передают прерывистое дыхание, словно прерываемую слезами речь. Это паузы чисто декламационные. Снимать на них педаль — значило бы создавать пестроту гармонического фона. Выразительность их в ритмической интонации, а не в реальном перерыве звучания. Зато в 1 части той же сонаты паузы в левой (аккорды восьмыми, сопровождаю-



щие аккордовые фигурации тридцать вторыми), понятые и сыгранные реально, со снятием педали, создают прелестный оркестровый эффект.

Отрывистые аккорды противостоят слитной фигурации. В следующей теме, изложенной в виде дуэта в октаву, гармоническая педаль примитивна, так как при ее применении утрачивается прелесть зигзагообразных мелодических шагов на октаву и септиму.



Педаль смажет тонкий, своеобразный характер рисунка, заменив его движением параллельных октав. В начале финала 26-й сонаты паузы в левой руке реальны.

И так далее и так далее. Фантазия, смелая и в то же время любовно-бдительная ко всем извилинам и красотам авторской мысли, подскажет верный путь.

Еще несколько примеров авторской педали Бетховена, пугающей редакторов своей восхитительной смелостью.

В Концерте G-dur есть несколько бетховенских указаний, предусматривающих удержанную гармонию или бас.

1 часть. Тема B-dur в экспозиции и Es-dur в репризе.

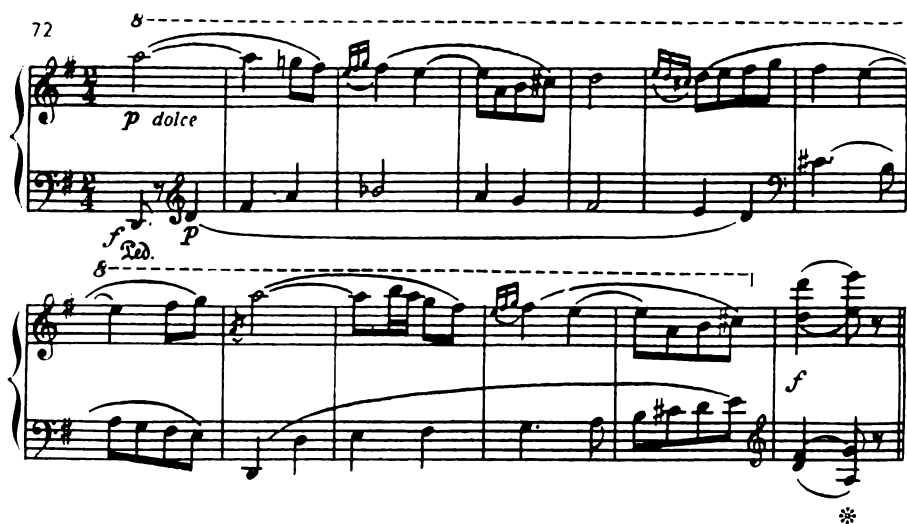
2 часть. Педаль на всю длину мелодии в e-moll и в a-moll.

3 часть. Органные пункты в заключительной партии.



О педали во 2 части концерта Es-dur уже говорилось. Все это звучит чудесно и не требует объяснений.

Самая устрашающая редакторов и учителей педаль — в сонате d-moll. В начале репризы речитативы написаны на педали,



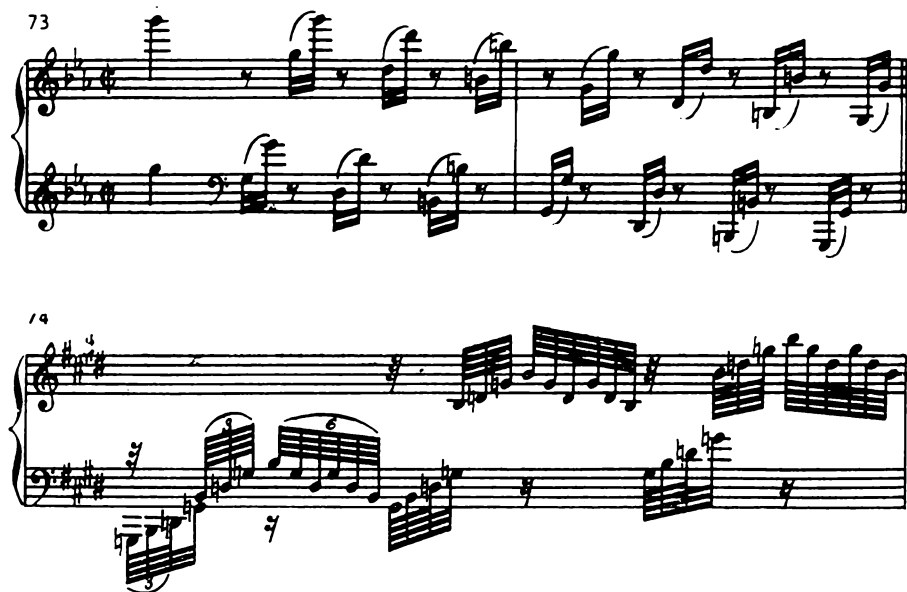
удерживающей сектаккордовую гармонию. Столь необычная звучность смущала уже современников. Она имеет, однако, реальное объяснение.

В своих воспоминаниях о Бетховене его ученик Франц Рис (младший) рассказывает: на вопрос об удивившей его педали Бетховен ответил: «Я хочу, чтобы речитатив звучал как голос в пещере». Эффект продленной и тающей гармонии придает скорбной мольбе речитатива особенную отрешенность и теплоту звучания. Для того, чтобы не звучало «грязно», достаточно сыграть оба речитатива *pp* (у Бетховена нет иного знака, и чрезмерная драматизация его не вяжется с образом и с указанием Бетховена *semplice* — просто). Первый ложится на доминантовую гармонию совершенно свободно. Во втором случае полное отчаяние *des* не более, чем нона аккорда C-dur. «Проклятые» секунды окупаются силой выражения. Снимать педаль надо мягко на разрешении. Интересно, что весь ход во втором речитативе — *des, c, b* — в точности соответствует по гармоническому смыслу одновременно звучащим ноне и секундам в 1 части III концерта (пример 3).

В концертах Бетховена, начиная с Третьего, педаль играет большую роль. Обилие гармонических фигураций, арпеджио, прокатывающиеся по всему роялю, иногда мощные унисоны, как в V концерте, восьмиголосные аккорды, более насыщенная по сравнению с первыми двумя концертами фактура оркестра требуют полнозвучия от рояля.

Вместе с тем в III концерте, в разработке 1 части (пример 73) не стоит поддаваться соблазну играть ломаные октавы на одной педали. На длинных выдержанных нотах скупой оркестровки эти пассажи, сыгранные без педали, или с чуть тронутой педалью первой нотой ломаных октав в левой руке, звучат легко и феерично. Педаль сгладит контраст и уничтожит прелестный крылатый штрих в фортепианной партии. Но длинные арпеджированные ходы по всему роялю во 2 части требуют

вуалированной педальной звучности и обязательного удержания баса на всю гармонию (пример 74).



Некоторые выводы:

1. Как правило, в бетховенской фактуре паузы и штрихи имеют реальное значение, педаль не должна их смазывать.

2. Педаль необходима как краска и как динамическое выразительное средство.

3. В позднейших сочинениях педаль часто явно подразумевается в тексте не только как краска, но и как часть фактуры. Только творческий подход поможет распознать и выбрать путь.

4. Педаль, предписанную Бетховеном, следует стараться исполнять. Однако в парадоксальных случаях это требует мастерства: чисто формального выполнения недостаточно. Бетховенскую педаль нужно применять не из почтения к автору, а потому, что она поэтична. Следует не просто выполнить его намерения, но и разгадать их, разгадать кроющееся за ними звучание и соответственно подчинить ему звуковые соотношения в игре руками. Если это не по силам, лучше отказаться от авторской педали и применить педаль более скромную.

ШУБЕРТ

На одном рисунке Швинда, друга Шуберта, изображена комната композитора и в ней маленькое фортепиано без педаль. Однако нет сомнения в том, что он мыслил свои сочинения с педалью. Возможно, впрочем, что на изображенном инструменте был коленный рычаг, заменявший педальную лапку. Удаленные басы в качестве гармонической базы, обволакивающий

гармонический фон, красочность фактуры его произведений немыслимы без педали. Характерные для Шуберта типично вокальные повторы в мелодии (тема в экспромте B-dur op. 42, начало экспромта Ges-dur op. 90, средняя часть музыкального момента As-dur № 2 и т. д. и т. д.) требуют педальной связи. Однако и у Шуберта, несмотря на романтизацию рояля, остается еще бетховенское отношение к штрихам, и в большей своей части они реальны. Но именно в большей части, не всегда. Staccato аккордов в начале экспромта c-moll выразительны и красочны. Паузы в синкопированных басах в том же сочинении (тот же прием и во второй теме финала сонаты B-dur) создают необычайно тонкое ощущение полетности и вместе с тем тревоги, их надо соблюдать, как ни трудно связать мелодию.

Однако в медленной части сонаты B-dur весь аккомпанемент, написанный staccato, немыслимо исполнять реально. Педаль не должна быть полной, но мелодия должна опираться на бас. Скорее это staccato можно уподобить звучанию щипкового инструмента без демпферов.*



В средней части экспромта As-dur op. 90 необходима смелая педаль (без секундобоязни!), сохраняющая бас на два такта.

Педаль сопутствует и тонкостям штриха. В трио Музыкального момента cis-moll в первых двух тактах лига связывает на 2-й восьмой терцию ges-b с ее разрешением. Педаль подчеркивает эту лигу.



Последняя восьмая в такте, являясь разрешением предыдущего задержания, знаменует слабое (женское) окончание мотива. Но в дальнейшем последняя восьмая в такте — не разре-

* Мне неизвестно, принадлежит ли указание col Ped. самому Шуберту. Скорее всего это так.

шение, а затакт к последующему, что особенно ясно в седьмом такте.

Синкопированная четверть на второй восьмой третьего такта — не задержание, а устойчивая доминанта. Затакт продолжает ту же гармонию, разрешающуюся в следующем такте. В 7-м такте затакт благодаря шестнадцатым приобретает еще большую активность. В хороших изданиях здесь лиги отсутствуют. Педаль надо снять перед затактовой восьмой и коротко тронуть ее снова, чтобы не пестрить краски. Это оттенит различную характеристику схожих ритмических моментов.

У Шуберта, как у Бетховена, надо тонко различать классическое инструментующее письмо от романтического. В Фантазии C-dur скерцо написано в оркестровой манере с характерными реальными паузами и *staccato*. Но и в нем вторая тема опирается на далекие, типично фортепианные опорные, удержанные педалью (не до конца такта) 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. Употребление ее сравнительно просто, фактура рояля легко обозрима и не противоречива.

Настоящий переворот в использовании рояля, с невероятной смелостью раздвигая границы его возможностей, поэтизируя и преображая его природу, совершает Шопен.

ШОПЕН

Воздействие педали еще не исчерпано, ибо она все еще находится в рабстве узкосердечной и неразумной гармонической теории.

Бузони

Эти слова замечательного пианиста и музыканта особенно применимы к Шопену, создавшему на рояле мир звучаний своеобразный, неповторимый, выходящий за рамки принятых до него норм.

Шопен — подлинный поэт рояля и поэт педали, создатель нового отношения к инструменту, первооткрыватель заложенных в нем тайн. Не случайно он не писал для других инструментов, ему было достаточно рояля, вместившего его творческие мечты. В новой трактовке рояля очень значительное место занимает педализация — смелая и основанная на тончайшем знании акустических и регистровых свойств инструмента.

Основные элементы, на которых строится педализация в произведениях Шопена, — гармония и особенно басы, эта насущная

жизненная база его музыки, их мелодическое и ритмическое сопряжение и, наконец, многокрасочность, многоликость звуковой атмосферы, дающей выразительную характеристику музыке.

Зачарованная переливчатость этюда *As-dur* op. 10, трепетная вибрация прелюда *fis-moll*, драматическая сила волевых ритмов в соединении с бушующими вихрями — этюды *c-moll*, op. 10, *a-moll* op. 25 № 11, прелюд *b-moll* — ничего подобного до Шопена не рождалось в фортепианной музыке. Каждому произведению, кроме его мелодической и гармонической выразительности, тонкой полифонии, присущи его особое, неповторимое «тело звучания», от эфирнолегкого до мощного. Динамика раскатов, жизнь регистров, их сопоставление, но в совершенно новом аспекте, характерны для Шопена.

Шопену принадлежит создание той особой окутывающей, пропитанной гармонической влагой звуковой атмосферы, которая зарождалась уже у Бетховена.

Названием «Лунной» 14-я соната обязана, вероятно, звуковой дымке первой части.* В этой области создания звуковой характеристики педаль играет огромную роль.

Гармоническая педаль у Шопена необходима, а не только возможна. О ней не стоило бы и говорить, но мелодические ходы в его музыке часто имеют вид несовместимых и толкают исполнителя на аскетический отказ от насущной базы в пользу абстрактной чистоты.

Именно гармоническая педаль у Шопена завоевывает свое фактурное значение. На ней основан комплекс его фортепианного мышления и записи.

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.

Лист (а иногда уже и Вебер) часто пишет реально звучащую фактуру, употребляя, если нужно, и три и четыре строчки. В дальнейшем эта запись входит в обиход композиторов, пишущих для рояля.

В средней части ноктюрна *c-moll* при вступлении октавного хода мелодические аккорды, беззаботно и доверчиво написанные Шопеном в виде восьмых, Лист, вероятно, записал бы половинами и четвертями, и никому бы не пришло в голову менять педаль.

Но в отказе Шопена от ритмического комментария — особое изящество. Его почерк — дыхание, жизнь рук, характеристика прикосновений. В его лаконичной в этом смысле, но выразительной формулировке своих мыслей — трогательное доверие гения к тому, что его нельзя не понять. Ритмические комментарии,

* Кстати, Бетховен терпеть не мог этого названия.

к которым прибегают иногда услужливые редакторы (вроде Клиндворта, одного из самых бесцеремонных), разрушают красноречивую пластичность записи, гвоздями прибивают кружевную ткань.

Запись Шопена опирается на наличие педали, которую он иногда обозначает тщательно, но больше — в виде педальной идеи. Он указывает педалью протяженность дальних басов, гармонические объединения, звучащие паузы и *staccato*. Педаль он пишет обычно осторожную, только иногда очень смелую, но, думается, все же менее смелую, чем та, которой он сам, пользовался.

Он был знаменит своей волшебной педализацией, как впоследствии Скрябин. Волшебство заключалось, конечно, и в пальцах. При изменчивости фактуры он отказывается от попыток уловить «неуловимые закономерности». Но есть у него и точные записи. В эпизоде Третьей баллады *As-dur*, где арпеджио записано мелкими нотами, Шопен пишет педаль на первой ноте арпеджио. Мало того, он подписывает прямо под ней бас. Неуловимые в своем небрежении редакторы уничтожают и то и другое (например, в польском издании). Между тем, авторская педаль закономерна.



Первая нота второго арпеджио составляет продолжение мелодического подголоска основной мелодии.



Важно и еще одно существенное обстоятельство. Арпеджио отнимает время. Если бас совпадает с верхней нотой, как это напечатано в большинстве изданий, его неизбежное опоздание за счет арпеджио удлиняет предыдущий такт и тормозит ритмическое дыхание. Если же бас берется вовремя, то запоздание мелодической ноты продлевает жизнь сильного времени, как бы выдоха, что вполне естественно с вокальной точки зрения. И, наконец, при педали, взятой на верхней мелодической ноте, последняя, не напитанная гармонией, звучит жалко.

Гармоническая педаль Шопена в большинстве случаев не вызывает сомнений. Благодаря тонкому использованию преиму-

ществ нижних регистров и свойства ударного начала звука вытеснять остатки прежних звучаний, в лоне общей гармонии мирно уживаются исключаящие друг друга последовательности. Это «опасное соседство» придает кроме того роялю новое тембральное очарование. Непреходящая популярность Шопена среди широкой публики в большой степени объясняется тем, что рояль полностью теряет свои отпугивающие свойства сухости, ударности. Даже не любящих рояль убеждает чарующая колоритность шопеновских звучаний. Кажущаяся конфликтность его последований — только кажущаяся. Все же редакторы, как и исполнители, часто «прочищают» естественную педализацию. Это далеко не безобидно.

Гармоническая напоенность, звуковая характеристика в целом — одно из главных выразительных средств Шопена — приносится в жертву «секундофобии», о которой говорилось вначале, «узкосердечной и неразумной теории», по выражению Бузони.

Между тем, что только не умещается на окутывающей гармонии Шопена — в ноктюрнах *b-moll*, *Des-dur*, в Колыбельной и т. п. В ноктюрне *fis-moll* не только вся мелодическая линия секундами беспрепятственно ложится на разложенный гармонический аккорд в левой руке, но в пятом такте есть мелодический секундовый ход в басу.



Вполне можно удерживать пальцами аккорд и сменить педаль на четной четверти. Но это образует звуковое пятно, разрушающее тембральную непрерывность. Удержание педали сохраняет единство, а вкрадываясь малая секунда придает этой вопросительной остановке особую звуковую и гармоническую прелесть. Педаль, разумеется, неглубока.

Вообще тембральная роль звучащей секунды, как уже говорилось выше, очень значительна. Попробуйте в первой фразе ноктюрна Шопена *Des-dur* пропустить вторую мелодическую ноту. Сыграйте *des* вместо *es* как четверть.



Прислушайтесь к ее звучанию. Она звучит чисто и прозрачно — на одной педали, разумеется. Теперь сыграйте, как написано, и снова прислушайтесь, сравните с предыдущим звуча-

нием. После *es* нота *des* затуманилась и заискрилась, стала со-
держательнее. Это гармоническое задержание в спокойном тече-
нии начала ноктюрна — преддверие будущей смятенности чув-
ства. Две секунды подряд на одной педали — рябь на гладкой
поверхности. Еще более яркий пример — второй ход вниз в сле-
дующем такте. Сыграйте его без задержаний в следующей по-

следовательности:



Это, конечно, не та музыка, а упрощенный скелет. Но вслу-
шайтесь в самое звучание нот *f* и *des*, затем сыграйте подлинный
текст и снова вслушайтесь. Безмятежная гладкость звучания
в первом случае (искажения) сменится более насыщенным виб-
рирующим звучанием — от столкновения с соседними полуто-
нами. Малая секунда, более диссонирующий интервал, чем боль-
шая (в начале ноктюрна), еще сильнее окрашивает звучание.

Весь второй эпизод в *b-moll* (пример 1), взволнованный, тре-
петный, полон гармонической «грязи», на самом деле волшебной
преображающей красочную палитру рояля. Столкновение сосед-
них терций и секст, хроматические наложения придают звуку,
в частности мелодическому ходу, тревожность, трепетность, зву-
ковую объемность. Наложения гармонических сочетаний на одном
басу превращают мелодические точки в гребень волны.

Ноктюрн этот — маленькое чудо и как бы азбука романтиче-
ской педализации. Он вскрывает природу рояля и показывает,
что «сомнительные» соединения на одной педали не неизбежное
зло, а образно-сильное выразительное средство.

Условную «грязь» у Шопена не приходится терпеть в угоду
сохранению баса, она сама является художественным орудием.
Не следует, конечно, забывать об ответственной роли рук, заве-
дующих горизонтальной и вертикальной динамикой! Неосторож-
ность — и звучание населяется враждебными призвуками.

В низких регистрах наложение секунд значительно более рис-
ковано. В ноктюрне *Fis-dur* в третьем такте крайне трудно со-
хранить *cis* первой октавы на второй четверти незамутненным
от промелькнувшего *d*. Это достигается только очень искусной
тонкой интонационной динамикой.

Удержанная долгая педаль имеет значение не только гармо-
ническое. Мелодические ноты смягчают, растворяют свою удар-
ность, окунаясь в налитую обертонами звучность.

Но расплавленность, растворенность — лишь одна из харак-
теристик богатой колористической палитры Шопена. В одной
только Фантазии *f-moll* сколько противопоставлений, сколько
звуковых «персонажей»! В этих контрастных образах педализа-
ция помогает оттенить различные характеристики то отсутствием
педали, то кратким увлажнением, то одновременным нажатием,
удваивающим ритмическую энергию рук, то запаздывающим

снятием — всеми отклонениями от обычной запаздывающей педали.

Шопен записывает свою педаль очень подробно, где это возможно, иногда очень прихотливо и тонко. Так, во второй теме (F-dur) Третьей баллады он не педализирует каждый бас (как это напечатано в редакции Фридмана), а пишет педаль на весь такт с люфтом в конце (педаль эта сохранена в польском издании).^{*} Благодаря этому дыхание удлинняется, пульсация каждой пары восьмых теряет назойливость, приобретает воздушность.

Но запись Шопена не претендует на точность. Как уже говорилось, это запись идеи, прочтение музыки. Знаки отказа помещены иногда более или менее приблизительно. Но иногда в их размещении видны тщательность и явное намерение. Так, например, он старается в случаях люфта поместить их между нотами, в слитных фактурах — поближе к тактовой черте, иногда прямо под ней. Буквально по его педальным обозначениям играть нельзя: иногда они написаны чрезвычайно осторожно, только как намек. Но изучать их необходимо и волнующе интересно. Вглядывание в них открывает доступ в тайники исканий и сомнений гения, чувствуешь живого Шопена.

Шопен, как правило, не пишет запаздывающей педали. Его запись объясняет музыкальную сопряженность, а не регистрирует движения ноги. Поэтому вдумчивый и чуткий пианист корректирует неточность, употребляя запаздывающую педаль. Но в музыке Шопена одновременная прямая педаль необходима гораздо чаще, чем это кажется на первый взгляд и чем это принято. Запаздывающая, сливающая, безвоздушная педаль хороша там, где нужна слитность всей фактуры в целом, не только мелодии, — в аккордовых соединениях, в мелодической линии баса и т. п. Так, например, сливающей педали требует побочная тема сонаты b-moll, прелюдии a-moll, e-moll, c-moll и E-dur, этюды es-moll и cis-moll, ноктюрн cis-moll, № 7, H-dur'ная середина Фантазии, H-dur'ная середина Скерцо h-moll, середина скерцо сонаты h-moll и т. п. Причем во всех этих случаях педаль запаздывает не только со взятием, но и со снятием. Здесь нужна именно та ультралегатная педаль, которая не изменяет общего колорита звучания в моменты вступления новых гармоний. Ударные начала растворяют свою ударность в насыщенной звуковой атмосфере, после чего немедленная смена педали — на прижатых пальцами клавишах — не дает замутиться вновь родившейся гармонии.

Там же, где басы сопряжены, но не связаны между собою, а фигурация или аккордовое изложение аккомпанемента только поддерживают их гармоническое содержание, в этих случаях прямая педаль тоньше и выразительнее. Не говоря уже о танце-

^{*} К сожалению, в нем не сохранены педальные варианты при повторении темы. А варианты эти не случайны, что явствует из помарок в автографе.

вальных ритмах, где она подразумевается сама собой, и в певучих мелодических сочинениях она приносит особую краску. В ноктюрнах c-moll, f-moll, Es-dur № 2 бас, написанный staccato, свежее, ярче звучит после крохотного люфта. И подразумеваемая воздушность сопровождения, выраженная точками staccato, выигрывает от еле приметного дыхания. Мелодия же приобретает еще большую выпуклость и текучесть благодаря контрасту с известной прерывностью баса. Прерывность эта чрезвычайно мала, невесома. Но в искусстве играют роль такие неуловимые количества! Дело в качестве, а качество сопряжения меняется от уничтожения слитности аккорда с последующим басом.

И в ноктюрне fis-moll лучше не склеивать конец фигурации левой руки с началом следующей. То же и в ноктюрнах H-dur (№ 3), As-dur.

Педальный воздух оттеняет ритм легче и тоньше, чем акценты на басах, и подчеркивает разницу между устремленностью мелодической линии и устойчивостью басов. Думается, что во многих произведениях Шопен не случайно довольствовался прямой педалью в записи. Но не всегда педальный люфт сопряжен с прямой педалью на мелодических нотах. При секундовых ходах мелодии, как в ноктюрнах As-dur, fis-moll, невозможна педаль, взятая вместе с новой мелодической нотой. Она обязательно сохранит звучание предыдущей и замутит гармонию, поэтому должна быть взята с маленьким опозданием, с продлением люфта.

Это запоздание предусматривает один тонкий прием игры. Речь пойдет еще об одном «секрете полишинеля» — манере исполнения, которой пользуются все, не фиксируя ее сознанием, подобно неполной педали.

Кого не раздражала дилетантская манера играть все мелодические ноты заметно после баса. Между тем, ее вполне законные корни, как многие приемы самоучек, лежат в инстинктивной боязни увеличения сухости рояля точным совпадением двух ударов. Хотя об этом не говорится нигде, редко многозвучные сочетания берутся на рояле вместе. Сочетание (точное) нескольких стуков (присущих началу фортепианного звука) звучит резко и потому пригодно для специфических характеристик и колористических намерений. Мягкость звучания фортепианного аккорда проистекает из совершенно незаметного, но неизбежно неодновременного удара всех нот. Прием этот не звучит как арпеджирование, не фиксируется слухом.

Порядок следования ударов вариантов. Чаще всего мелодическая нота предваряет звучание, затем включается бас и остальные гармонические ноты. Этим не только смягчается ударность, но удлиняется время начального звукоизвлечения, столь важного для пианиста. Как ни ничтожен временной интервал, не дающий заметить отсутствие пресловутого «zusammen», он

существенно влияет на окраску и, следовательно, характеристику звучания. Различия звучания у разных пианистов в значительной степени объясняются этим фактором и бесчисленным множеством способов его применения.

В певучей музыке даже две ноты мелодии и баса не сливаются умелым и чутким пианистом. Но в отличие от наивного в поисках мягкости способа брать мелодическую ноту заметно после баса, обычно она ударяется чуть-чуть раньше баса, но именно чуть-чуть.

В приведенных выше примерах, когда целью является незначительный люфт в басу и легатное соединение секундовых ходов, мелодическая нота берется на еще поднятом педальном рычаге, опускаемом лишь на бас, причем этого чуть-чуть ощутимого запоздания достаточно, чтобы погасить предыдущий мелодический звук. Вместе с тем педаль эта является прямой в отношении баса и поэтому не создает неокрашенных «островов» звучания. Мелодические же ноты, благодаря предшествующему люфту, не столь нуждаются в тембровом обогащении педалью, в увлажнении.

Когда сопровождение изложено в виде быстрых фигураций левой руки и опирается на короткие по длительности, но управляющие гармонией басы, как в экспромте *As-dur*, Фантазии-экспромте и т. п.,—просто нет времени употреблять запаздывающую педаль. При запаздывающей педали летучесть басовой ноты в фигурации препятствует участию ее в гармонии. Прижатие ее пальцем разрушит естественную пластику движения, а иногда удаленность ее физически лишает палец возможности ее удержать. Но запаздывающая педаль здесь и не нужна. Захватывающая полетность ярче, когда бас дышит. И прелюдия *fis-moll* и финал сонаты *h-moll* нуждаются в этом дыхании. Это один из бесчисленных примеров феноменального знания рояля Шопеном, у которого не бывает конфликтов между художественной целью и пианистическими средствами. Можно с уверенностью сказать, что то, что неудобно, трудно выполнимо у Шопена,—очевидно, художественно неоправданно. Если задуманная манера исполнения противоречит естественной пластической легкости, столь характерной для Шопена,—очевидно, ее надо пересмотреть.

Кроме того, запаздывающая только с нажатием педаль, снятая вместе с басом, как мы видели, суха и непластична. Включение именно на опорных точках тупой, лишенной обертонов звучности, противоречит значению этих опор. А запаздывать со снятием в этих случаях решительно некогда. Прямая же педаль придает басу необходимую сочность. Из всех этюдов, не считая медленных, запаздывающая педаль применима, пожалуй, только в первом да еще в трио 17-го и 22-го.

В танцевальных формах, особенно мазурках, видно, насколько мелодия выигрывает, оттененная одиноким своим звучанием.

Воздушность танцевального ритма противопоставляет танцевальность ритмической структуры партии левой руки задушевному разговору-песне. Этот вид прямой педали, особенно в лирически-певучих танцах, 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.

Известно, что Шопен очень мучился, записывая свою музыку, в поисках верного изложения своих идей бегал по комнате, даже плакал.* Количество поправок в его автографах об этом красноречиво говорит. И в отношении педальных указаний мы видим те же сомнения, и они выстраданы, а не написаны формально.

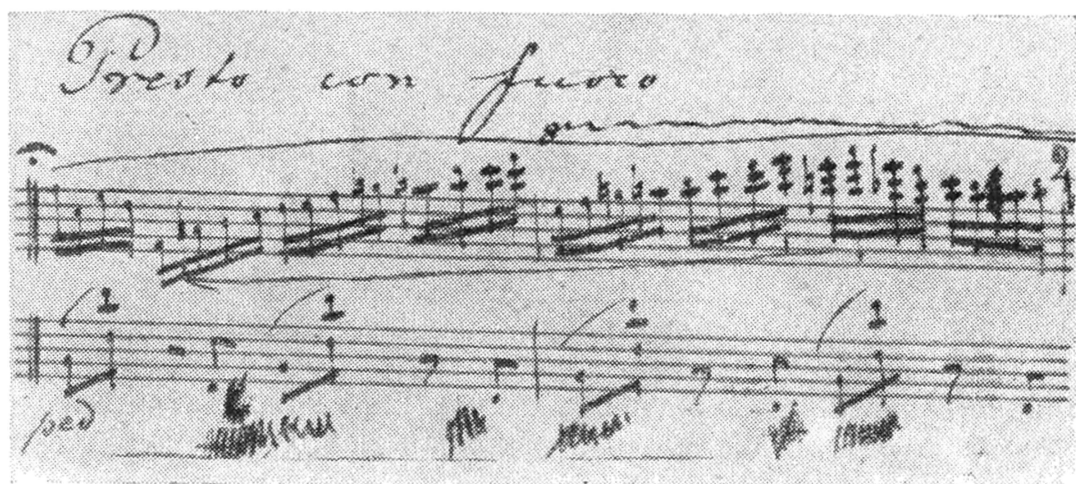


Рис. 1

В прелюдии b -moll Шопен сначала пишет педаль на каждые полтакта со снятием на четвертой восьмой (см. рис. 1). Затем он вымарывает ее и оставляет одну педаль на всю гармонию. Он не может примириться с разрывами в стихийном полете — на одном дыхании, одном порыве. Начиная с третьего такта поправок нет, т. е. он вымарал школьную педаль сразу, как написал. Та же педаль и во втором проведении.

В Largo сонаты b -moll при возвращении темы в pp в среднем голосе проходит подголосок *fis-gis*. Шопен сначала пишет педаль на каждую четверть, потом вымарывает ее, оставляя единое гармоническое звучание на весь такт. В следующем такте он сразу пишет долгую педаль. Шопен сознательно включает в гармонию эту секунду, сливающую контуры, придающую музыке призрачность, сумеречность, неясность угасания (см. рис. 2).

Совершенно аналогичный случай — прелюдия G-dur Рахманинова, где обе гармонии, даже без поддержки единого баса, чудесно звучат на одной педали.

* Ed. Ganche. Vie de Chopin.

Редакторы безжалостно вычеркивают эти смелые и тонкие дерзания гения в угоду школьной премудрости «узкосердечной и неразумной». Не терпят редакторы и авторской педали в прелюде Н-дуг. А между тем какая мудрая тонкость в сохранении баса на два такта вместо скачка его на дециму, и секстаккордо-

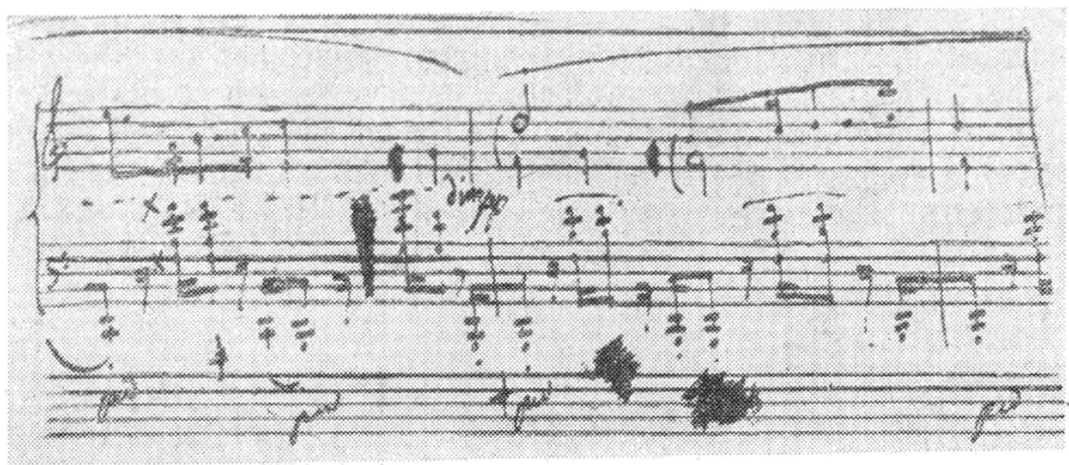


Рис. 2

вого звучания, ничем не оправданного, второй половины фразы (см. рис. 3). В репризе этой педали нет, потому что вместо продолжения гармонической фигуры в басу появляется мелодический рисунок, параллельный основной мелодии.

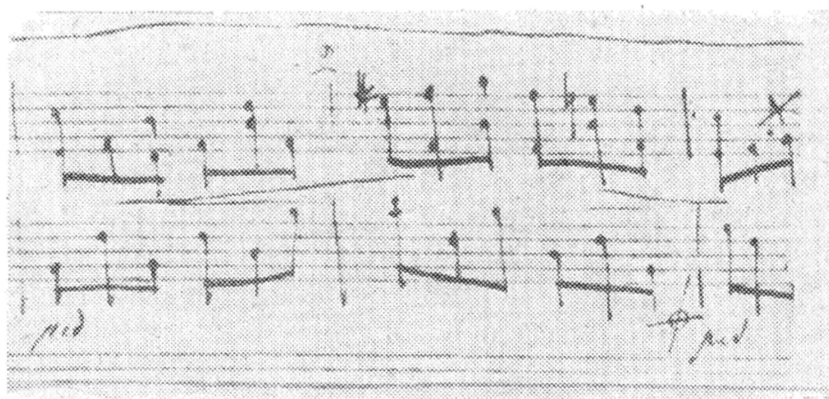


Рис. 3

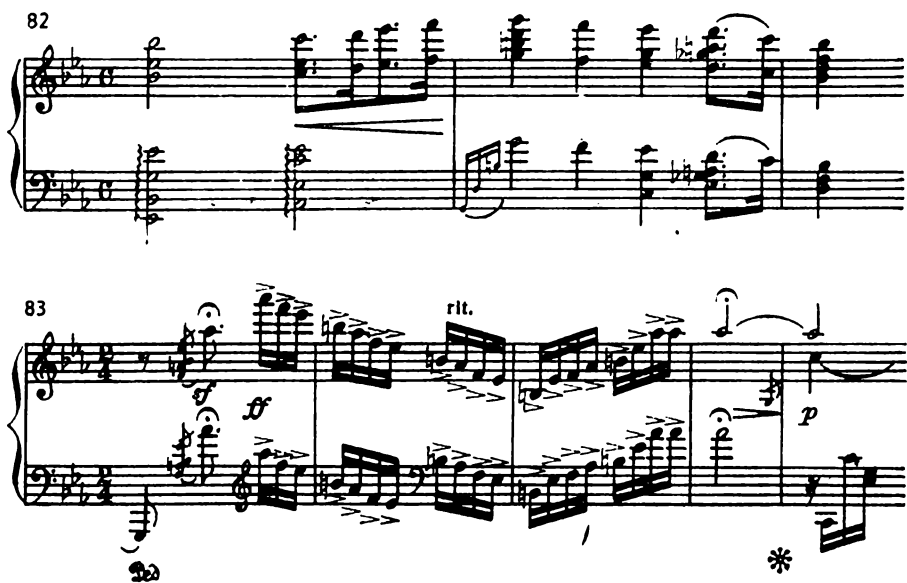
Исправлением «своенравного забияки» Шопена занимаются и редакторы и пианисты. Между тем, крохи, которые нам достались в наследство (так как всю свою педализацию Шопен не мог, разумеется, зафиксировать и ограничивался общим планом и отдельными смелыми штрихами), эти крохи следует бережно изучать не из уважения к гению, но для более полного и тонкого познания его мыслей, а также природы рояля, воспетого Шопеном в своих творениях.

Сквозь все звуки пестрого земного сна
Слышится один тихий звук
Тому, кто тайно внимает.

Шлегель

Шуман скромно и выразительно пишет часто в своих сочинениях указание *mit Pedal*. Он полагается на вкус и понимание исполнителя, но напоминает ему, что запись романтически условна, что длительность нот, паузы и обозначения *staccato* не всегда соответствуют реальному звучанию. Так, например, это указание встречается в начале фантазии, где бас, имеющий значение органного пункта, написан шестнадцатой, в начале второй вариации *Andante* из сонаты *f-moll* (басы *staccato*) и т. п.

Часто он пишет басы в виде маленькой ноты, которую следует удерживать педалью. Первым этот прием употребил Бетховен в 1 части сонаты № 21 (см. пример 62). Шуман им широко пользуется, выписывая в виде маленьких нот иногда целый аккорд. Примеров множество. Вот два из них.

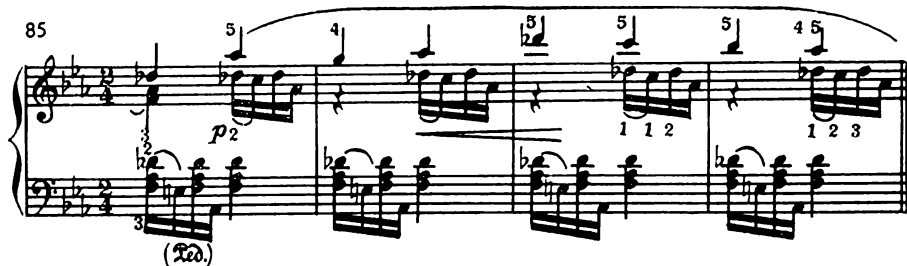


Не следует, однако, считать во втором примере гармоническим фундаментом последнюю в 4-м такте маленькую нотку. Маленькая нотка *g* — подтверждение баса и условное разрешение предыдущего аккорда, растаявшего в фермате. Оно не имеет отношения к следующему мелодическому *s*, не должно быть с ним связано. Оно должно быть включено в уже нажатую педаль. Следующая фраза начинается после люфта чисто, без ложного затакта. Лига от *g* к *s* следующей мелодии, встречающаяся в некоторых изданиях, выдумана редакторами. Эта маленькая нота написана Шуманом в предыдущем такте. В той же фантазии есть маленькие ноты, играющие роль баса. Они вписаны в такт и слигиваны с последующей нотой.

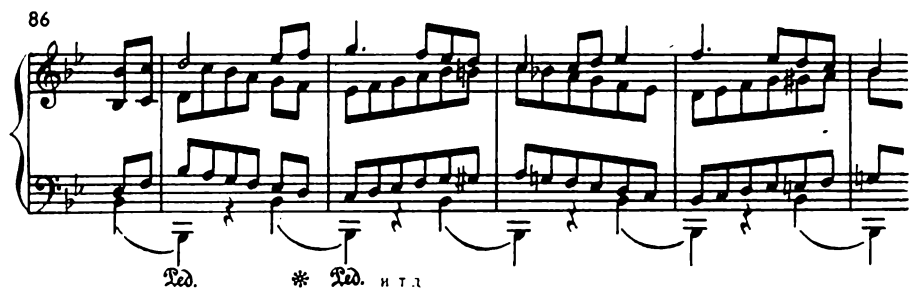


Романтичный и фантастичный мир образов Шумана зовет к насыщенной звучности. Гармония у него часто окрашена проходящими секундовыми последованиями, придающими музыке взволнованность, тревожность, сумеречность. Примеры — начало Фантазии, новеллеты *fis-moll*, «Traumes Wirren» (басы *staccato* — *mit Pedal*), «Вечером» и т. п.

Как чудесно успокаивающе противостоят этому чистые гармонии финала Фантазии, побочной партии 1-й ее части. В средней части «Im Legendenton» возвращение побочной партии прозрачно, но чисто звучит на фоне, затуманенном одной педалью (слабо нажатой), на органном пункте *as*, вбирающем красочные секунды (ту же малую секунду перед квинтой мы встречаем в предпоследней вариации Симфонических этюдов). Но в этом месте нужно крайне тонкое распределение звучности — преобладание гармонической ноты из двух соседних в левой руке, т. е. очень легкое звучание второй шестнадцатой и достаточно устойчивые фундамент и крыша (бас и мелодия).



Педальные органные пункты часто встречаются у Шумана. Например, в 3 части Фантазии (пример 17), во 2-й и 3-й частях «Крейслерианы».



И тут и там — гаммообразные последовательности, наложения секунд, которые Шуман так любит. Как и у Шопена; секундовые

наслоения не неизбежное зло, не компромисс, не жертва чистотой ради сохранения баса, а художественное средство — тембровая красочность, матовость, единство звучания — наращивание и потухание одной звучности, разрушаемое лишь при гармонических смещениях. В этом — победа над ударной четкостью фортепиано. Педаль должна быть, разумеется, очень легкой, полупрозрачной. Но в то время, как у Шопена это средство служит певучести, обаянию, полноте звучания, у Листа — сверканию красочной палитры, Шуман создает новый мир звучаний, таинственный, нереальный, выразительную недосказанность. Для того чтобы играть Шумана, надо уметь «втайне вслушиваться» в звуковые грезы этого мечтателя. Как упоительно звучит «Вечером» на слитной педали (неполной!), окутанное легкой сумеречной дымкой! Мне пришлось слышать исполнение этой пьесы превосходным пианистом-органистом. Великолепно сыграв перед этим английскую сюиту Баха, он перенес четкость, ясность, ограниченность на неуловимо зыбкую фактуру Шумана, тщательно и мучительно вычищая каждую секунду. Колорит был уничтожен, басы запрыгали... А мелодия? Оказалось, что мелодия ужасно бедна. И в самом деле, эти гаммообразные мелодии у Шумана вовсе не мелодии в вокальном значении этого слова, а струящееся движение. В «Паганини» из «Карнавала» после четырехкратно протрубивших в басу *f-moll'*ных терций возникает аккорд *pp* в верхнем регистре (доминантсептаккорд *As-dur*). Его можно брать неслышно *pp* на гулко звучащей педали, но не беззвучно, как это нередко практикуется, иначе после снятия педали он не прозвучит весь, так как не целиком заключен в обертонах *f* и *as*.

Парадоксальная педаль написана Шуманом в конце «*Parillons*». Желая передать образ постепенно умолкающего карнавального шума, он удерживает басовое *d* на полторы страницы, смешивая тонику и доминанту. Но суть здесь не в *d*, которое не в силах физически дозвучать до конца, а в самом смешении. Надо его только не бояться, а категорически утверждать приход и доминанты и тоники. Шуман пишет слово *Geräusch* — шум, который и создается в результате наплыва гармонии, неясности, затухания.

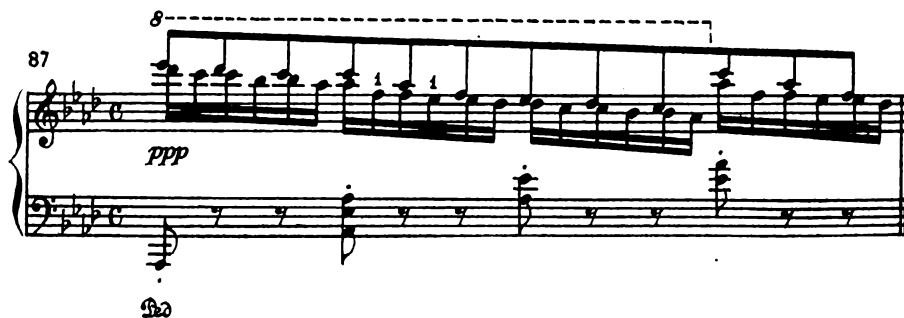
Педаль у Шумана не представляет загадки. Она тесно слита с фантастическим — то мечтательным, то страстно-бурлящим миром образов и звучаний. Она требует смелости и тонкости. Шуман любит и знает рояль, и для него, как для Шопена, он — главный выразитель его мыслей. Ему он доверяет самые свои сокровенные и смелые творческие идеи. Формально-чистая, бездушная педаль может обезличить драгоценную трепетность шумановского рояля.

Если Шопен — первооткрыватель заложенных в рояле волшебных акустических тайн, то Лист — создатель поистине царского великолепия, звучания небывалой пышности, создатель нового пианизма, заставившего рояль звучать разом во всех регистрах, сверкать, искриться, потрясать мощью, чаровать колдовскими переливами. Этот новый рояль пленил поколения и дал новый толчок развитию пианизма. Если Лядов и Скрябин на первых порах вдохновлялись тончайшими полифоническими сплетениями, изощренной гармонией и мелодикой Шопена, то Чайковский, Глазунов и Рахманинов — преемники листовского наследия, придавшие роялю новые, свои черты.

Листовские открытия получили иное своеобразное развитие у импрессионистов.

Педадь Листа, в основном, гармоническая. Лист ее обозначает иногда одним словом *harmonieux* (фр.) или *armonioso* (ит.). Это значит, что она выдерживается целиком на всю гармонию, например в этюде *Des-dur*. Чаше он просто пишет педадь способом Шопена. Так как большинству пассажей Листа не свойственна тонкая мелодическая изощренность Шопена, и они представляют собой более простые гармонические фигурации, то вопрос педализации в этих случаях не возбуждает сомнения.

Лист широко пользуется секундовыми напластованиями, дающими тембральный эффект. В пьесе «На берегу ручья» на одну педадь 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.

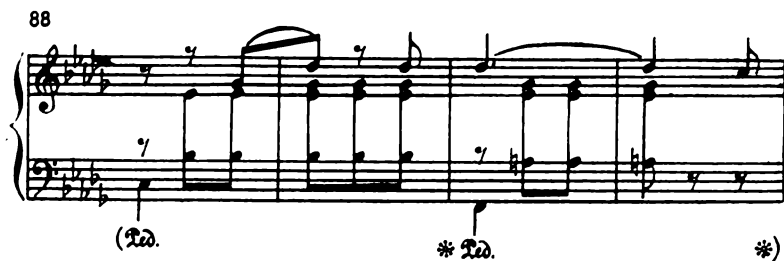


Вся пьеса точно обрызгана звучащими секундами. Педадь здесь берется по основным гармониям, но не полная, чтобы не слить немолчного движения шестнадцатых.

В конце Сонета Петрарки № 123 разрешение без всякой «зацепки» ложится на арпеджированные созвучия (пример 8). Этому способствуют *pp* и *rit.* В советском издании педадь снимается даже не на разрешении, а на задержании, звучащем голо. Гармония, дающая смысл и задержанию и разрешению, обрывается. Сладостное чередование сбывшейся мечты и «энгармонической тени» сомнения трезво разрушается.

При окончательном возвращении As-dur все три последования следует играть на одной педали. «Грязные» ноты истаявают бесследно.

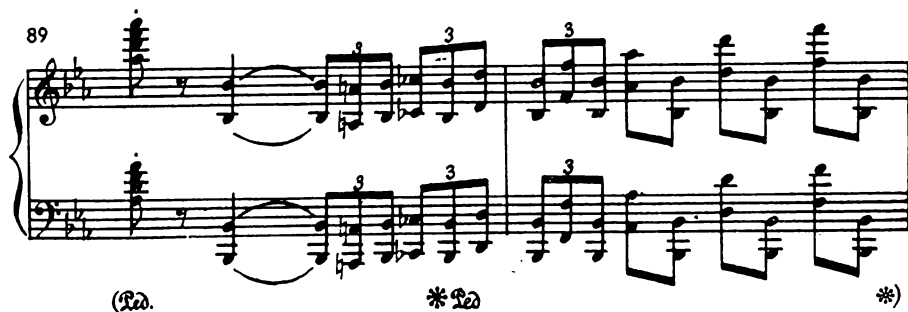
Одинокое разрешение на одном басу и одной педали — частый случай у Листа.



Его не надо бояться. Лист заботится о том, чтобы оно звучало беспрепятственно. Если это не получается, значит виноваты руки — надо поискать верное соотношение. Обычно, как уже говорилось, боязнь грязи ведет к боязливому прятанью последней ноты. Поступать надо наоборот. Во всех случаях сомнительных соединений смело утверждать победившую гармонию.

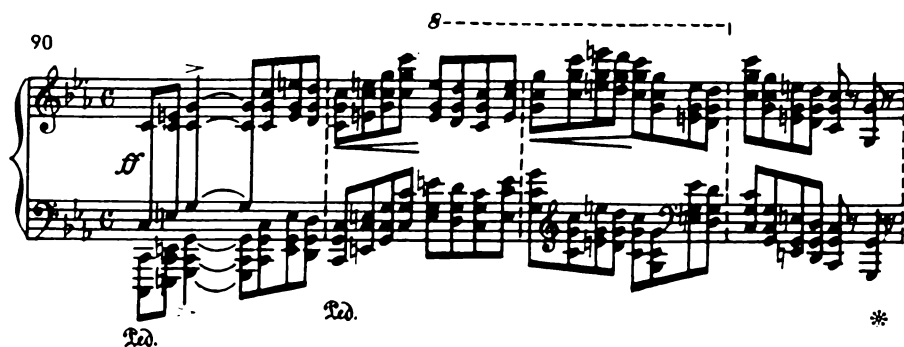
Лист ввел в обиход фортепианного звучания шумящие, гудящие звучности.

Такие дерзкие педали, как в конце «Риголетто», на октавном пассаже, поднимающемся секундовыми ходами вверх, возможны благодаря покрывающему эту дерзость шуму. Но необходимо crescendo, чтобы шуму противостояла возрастающая яркость. В начале «Funérailles» Лист пишет колокольную гудящую педаль на полторы страницы. Но в начале I концерта пассаж октавами по чистой гармонии доминантсептаккорда следует уберечь от нижней секунды *a*, могущей стать ложным басом, и начинать вторично педализировать от третьего *b*, чтобы избавиться и от *ses* в нижнем регистре.

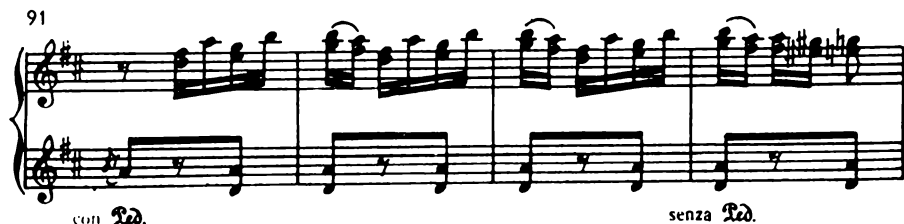


В фортепианных своих концертах Лист первый придает роялю тот блеск, при котором он может на равных правах соревноваться с полнозвучным оркестром, приобретающим в листовских концертах симфоническую мощь. В I концерте C-dur'ная каденция шестизвучными аккордами достигает огромной силы звучания благодаря тому, что во всех обращениях трезвучия ударяются уже звучащие струны. Это торжествующее фанфар-

ное ликование не может нарушить одно проходящее *a*, в этом оправдание единой педали.



Паузы, такие, как после первого аккорда концерта, разумеется, не реальны, а имеют декламационный характер. Лист пишет для концертного исполнения, любит педальное облако. В стаккатных басах — *Des-dur* в 12-й рапсодии, в начале «Мefиcто-вальса», в хоте Испанской рапсодии Лист диктует единую гармоническую педаль. Любопытны, остроумно-выразительны педальные разрывы в хоте, воздушные тактовые прослойки.



Но *staccato* в первой теме «Мefиcто-вальса» реальны. Это характеристика топчущих башмаков в танце крестьян в кабачке. Лист не всегда, но часто обозначает педаль, и особенно там, где нужна смелость. Очень просты и точны по замыслу педальные обозначения в «Мefиcто-вальсе». Они могут служить уроком листовского фортепианного мышления.

В октавном ходе наверх педаль может хорошо подчеркнуть внезапную трехтактовую, выразительное ритмическое нагнетание.



Лист открыл одновременное звучание регистров, одновременное противопоставление их друг другу, не диалогическое, как у Бетховена. Он швыряет в котел все богатства рояля сразу. Как десятирукий чародей, он разом играет на всем рояле. Отсутствие протяженности фортепианного звука он восполняет,

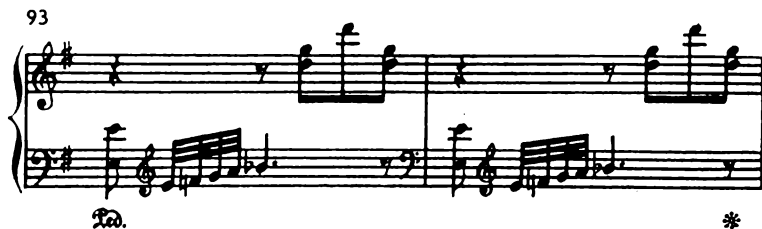
используя все регистры, как, например, в «Мазепе», «Обручении» и т. п. У Шопена этот прием встречается в ноктюрне с-moll.

Это властное упоение богатством инструмента, эта безграничная щедрость и размах не допускают сухого школьного ранжира. Буйная пианистическая фантазия Листа создает звучащие образы от чувственно-полнокровных до томно-сладостных.

Музыка Листа требует сочной, красочной педализации и вместе с тем тончайших градаций неполной педали.

РУССКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА

Развитие русской фортепианной музыки началось позднее. Творцы и создатели 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. Но уже Глинка в своих немногочисленных гениальных фортепианных миниатюрах и камерных сочинениях находит свой индивидуальный язык. Какая смелая находка — его педаль в Баркароле!

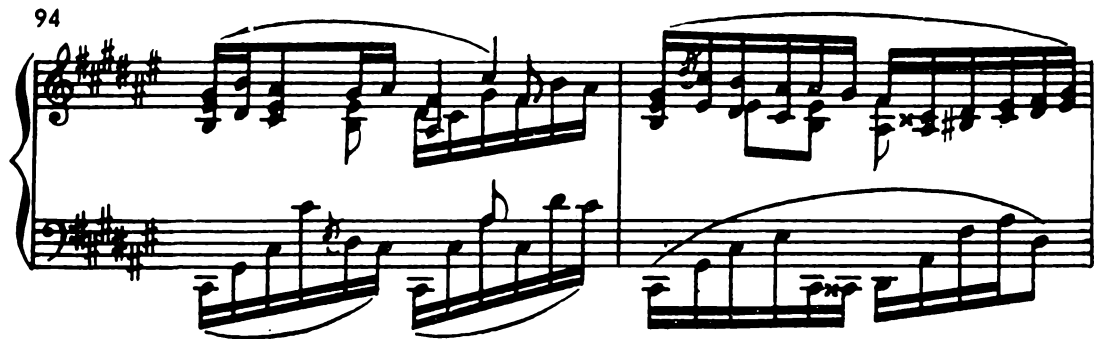


Отталкиваясь от завоеваний Шопена, Шумана и Листа, русские композиторы создают новый индивидуальный пианизм. Гармоническая педаль, условная «грязь» на удержанных басах стали к тому времени аксиомой. Вместе с тем усложнилась ткань в смысле полифонии, политематики, полиритмии.

Педаль уже невозможно вписывать, она становится все более неуловимой.

Пианизм Шопена оказал большое влияние на творчество Лядова. Одна из поэтичнейших его пьес — Баркарола, несомненно родственная Баркароле Шопена и по тональности и по построению. Педализация в основном гармоническая. Но утонченная мелизматика, подголосочность, характерная для Лядова, как и для русской музыки в целом, заставляют быть особенно осторожным.

Жертвовать гармонией и басом здесь невозможно. Сопряжение басов, гармоническая волна — основной колорит. Но безупречный вкус, тончайшее ухо Лядова не допускают звуковых компромиссов — нужно только бережно лепить руками изощренную фактуру и варьировать глубину нажатия.

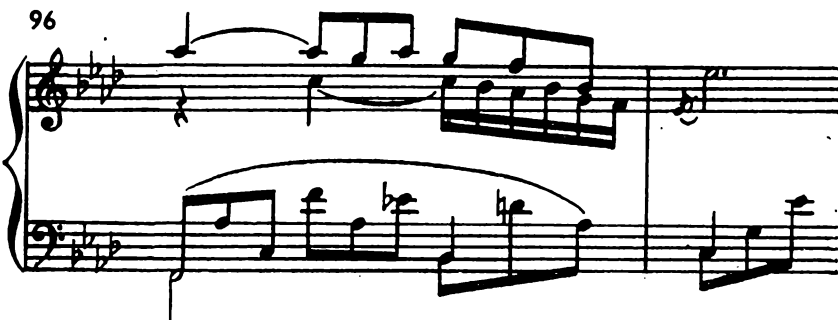


В первой из вариаций на польскую тему изгибы мелодии правой руки, таящие скрытое двухголосие, свободно ложатся на чисто гармоническую педаль, если верно услышать интонационную и регистровую логику. То же и в вариации № 3.

95



96



В предпоследней вариации (Краковяк) характерна танцевальная прямая педаль с просветами, в последней — также прямая, подчеркивающая смену гармоний.

В произведениях Лядова педаль очень проста и непреложна. Трудность заключена только в руках, в филигранном ощущении тонкого плетения фортепианной ткани.

Влияние Шопена сказалось и на пианизме С к р я б и н а в ранний период его творчества. Но в дальнейшем он создает совершенно 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 волшебным. Педализация играет огромную роль в исполнении его произведений, но, разу-

меется, 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. Скрябин иногда пишет педаль, обычно в случаях удержания баса, часто затактового, как в начале его Второй и Третьей сонат.



В заключительной партии Второй сонаты он предписывает удержание педалью далекого баса, включающего не только секундовые ходы мелодии (даже в низком регистре), но и полиритмическое сплетение темы с фрагментами побочной партии.

Однако в связующей партии он выписывает педаль на каждой четверти единой гармонии, чтобы оттенить мелодический ход басов.



Во 2-й части Второй сонаты он пишет педаль для длительного удержания гармонии (см. пример 100).

Он заботится о педализации там, где он не доверяет смелости исполнителя, не повторяя, однако, своих указаний при воз-



вращении аналогичной фактуры. Записать же всю педаль и даже идею ее, как часто у Шопена, невозможно, так она зыбка и послушна утонченной фактуре. В дальнейшем он почти совсем отказывается от попыток записывать педаль, полагаясь на чутье исполнителя. У кого его нет, пусть лучше не играет эту музыку. Впрочем, какую музыку можно играть без педального чутья! Как ничто другое, оно сразу отличает способность исполнителя, его слух, его ориентировку в музыке. Но музыка Скрябина особенно страдает от неумелой педали — она всегда на острие между диллентантской мазней и школьным выхолащиванием.

Скрябин редко пользуется листовским приемом писать звучащую фактуру независимо от рук, чаще довольствуясь скромной записью в манере Шопена. Все равно всего не запишешь, а чуткий музыкант поймет. Запись эта органична для его музыки, состоящей больше из сплетений, чем из противоположений пластов.

По другой линии развивался пианизм Балакирева, Глазунова, Чайковского, Рубинштейна. Если линия Лядова и Скрябина была утончением, углублением изощренно-полифонического склада пластического пианизма Шопена, листовское *Grand-Jeu*,* превращение рояля в мощный звучащий организм получило новое развитие у ряда русских композиторов.

Глазунов не вписывает педализацию, но она вытекает из его нотной записи. Он обозначает реальную длительность нот и аккордов, не считаясь с возможностью удержать их пальцами. Симфоническое противопоставление звучащих масс для него характерно.

Разумеется, педаль в его сочинениях не исчерпывается этим способом записи, охватывающим лишь часть музыкального произведения, но наглядность его помогает пианисту в некоторых случаях, требующих смелости, как, например, в главной партии I концерта (пример 101), в сонатах, вариациях. Он очень тонко рассчитывает звучность. И движущаяся секундами мелодия главной партии Концерта и модулирующие хроматизмы вступления (пример 102) без труда уживаются на удаленном басу.

* Так называется объединение клавиатур в фисгармонии.



Широкий разлив мелодии октавами и аккордами на протяженном гармоническом аккомпанементе, мелодическое усложнение сопровождения, часто тематическое, как в 1 части b-moll'ной Сонаты 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 чувства, эмоциональному напряжению. Фортепианная фактура Рахманинова везде носит характер непосредственного драматически-страстного или проникновенно-лирического высказывания. Именно поэтому 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.

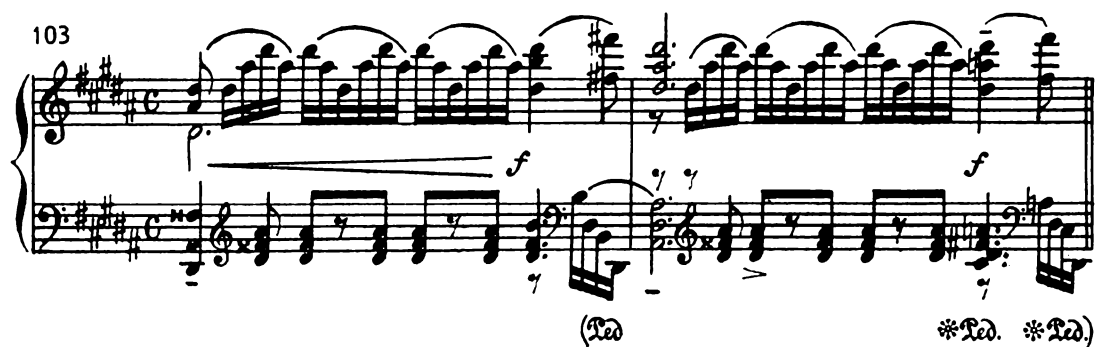
В этом смысле cis-moll'ный прелюд, изложенный в двух звуковых сферах, живущий двойной жизнью с первых звуков, был в свое время откровением. Он недаром заигран: его выразительность неотразима. Трагическое motto держит железной хваткой скорбные мятущиеся возгласы — извечный мотив судьбы и человека.

В соединении двух образов ново и драматично их одновременное диалогическое вращение друг в друга. Ноты басового мотива, противоположного по характеру мелодии верхнего регистра, тем не менее являются басами этой мелодии. Педаль предписана фактурой. Пианист не имеет права снимать или менять педаль, пока звучит утверждающая, непреклонная опора первого мотива, написанная в виде половины. На третьей восьмой

мотива (в верхнем регистре) конфликтна не злополучная секунда, а бас, не имеющий гармонического отношения к этому секстаккорду, и именно потом его звучание вопреки — так суроводейственно. Это уже не удержанный бас, а борьба, наступание на глотку. В репризе Рахманинов пользуется четырьмя строчками (пример 18), силы возросли с обеих сторон, но соотношение то же, и педаль та же.

Рахманинов не пишет педали нигде. Он надеется на догадливость и воображение пианиста. И его педаль не легко записать, как и скрябинскую. Присущее его фактуре многоголосие, мелодический тематизм сопровождения требуют прихотливого и сложного употребления педали, владения грациями нажатия. Неуловима и тонка педаль там, где нет диктующих свою волю устойчивых басов.

В прелюдии *gis-moll* органнй пункт *dis* ясно уловим в первом аккорде на начале такта.



Но в дальнейшем надо догадаться зацепить его педалью из последней ноты левой руки предыдущего такта.

Прелюдия *G-dur* начинается фигурацией в левой руке — два аккорда (секстаккорд *G-dur* и квартсекстаккорд *e-moll*) как будто сменяют друг друга. Но соединение их в одну гармонию, в которой *e* является задержанием квинты *d*, дает удивительное растворенное звучание с переменным преобладанием *d* и *e* на котором течет проникновенная лирическая тема. Упоминалось уже о гармонической аналогии этого места с эпизодом из *Largo* сонаты Шопена *h-moll* (см. рис. 2). Основой педализации у Рахманинова является гармоническое звучание; вкус и воображение подсказывают остальное.

Чайковский также не обозначает педали и не прибегает к расшифровке при помощи увеличения длительностей, его музыку можно сыграть руками, но задумана она с педалью. Он тонко понимает рояль.

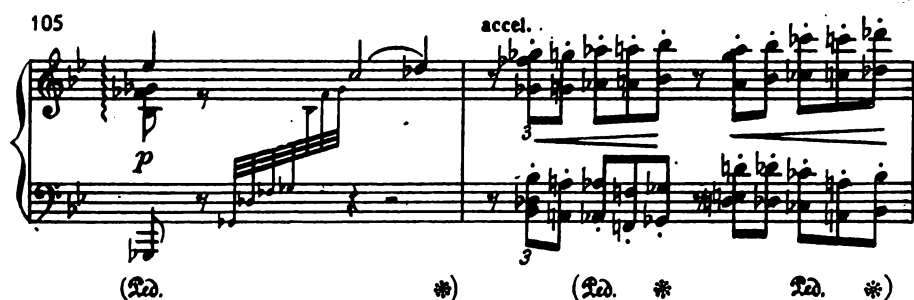
Вот несколько примеров его мысленного использования педали. В Первом концерте органнй пункт на *es* в скромной записи не указан реально (см. пример 104).

Тонкость здесь в том, что мелодическое *b*, начинающее второй такт, хотя и заключающееся в первой гармонии, уже не при-



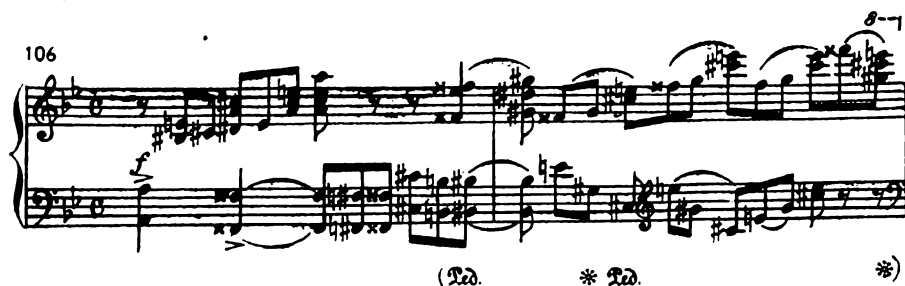
надлежит ей, это *b* — не основной тон доминанты, а квинта тоники, модуляция уже совершилась. Поэтому педаль надо менять на втором такте, чтобы слить *b* с запаздывающей тонической гармонией в левой, а не захватывать его в прежнюю доминантовую педаль. Этот пример аналогичен примеру из Сонета Петрарки Листа (см. № 6). То же и в четвертом такте и т. д. Педаль свободно охватывает целые такты, истаявая к концу.

В эпизоде каденции педаль может сыграть гармонически-ритмическую роль.



Первый такт, разумеется, играется на одной педали, во втором же часто слышится сумятица, вызванная непониманием роли октав как продолжения мелодии и соблазном показа виртуозности (*prestissimo* вместо *accelerando*). Октавы эти продолжают доминантовую гармонию предыдущего такта, их ритмическая и гармоническая опора — на унисонах второй и четвертой четверти такта, разрешающихся в конце каждого взлета. Без понимания гармонического смысла место это звучит непонятно и разорванно. Взятие педали на каждой третьей октаве и снятие на последней или перед ней вносит ясность и ритмическую и гармоническую.

В этом эпизоде педаль необходима на последней восьмой первого такта — синкопированный вводный тон; тоника, приходящаяся на 2-ю четверть следующего такта, требует новой педали, снова удержанной до конца такта.



Тонкую ритмическую роль педаль играет и в «Жатве», где двухдольный ритм легко может быть вначале понят как трехдольный — глазу он таким и представляется на первый взгляд.



Ритмическая педаль на обеих сильных долях такта, на раз и на четыре, недлинная, наведет порядок. Разумеется, и руки должны ослабить летучие третьи доли и подчеркнуть остинатный ритм басов.

Прокофьев не записывает своей педали. В его пианизме намечается перелом: любовь к резкой 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 3 части 2-й сонаты весь ход ломаными терциями легко вбирается одной педалью на звучащих басах. (Однако в фортепианных переложениях его оркестровых пьес из «Ромео» и «Золушки» педаль приобретает большое красочное значение и часто выписана в виде длящихся басов).

Полифоническое мышление Шостаковича возвращает педаль в основном к ее тембральной роли, но более яркой и смелой по краскам, чем в старинной полифонии. Шостакович иногда очень тонко и точно, например в 24 прелюдиях, записывает педализацию.

Особое место занимают «Картинки с выставки» Мусоргского. В этом, единственном в своем роде, сочинении угадывается гениальный пианист, отразивший в рояле и симфоническую многокрасочность, и живые человеческие интонации. Его оркестровка на рояле поистине изумительна. В самых сложных сочетаниях различных регистров, красок и ритмов она сохраняет полную прозрачность. Его пианистические откровения идут не по линии новых красок, но его рояль — послушное орудие острых, лаконичных образных характеристик. В «Старом замке», например, нет никакого внешнего развития фактуры, но в повторях темы маленькие, но гениально-выразительные изменения возрождают ее каждый раз заново.

И выпуклая изобразительность и острые психологические характеристики достигаются внешне простыми средствами, ибо коренятся больше в гармонически-интонационном и ритмическом содержании самой музыки, чем в ее пианистической оболочке. В то же время пианистическое воображение его находит единственно нужные простые средства выражения. Крылатая фантазия и точное, предельно-лаконичное выражение — свойства гения.

Педализация здесь сложнее, чем в чисто пианистических вещах, соединяющих ясную гармоническую базу и мелодический разлив. В «Картинках» выразительны штрихи. Паузы, staccato, лиги здесь по-оркестровому реальны. Таковы тонкие штрихи сопровождения в «Старом замке», интонации ссоры детей, staccato и паузы, отрывистые ноты «Гнома», «Бабы-Яги», «Лиможа» и т. п.

Каждая пьеса имеет неповторимую, индивидуальную, ни на что не похожую звуковую форму, слитую с содержанием. Педализация точно следует за четким образным значением каждого фактурного оборота. В «Балете невылупившихся птенцов» — скупая в первой части, гармоническая неполная во второй. Колокола в «Богатырских воротах» звучат великолепно на одной сплошной педали; гармонии перекрывают друг друга, а гул низких колоколов не выключается демпферами. В «Бабе-Яге» — сухая звучность начальных штрихов, колдовские чары средней части. «Черная месса» на Лысой горе — настолько ясные поэтические краски, что они должны вдохновить пианиста на творческую педализацию.

ДЕБЮССИ И РАВЕЛЬ

Дебюсси доводит до утонченности колористическую роль педали. Как на картинах импрессионистов, его колорит непонятен вблизи. Это уже не смешение смежных нот и последований на одной гармонии, а смешение гармоний, создающее однако не муть, а какую-то серебрящуюся звучность. Многокрасочность, то матовая, то светящаяся палитра, возможны только при смелой педали и при тонком владении разной глубиной нажатия. Приходится повторяться! Ничего не поделаешь: пианист без этой частицы мастерства — беден. Но у так называемых импрессионистов с их переливчатой гаммой звучания нельзя не обратить особого внимания на чуткость управления демпферами. И ослабление нажатия и постепенное снятие — все вносит свою лепту в воссоздание нового, своеобразного красочного мира. Обозначение педали часто заменяется лигами, идущими от аккорда «в никуда», в пространство, в следующий такт.

В то же время для музыки французских импрессионистов характерны острые стаккатные звучания, как в «Бродячих музы-

кантах» (Minstrels*), «Кэк-уоке» Дебюсси, «Скарбо», «Альбораде» Равеля. Но и чуть затушеванные педалью staccato, как в «Серенаде Кукле», «Снег танцует», вуалированная четкость «Игры воды», — излюбленные приемы. Здесь особенно широко применимы все градации неполной педали — начиная от минимальной.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Автор не претендует на исчерпывающее решение поставленных задач. Часто целью его была самая постановка задач.

Хотя ряд типовых черт поддается рассмотрению и анализу, тем не менее каждый данный случай является индивидуальным и носит индивидуальные, неповторимые черты кроме типических. Случаев этих бесконечное множество, и так же бесконечно можно было бы дополнять написанное. Но если поддаться такому соблазну, книга никогда не увидит света. Примеры могут также быть умножены. Часть их носит типические черты, относится к сфере встречающихся в фортепианной литературе закономерностей и характерных для них способов управления педалью. В этих случаях читатель может дополнить их рядом других, аналогичных, обладающих теми же особенностями. Полезно поставить такую задачу перед учеником. Особое место занимают примеры, иллюстрирующие мнимую неисполнимость авторских указаний, кажущихся парадоксальными.

Сравнительная краткость последних глав объясняется тем, что современный нам рояль претерпел мало изменений за последние сто с лишним лет. Уже во времена Листа родилось то широкое и многообразное применение педали, которым мы пользуемся и в настоящее время. Разумеется, содержание и фактура музыки каждого произведения требуют индивидуального подхода к педализации, но принципы остаются теми же. Поэтому здесь даются только беглые наброски применительно ко всей музыке послеромантического периода, т. е. периода, когда уже завершилось становление нового качества фортепиано и нового отношения к использованию педали.

Отдавая себе отчет в несовершенстве моего труда, я буду удовлетворена, если читатель найдет в нем пищу для своего ума и воображения и стимул к собственным творческим поискам.

* Перевод «Менестрели» — ошибочен.

Голубовская Надежда Иосифовна

ИСКУССТВО ПЕДАЛИЗАЦИИ

Издание 2-е

Редактор *А. Н. Крюков*

Художник *М. Каган*

Худож. редактор *Р. С. Волховер*

Техн. редактор *Л. А. Свидзинская*

Корректор *Н. К. Яковлева*

Сдано в набор 16/VIII 1973 г. Подписано к печати 18/XII 1973 г. М-12292. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага типогр. № 3. Печ. л. 6 (6). Уч.-изд. л. 5,88. Тираж 10 000 экз. Изд. № 1513. Заказ № 1611. Цена 39 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение,
191011, Ленинград, Инженерная ул., 9.

Ленинградская типография № 4 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете Совета Министров
СССР по делам издательств, полиграфии и книжной
торговли, 196126, Ленинград, Ф-126, Социалистиче-
ская ул., 14.