

*Н. Толубовская*

**О МУЗЫКАЛЬНОМ  
ИСПОЛНЕНИИ**



---

Ленинград • «Музыка» • 1985

Составитель Е. Ф. Бронфип

От издательства

Все работы, вошедшие в сборник Н. И. Голубовской «О музыкальном исполнительстве», за исключением «Искусства педализации», публикуются впервые по рукописям, хранящимся в личном архиве Н. И. Голубовской и на кафедре фортепиано Ленинградской консерватории.

ИЗ № 3361

*Надежда Носифовна Голубовская*

О МУЗЫКАЛЬНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

Редактор *Г А Сокольева*

Художник *И И Васильев*

Худож редактор *Р С Волховер*

Техн редактор *Е Ф Николаева*

Корректоры *Т В Львова, Г В Романычева*

Сдано в набор 10.01.85 Подписано в печать 11.04.85 Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Бум тип № 2 Гарнитура обыкновенно-новая Печать высокая  
Усл печ л 9 Уч изд л 8,39 Усл ыр-отт 9,25 Изд № 3051  
Тираж 22 000 экз Заказ № 469 Цена 45 к

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение  
191123 Ленинград, ул Рылевская, 17

Ленинградская типография № 2 головное предприятие ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли 198052, г Ленинград Л 52, Измайловский проспект, 29

## О Т С О С Т А В И Т Е Л Я

Совмещение в одном человеке крупного музыкально-исполнительского таланта и выдающегося музыкально-педагогического дарования — явление не частое. Однако еще более редким феноменом представляется единство перечисленных качеств с даром ведения углубленной научно-исследовательской и методической работы. Именно таким феноменом была заслуженная артистка, профессор Ленинградской консерватории Надежда Иосифовна Голубовская (1891—1975), на протяжении всей своей жизни в искусстве интенсивно и плодотворно сочетавшая артистическую, педагогическую и научную работу.

Для Голубовской эти три сферы бытия в музыке были своего рода нерасторжимым триединым путем проникновения в творческие замыслы и свершения великих композиторов миновавших и текущего столетий. Верное прочтение подлинного (а не зачастую произвольно «отредактированного») нотного текста их сочинений, постижение строя и логики их музыкально-образного мышления, раскрытие тончайших нюансов интонационно-ритмических и ладово-гармонических закономерностей Голубовская рассматривала как объективную, а потому единственно оправданную исходную основу исполнительской интерпретации. Благоговейное и бережное отношение к авторскому тексту (в широком понимании этого термина) требует от исполнителя, по мысли Голубовской, единства рефлексии и интуиции, рационального и эмоционального, продуманности и непосредственности. Подчинение авторскому замыслу открывает перед исполнителем широчайшие возможности проявления своей творческой индивидуальности. Это положение — одно из краеугольных в эстетических принципах Н. И. Голубовской и, думается, именно оно (помимо ее природного влечения и разносторонности таланта) определило в ее музыкальной деятельности взаимопроникновение исполнительства, педагогики и научного поиска.

«Я учу, потому что играю. Если бы я не играла, то не считала бы возможным учить», — говорила Надежда Иосифовна. Справедливо, ибо творческие открытия и прозрения, рождающиеся в исполнительской практике, являются во многом фундаментом обучения. Но последнее не может ограничиваться «показом» (пусть даже завораживающей силой воздействия!), необходимо вооружить ученика пониманием поставленных задач и методом их разрешения, иными словами, научить самостоятельности. Отсюда у Голубовской изыскания в области методики работы пианиста, тщательное изучение подлинных авторских текстов, что давало ей право делать далеко идущие творческие и эстетические выводы, во многом новаторская разработка сложнейших проблем педагогизации, исполнительского ритма, артикуляции, фразировки и многое другое. Отсюда же советы молодым исполнителям и исполнительские анализы ряда произведений, несмотря на свою краткость, емкие по содержанию, затрагивающие вопросы стиля и формы, образно-поэтической сущности творений многих композиторов.

Характерная черта всех исследовательских и методических работ Голубовской — их ориентация на живую музыкальную практику. Их конечная цель — помочь музыкантам-исполнителям (прежде всего пианистам) более полно и верно донести до слушателей сокровища музыкального искусства.

Далеко не все из литературного наследия Надежды Иосифовны было опубли-

ковано при ее жизни. Поглощенная многогранным исполнительством (ее концертная деятельность в качестве пианистки-солистки, ансамблистки и клавишницы отличалась чрезвычайной интенсивностью), погруженная в непрерывную педагогическую работу, она зачастую довольствовалась записью своих наблюдений, мыслей, открытий, не находя времени для их подготовки к печати. Результатами своих изысканий она постоянно делилась с учениками в классе, на открытых уроках, в многочисленных научных докладах и лекциях, а опубликование рукописей откладывала на некое гипотетическое более свободное время.

Данный сборник представляет лишь часть обширного и многожанрового музыкально-литературного наследия Н. И. Голубовской, включающего исследования, статьи, предисловия к составленным и отредактированным ею сборникам пьес старинных композиторов, доклады, обобщенное воспроизведение бесед учителя с учениками, записи ряда интерпретационных решений, заметки, рецензии, воспоминания, советы молодым исполнителям.

Большинство работ, вошедших в сборник, издается впервые. Ранее напечатанное «Искусство педализации», хотя и вышло в двух изданиях (1967; 1974), но уже давно стало библиографической редкостью.

Все работы Н. И. Голубовской написаны превосходным литературным языком, образным, ярким, порой отмеченным разговорными оборотами, которые воссоздают атмосферу непосредственной беседы, диалога, живого общения педагога с учеником. В этом плане в особенности характерны «Исполнительские анализы и замечания», а также «Советы молодому исполнителю». Диапазон возможного воздействия работ, представленных в сборнике, широк. Преподаватель музыкальной школы найдет в них ценнейшие советы и указания, которые могут стать направляющими в его дальнейшей педагогической работе. Музыкант высокого творческого уровня встретит в них глубокие и плодотворные мысли о музыке и фортепианном (шире — музыкальном) исполнительстве, к которым всегда интересно и полезно прислушаться.

*Е. Брофтин*

## ЧТО НУЖНО ЗНАТЬ О МЕЛИЗМАХ

Об исполнении мелизмов много написано и пишется. Книжки и высказывания старинных музыкантов используются современными исполнителями, однако многое в них подчас вызывает недоумение из-за желания найти незыблемые правила. А в упомянутых источниках встречаются противоречия, многое недосказано. В старинных трудах говорится больше о том, как и где применять эти украшения.

Сферы композиции и исполнительства в то время не разграничивались резко. Если композиторы все были исполнителями, то исполнители в свою очередь сами сочиняли музыку. Им оказывалось больше доверия. К их знаниям и вкусу обращены слова писавших свои трактаты. Часто говорится о том, какие украшения исполнитель имеет право вносить в текст, от каких ему следует воздержаться и т. п. Старинные авторы не были слишком педантичны.

Нам следует понять, что их указания — это не правила, а закономерности, смысл украшений, их цель.

Украшения применялись с двойной целью: коротко говоря, для «связи» и для «блеска». Первые связывали далеко отстоящие мелодические ноты, заполняли пустоту длинных нот, удлиняли их звучание. Вторые оживляли ткань, заостряли внимание на какой-го ноте, выделяли ее значение.

Украшения носили разные названия: *Manieren* (нем. манеры), *Verzierungen* (нем. украшения), *agréments* (фр. приятности).

Первое, к чему следует обратиться, — это форшлаг. Из него исходят в основном и остальные мелизмы. Известны длинный и короткий форшлаг. Редакторы и исполнители часто не уверены, который из них уместен в каждом данном случае.

### О ДЛИННОМ ФОРШЛАГЕ

Кванц<sup>1</sup>, флейтист Фридриха Великого (XVIII в.), приводя пример мелодии из трех нот (пример 1), говорит, что в таком

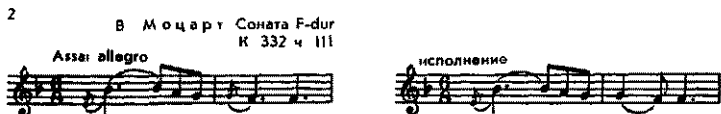
<sup>1</sup> Кванц Иоганн Иоахим (1697—1773) — немецкий флейтист и композитор. Его школа «Опыт руководства по игре на поперечной флейте» (1752) — один из

виде она звучит простовато (*simpel*), и предлагает ввести промежуточные ноты — длинные форшлагы (пример 1а). Они не только связывают терции, но являются диссонансами. Длинные форшлагы играют на относительно сильной доле и разрешаются в главную ноту (пример 1б). Ф. Э. Бах предлагает такое их исполнение (пример 1в).

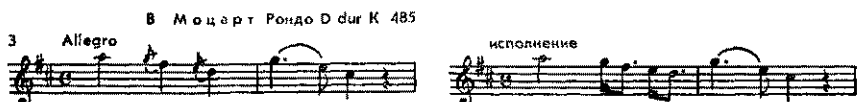
Кванц говорит: «Диссонансы выражают страсти (*leidenschaft*), консонансы их успокаивают, поэтому разрешение следует играть тише». В этом главный смысл длинного форшлага.



В трехдольном размере форшлагоу отводится две трети длительности главной ноты. Например, в сонате F-dur Моцарта следующую фразу нужно исполнять так:



А в его Рондо D-dur, веселом, грациозно-задорном, уместнее иное исполнение (пример 3).



Когда у Леопольда Моцарта (отца Вольфганга) спросили, для чего форшлаг пишется мелким шрифтом, он ответил: «Если написать крупную ноту, то исполнитель может прибавить к ней еще один форшлаг, и тогда может получиться вместо диссонанса консонанс» (нота, входящая в гармонию). Поэтому перед септимой форшлаг всегда короткий.



важнейших источников сведений по музыкальной практике XVIII века. (Прим. ред.).

В этом случае длинный форшлаг явился бы октавным удвоением баса и придал бы мелодии более плоское звучание.

В старину форшлагами назывались не только маленькие нотки, но и имеющие значение гармонического задержания вспомогательные секунды сверху и снизу. Они часто вписывались в текст нормальным шрифтом.

5 *Allegro* В Моцарт Соната В-dur К. 333 ч I

исполнение

Эти задержания, создающие некий гармонический конфликт, придают музыке остроту, большую драматическую выразительность. Их значение не утратилось и позднее. У Шопена они прописывают музыку.

6 *Allegro maestoso* Ф Шопен. Концерт e-moll ч I

7 *Lento sostenuto* Ф Шопен Ноктюрн Des-dur

8 *Tempo di marcia* Ф Шопен. Фантазия f-moll

Старинные авторы говорили, что подобные задержания делают мелодию певучей.

9 П Чайковский «Подснежник» («Времена года»)

*Allegretto con moto e un poco rubato*

10 П Чайковский «На тройке» («Времена года»)

*Allegro moderato*

В них заключен «выразительный центр» фразы. Чтобы играть Шопена, необходимо вслушиваться в эти «форшлагги», присутствующие даже в быстрых, часто скрыто полифонических

пассажах (пример 11). При исполнении неизбежно оттеняются эти задержания, то проходящие плавно (пример 12), то драматически заостренные (пример 13).

11 Ф Шопен Соната h-moll ч II



12 А Скрябин Концерт для ф-но ч I



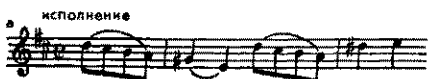
13 А Скрябин Этюд op 8 № 12



В чем же отличие форшлагов, написанных мелким шрифтом, от вписанных в текст, и существует ли это отличие? Думается, что оно существует, но не всегда. В сонате B-dur Моцарта первая нота — длинный форшлаг, затем в начале следующего такта другой длинный форшлаг вписан в текст (см. пример 5). Этот второй продолжает мелодию, вливается в нее, в то время как первый начинает ее, в нем заключена энергия, он рождается из молчания и привлекает внимание слушателя, он требует акцента.

В сонате Бетховена № 7 мы встречаем длинные форшлаги.

14 Л Бетховен Соната № 7 D-dur ч I



Некоторые исполнители странным образом играют их коротко. Эту ошибку разделяет в своей книге о сонатах Бетховена и Кремлев<sup>1</sup>. Между тем, эти четыре ноты — лейтмотив всей первой части, только в уменьшении. В начале первой части первая нота, затактовая, соединена со следующей (началом такта) лигой, придающей ей весомость, значение атаки последующего стаккатного хода:

<sup>1</sup> Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена. М., 1953. (Прим. ред.)





То же самое в следующих тактах:



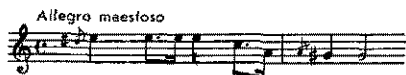
Та же атака и в восьмых примера 15. Видимо, поэтому Бетховен сознательно прибегает к мелкому написанию форшлага. Тот же тетракорд в примере 14г пишется нормальным шрифтом, так как плавно вливается в общий ход мелодии.

Вероятно, в старину первое соль начала си-минорной сонаты Шопена написали бы мелким шрифтом.

### О КОРОТКОМ ФОРШЛАГЕ

Отличие короткого форшлага от длинного в том, что мелодическая опора, смысловой акцент приходится на главную ноту. Форшлаг придает ей блеск, остроту, выделяет ее мелодическое значение. Секундовым форшлагом часто начинается фраза или пьеса.

15 В Моцарт Соната a-moll К 310 ч I



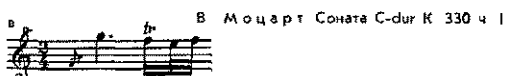
а Allegro con brio И Гайди Соната D-dur Нов XVI/37 ч I



б Allegro con brio Л Бетховен Соната № 21 C-dur ч I

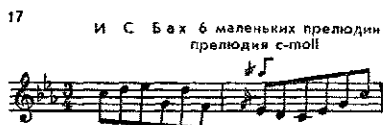


Форшлаг со скачком на большие интервалы как бы активизирует мелодическое движение, подчеркивая скачком атаку главной ноты.



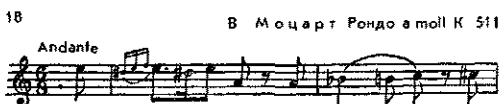
Короткий форшлаг играет очень быстро, тем не менее он должен совпадать с басом, тогда он звучит более остро благодаря мгновенно диссонирующему звучанию секунды. В коротком форшлага на большой интервал совпадение форшлага с басом подчеркивает гармоническую связь форшлага с основной нотой. Короткий форшлаг изображается маленькой ножкой с перечернутым штилем.

Леопольд Моцарт указывает, что в последовании триолей форшлаг должен быть коротким, чтобы не нарушать ритмического движения. Это применимо к любому равномерному движению мелодии.



Хотя нотка *фа* в данной прелюдии является гармоническим задержанием, исполнение ее в виде шестнадцатой затормозит непрерывную плавность всего построения. Именно короткий форшлаг уместен в таких случаях и звучит естественно.

Часто встречается и короткий форшлаг, состоящий из двух или более нот.



Он устремляется к главной мелодической ноте. Его также следует начинать вместе с басом (динамическое преобладание принадлежит главной ноте). Он играет быстро, но степень быстроты зависит от характера музыки. Здесь важно услышать мелодическую опору на основной ноте. В отличие от исполнения длинного форшлага не нужно ритмизовать удлинненный форшлаг за счет длительности основной мелодической ноты, как это указано во многих изданиях. Такое исполнение создает ощущение синкопы и тем самым лишает главную ноту ее значения, которое призвано подчеркнуть это украшение.

Allegretto 7-й симфонии Бетховена имеет место такое украшение (пример 20)



Его принято ритмизовать за счет главной ноты, да еще с акцентом на первой короткой нотке. Мне всегда это исполнение представлялось противоестественным. Дирижер Бернштейн, по его словам, не решился отказаться от этой традиции, хотя считает ее, так же как и я, ложной.

Как же все-таки совместить исполнение этого мелизма с басом, не отнимая длительности и тем самым значения от главной ноты. Об этом вскользь упоминает Э. Петри в своей редакции сюиты Баха, не объясняя сути дела. Практически длительность главной ноты вместе с украшением несколько увеличивается, что вполне естественно и правомерно. Певучесть исключает метрономичность. Нота, являющаяся мотивным центром, к которому устремляется мелодическая линия, естественно удерживает внимание, длясь несколько дольше метрической записи. Наоборот, этим самым подчеркивается метр музыки. В некоторых случаях бас вместе с форшлагом может вступить несколько раньше, а главная нота сохраняет нерушимой свою длительность, ошору всего ритмического построения.

## О МОРДЕНТЕ

Известен простой мордент, включающий верхнюю вспомогательную ноту (пример 21а) и мордент перечеркнутый, включающий нижнюю секунду (пример 21в): Перечеркнутый мордент играет всегда одинаково, начинаясь одновременно с басом.

Простой мордент, по старинным правилам, начинается с верхней секунды и таким образом является вариантом длинного форшлага. Его начало (как и перечеркнутого) совпадает с басом, ударение, смысловой акцент приходится на первый звук, на «гармонический конфликт». Иногда он бывает удлинненным и обозначается таким образом (пример 21б). Это же обозначение употребляется и для трели — продолжения мордента.

Если верхняя секунда предшествует морденту в плавной мелодической линии, то она не повторяется и мордент начинается с основной ноты (пример 22).



б

в

22

И. С. Бах Сарабанда  
из французской сюиты h moll

Мордент, начинающийся с верхней секунды, часто употребляется при остановке движения, являясь, подобно длинному форшлагу, гармоническим задержанием с акцентом на верхней вспомогательной ноте, играющей вместе с басом. В быстрых темпах, особенно при наличии в мелодии верхней секунды, эта последняя повторяется только при остановке движения.

23

Ф Куперен «Вязальщицы»



Мордент исполняется обычно быстро, что показывают его названия: *mordant* (фр.) — кусающий, *ripse* (фр.) — щиплющий, *praller* (нем.) — отскакивающий. При быстром темпе мордент часто звучит как триоль (см. пример 2). Однако, например, в финале 17-й сонаты Бетховена (пример 24) его следует играть очень быстро, с обязательной остановкой на последней ноте (акцент сохраняется на первой ноте), исполнение в виде триоли смягчает упорную настойчивость этой музыки. Леопольд Моцарт предлагает в очень быстром темпе вместо трех нот мордента играть верхнюю секунду вместе с основной нотой, отпуская верхнюю раньше. Этот способ можно с успехом применить в 11-й сонате Бетховена.

24

Л Бетховен  
Соната № 17 ч III

Allegretto



25



26

Л Бетховен Соната № 1 ч

Allegro con brio

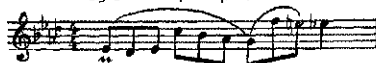


У Бетховена и вообще в произведениях композиторов XIX века мордент играется с главной ноты. Так, например, часто он встречается у Шопена.

27

Ф Шопен Экспромт As dur

Allegro assai quasi presto





33

В. Моцарт Фантазия c-moll K 396  
Adagio



Однако длинные трели на кадансовой доминанте лучше начинать с верхней секунды.

34

В. Моцарт Соната F-dur K 332 ч II

Adagio



35

Р. Шуман Фантазия C-dur ч I



Начиная с Бетховена, трели играют с главной ноты. В романтической и позднейшей музыке композитор, желая начать трель с верхней секунды, вписывает ее перед трелью в виде маленькой нотки, играющейся вместе с басом.

Украшения часто вписываются в текст нормальным шрифтом. Во второй части Итальянского концерта Баха, например, такая запись встречается часто (см. укороченный длинный форшлаг, создающий синкопу).

36

И. С. Бах Итальянский концерт ч II



37

И. С. Бах Концерт d-moll ч II  
Adagio



В концерте d-moll Баха форшлаг II части, думается, следует расшифровать в виде шестнадцатых.

## ГРУППЕТТО

Группетто — украшение из 4-х нот, обозначается знаком ~ или выписывается маленькими нотками. Оно пишется или над нотой или между двумя нотами. Если группетто стоит над устойчивой нотой, как в сонатах Моцарта для скрипки и фортепиано g-moll (I) и B-dur (II), оно является усложненным длинным

Форсиллагом, как бы разновидностью гармонического задержания, ударение падает на первую ноту украшения, устремленного в основную ноту. Если же эта основная нота — звено мелодической

38



линии, группетто плавно переходит в следующую ноту, заполняя равными долями длительность основной ноты.

39

В. Моцарт Фантазия сопрано к. 475



Allegro moderato Л. Бетховен Концерт № 4 ч. I



В некоторых случаях группетто, написанное над нотой, играется перед ней. Например, в сонате Бетховена № 6 во второй части (пример 40) украшение мягко предваряет затактовые восьмые, чтобы не нарушить плавности движения.

40



41

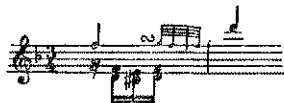
Л. Бетховен, Соната № 3 ч. I



Группетто, написанное между нотами, начинается раньше или позже в зависимости от характера музыки, от него же зависит и его быстрота. В плавном течении мелодии его лучше начинать не на половине длительности первой ноты, а несколько позже, чтобы не создавать нового ритмического упора. После длинной ноты оно играется значительно позже и при оживленном темпе иногда вместе с первой мелодической нотой превращается в квинголь.

42

Л. Бетховен Соната № 1 ч. II



Группетто, встречающееся при пунктированном ритме, представляет особый вид и подчиняется определенным законам. Оно состоит из четырех нот неодинаковой длительности, так как возвращение основной ноты на четвертой ноте украшения образует остановку движения на половине общей длительности предшествующей основной ноты. Обычно его играют так:



Но старинные авторы не удовлетворяются таким исполнением. В таблице Ф. Э. Баха оно расшифровывается таким образом:



Другими словами, Бах предлагает сохранить пунктированный ритм, превращая шестнадцатую в шестьдесят четвертую. Этому не следует удивляться. Старинные авторы уделяли пунктированному ритму особое внимание. Так Кванц говорит, что пунктированный ритм — восьмая с точкой — даже в *Adagio* должен исполняться энергично, а именно: восьмая — возможно длиннее, шестнадцатая — возможно короче, иначе он звучит недостаточно дерзко (*fresch*), а вяло, хромо (*lahm*). Лёлейн<sup>1</sup> предлагает такое исполнение:



Это не должно нас удивлять. Ведь, например, прелюдию Баха *g-moll* W. K. (II)



никто не станет исполнять арифметически точным ритмом. Муджеллини предлагает шестьдесят четвертую вместо тридцать второй. Но и это уточнение условно. Во все века и в наше время

<sup>1</sup> Лёлейн Георг Симон (1725—1781) — немецкий музыкальный педагог, скрипач и пианист. Автор школы игры на клавире. (*Прим. ред.*).



исполнение пунктированного ритма не укладывалось в прокрустово ложе голого метра. Да и вся метрическая система не предполагает формального, мертвого исполнения. Не случайно пунктированный ритм присутствует в марше. Короткая нота как бы подталкивает двигательную энергию, поддерживает четкость шага.

Но марши бывают разные — по характеру, значит, и по темпу. Военный марш отличается от траурного. Соответственно меняются и соотношения восьмой и шестнадцатой. Музыканты прошлых дней всегда толковали в первую очередь о содержании музыки, о замысле, чувстве. Они не употребляли терминов: тихо, громко, быстро, медленно. Их определения: нежно, невинно, страстно, бурно и т. п. Поэтому правила их не неизменны, и применяются в зависимости от характера музыки; так и соотношение восьмой с точкой и шестнадцатой не всегда надо понимать буквально. И в старинной, и в современной музыке роль шестнадцатой определяется ее мотивной принадлежностью. Степень энергии зависит от того, связана ли эта шестнадцатая мелодически с предыдущей восьмой с точкой или она предваряет активно следующую ноту, устремляется к ней. В первом случае она исполняется певуче, во втором энергично и быстро. Во второй части 1-й сонаты Бетховен записывает это соотношение несколько необычно, превращая шестнадцатую в маленькую нотку, сохраняя за предыдущей полную длительность.

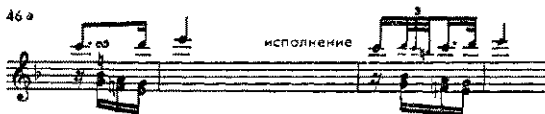
46

Л. Бетховен Соната № 1 ч. II



Но это не меняет сущности. Несомненно, здесь должна сохраниться певучесть этой короткой ноты. В том же Adagio дальше мы находим ту же ритмическую формулу, но здесь характер ее совершенно иной. Выразительность требует сохранения пунктированного ритма в уменьшении, шестнадцатая энергично устремляется к своей мелодической цели, превращается в тридцать вторую.

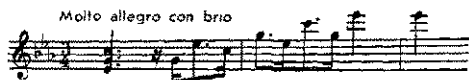
46 a



Сравним взрывчатую энергию пунктированного ритма в примере 47 с подчиненной ролью шестнадцатой в мотивной ячейке (пример 48).

47

Л. Бетховен Соната № 5 ч. I



48

В. Моцарт Соната a-moll K. 310 ч. I

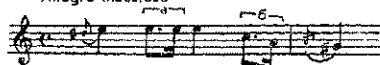


В сонате Моцарта a-moll в первой фразе мы встречаем дважды ту же формулу. В первом случае (а) преобладает маршевая энергия, импульсивность, во втором (б) — певучее начало.

49

В Моцарт Соната a moll К 310 ч I

Allegro maestoso



В балладе Шопена, в «Квиарине» из «Карнавала» Шумана шестнадцатую можно спеть. В финале «Крейслерианы»<sup>1</sup> шестнадцатая гармонически связана с последующей нотой и исполняется очень быстро, полетно.

50

Шопен Баллада № 3 As dur



51

Шуман «Карнавал»

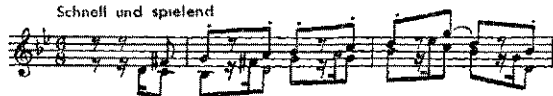
Passionato



52

Шуман «Крейслериана» (финал)

Schnell und spielend



В начале II части (Andante cantabile) сонаты Моцарта C-dur шестнадцатая, естественно, играется плавно, без укорочения.

53

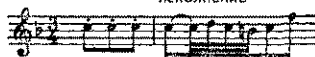
В Моцарт Соната C dur К 330 ч II

Andante cantabile



53а

исполнение



Но в дальнейшем характер исполнения — энергичный.

<sup>1</sup> Точку в пунктированном ритме замсняет пауза.

Andante cantabile



Трель исполняется как группетто. То же и в Фантазии Моцарта d-moll: внезапному решительному появлению ми-бемоль-мажорного секстаккорда и дальнейшему развитию соответствует энергично короткая шестнадцатая.

Adagio



55a

Adagio

исполнение



Бетховен в 17-й сонате во второй ее части сам заботится о ритмическом распределении внутри пунктированного ритма. Многих вводит в заблуждение тот факт, что знак группетто поставлен над нотой, слигванной с предыдущей.

Adagio



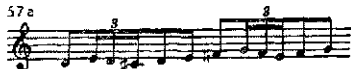
исполнение



Но Бетховен в записи орнаментики часто бывает не слишком точен. Вспомним начало II части Третьего концерта. Его ритмическая запись маленьких нот не укладывается ни в какую арифметически точную формулу. В 3-й сонате неправильна запись группетто.



Мартинсен старается расшифровать ее формально правильно, в то время как естественно и музыкально общепринятое исполнение.



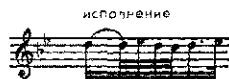
Но запись условна, важна идея, замысел. Во II части 17-й сонаты идея — подсказать исполнителю краткость завершающей ноты

в пунктированном ритме. Лига означает, что возвращение основной ноты не должно быть мелодически подчеркнуто, ему надлежит плавно влиться в украшение.

Во II части сонаты F-dur Моцарта украшение не требует энергичного исполнения.

58

В Моцарт Соната F dur ч II К 332



Тем не менее гораздо лучше, естественнее придерживаться старинного правила и играть последнюю ноту как тридцать вторую. Темп медленный, тридцать вторая плавно соединяет мелодические опоры певучей линии. Шестнадцатая звучала бы несколько топорно. А кроме того — вслушайтесь, как некрасиво и даже фальшиво звучит сочетание шестнадцатых мелодии и сопровождения. Моцарт с его тончайшим слуховым контролем наверно не имел в виду такого формального исполнения.

Расшифровки группетто во многих изданиях неверны. Мартинсен, очень тщательно передавая текст и артикуляцию, в отношении мелизмов, особенно группетто, делает непростительные ошибки. Как уже говорилось, группетто как бы завоевывает, выделяет ноту, к которой устремляется. Эта нота всегда идет на относительно сильном времени. Простое группетто иногда очень выразительно подчеркивает большие интервалы. Группетто в пунктированном ритме останавливается на основной ноте, чтобы не придать неуместной энергии ноте, проходящей на самом слабом времени. Между тем Мартинсен делает именно эту ошибку. То же мы находим в редакциях Гольденвейзера.

Незнакомство со старинными правилами относительно пунктированного ритма ведет часто к искажению характера музыки. Так, например, оркестровое вступление ко II части концерта Бетховена № 4 звучит обычно нестройно и вяло из-за старания дирижеров сохранить за тридцать вторыми их арифметическую длительность в то время, как повелительная их энергия требует по меньшей мере длительности шестьдесят четвертой.

Невозможно перечислить все разновидности украшений, встречающихся в старинной музыке разных эпох и разных стран, и дать готовые рецепты на все случаи. Цель настоящей работы — дать представление о музыкальном смысле, цели мелизмов и на-

принять внимание исполнителя по верному, обязательно творческому пути.<sup>1</sup>

## ОБ АРТИКУЛЯЦИИ ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МОЦАРТА

Ни один, пожалуй, композитор не подвергался такому безграничному произволу редакторов, как Моцарт, особенно его фортепианные сочинения. Главным образом это касается артикуляции. Расставленные многочисленными редакторами штрихи резко отличаются от подлинных авторских. Очень наглядно это видно в советском издании под редакцией Калтата, перепечатанном с немецкого издания под редакцией Тейхмюллера, в котором редактор, за что мы ему благодарны, приводит одну над другой две системы штрихов — одна принадлежит Моцарту, другая — самому Тейхмюллеру.

Резкое расхождение бросается в глаза и не может быть объяснено небрежностью, наоборот, редактор последовательно подчеркивает всю артикуляцию Моцарта и заменяет ее иной.

Чем объяснить такое небрежение к авторской мысли? В одном издании просто говорится: лиги Моцарта не связаны с музыкальной фразой. Мыслимо ли это? Моцарт, этот совершенный гений, необычайно гармоничный, обладавший острым, математически четким мышлением, тончайшим чутьем, Моцарт писал свои лиги кое-как? Нельзя этому поверить.

В предисловии к новому изданию сонат Бетховена А. Б. Гольдштейн говорит: «Хочется быть еще лучшим музыкантом, чтобы лучше понять намерения Бетховена». Не следовало ли бы применить эту мудрые слова и здесь? В чем ключ такого произвольного отношения к почерку, стилю, мысли одного из величайших гениев музыки? Почерк этот явно неприемлем для всех редакторов XIX века, а за ним и XX. Наш век не раз попадал в плен к затеям (часто салонного характера) XIX века. Но за последнее время он повернул обратно, к подлинникам. Восстанавливаются подлинные тексты Баха, старинной музыки, подвергавшейся всяческому разукрашиванию и сглаживанию. На основе верной предпосылки, что каждый авторский стилистический фактурный элемент тесно связан с содержанием, проводится работа по сдиранию налипшей шелухи ложных традиций XIX века. Из под салонной мишуры Вильгельми выходит на свет обновленный Паганини, как произведение мастера, очищенное от мазков посредственности; штрихи виртуозов скрипачей XIX века соскабливаются с суровых, мужественных штрихов

<sup>1</sup> О расшифровке мелизмов см. также Голубовская Н. Предисловие. — В сб.: Избранные клавирные пьесы старинных английских композиторов (М., 1954) и ее же. Предисловие. — В сб.: Перселл Г. Избранные клавирные сочинения (М., 1954). (Прим. ред.).

бетховенского скрипичного концерта; авторская редакция «Бориса Годунова» изучается, публикуется и исполняется. Пора пересмотреть и отношение к Моцарту.

Для этого надо постараться понять, что так смущало редакторов, по какой линии шли их беззастенчивые поправки и каков же, наконец, подлинный смысл моцартовских штрихов, оставивший столь непонятным в течение больше чем столетия. Повторяю, допустить небрежность, недодуманность, «халатность» со стороны Моцарта невозможно.

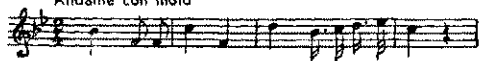
Первое, что бросается в глаза при сравнении хотя бы редакции Тейхмюллера (являющейся чрезвычайно типичной) и авторской, это тенденция к удлинению лиг. Лиги самого Моцарта представляются редакторам дробящими мелодию. Удлинение продиктовано стремлением к певучести, широте дыхания. Слов нет, певучесть — необходимое качество исполнения, певучесть свойственна Моцарту, творцу неувядаемых вокальных шедевров. Но петь можно разное, понятие певучести не исчерпывается понятием длинного дыхания, длинной мелодической линии. Поэтические изменения душевного настроения, свойственные романтическому веку, выразились в мелодическом разливании музыкальной формы. Не только самое чувство, но вольная отдача ему, растворение в нем привели к широкой напевности, бесконечности линии. Возьмем мелодию Шопена (Ноктюрн Des-dur). На протяжении двух длинных тактов мелодия свободно разливается на тоническом трезвучии, опекает его при помощи гармонических задержаний, придающих мелодии остроту и выразительность. Да и в дальнейшем — весь период, ненадолго модулирующий, но возвращающийся к основной тональности, выражает одно душевное состояние. Ритм — плавный, мало изменяющийся. Характерно для Шопена и то, что окончание мотива часто является началом следующего, что не свойственно классической музыке. Подставить слова под шопеновскую мелодию было бы кощунством. Она не укладывается ни в диапазон человеческого голоса, ни в рамки дыхания. Она далека от человеческого произнесения. Скорее можно себе представить, что человек слушает песню влутри себя, не связанное никакими ограничениями.

Но то у Моцарта. Его инструментальная мелодика имеет прообраз в реально поющей мелодии — оперной арии, романсе, песне. Для нее характерна гармоническая действенность. Опорные мелодические точки неразрывно связаны гармоническим развитием.

Сопоставим следующие примеры:

59

В Моцарт «Свадьба Фигаро» ария Керубино  
Andante con moto



60

В Моцарт Соната с moll ч II К 457  
Adagio



В мелодии, как в песне, часты повторы одной ноты. Кажется, что подразумеваются слова, которых мы не знаем, настолько выразительно «разговаривает» мелодия Моцарта. Ее интонации — чаще всего оперно-вокальные. Интенсивная гармоническая жизнь мелодии придает ей динамичность, изменчивость, характеричность (например, в серенаде Дон-Жуана). Быстрая смена характера, тонкая светотень сменяющихся чувств отличают говорящую мелодию Моцарта от льющегося смычка мелодии Шопена или Шумана, Рахманинова.

Шуберт также пишет для рояля в чисто песенной манере — у него часты повторы, свойственные песне. (Кстати, и Шуберт подвергается безжалостной стрижке редакторов «под один смычок».)

Чем же все-таки конкретно обусловлены короткие лиги Моцарта? Почему в его мелодиях с их вокальной спецификой невозможны длинные лиги — поют же певцы *voix che sapete* на одном дыхании?

Для того, чтобы понять это, нужно понять значение штрихов в доромантической музыке. Лиги Моцарта и Бетховена не представляют собой символ, знак акустического легато. Их функции тоньше и богаче. Легато — значит связано, связано в некое единство, а не просто в смысле непрерывности. Штрихи, их обозначения легче всего понять в смычковой музыке. Ноты, взятые на одном штрихе смычка, как бы вытекают из первой ноты, извлекаемой атакой смычка. Они связаны с первой нотой, привязаны к ней. Искусство штриха — для скрипача краеугольный камень выразительности его игры. Леопольд Моцарт приводит 36 примеров различных штрихов для простой гаммы.

Группа нот связана и подчинена атакующей ноте (это подчинение может быть обусловлено гармонически, интонационно, ритмически, часто по всем линиям вместе, но связывающая в группу значимость ее начала, на которое падает атака, остается в силе). Я имею в виду классический штрих в особенности. В позднейшей музыке перемена смычка часто обусловлена пределом его длины, и искусство состоит в том, чтобы замаскировать, сделать переход незаметным, неслышным. Плавности связанных в одну группу нот противостоит самостоятельность, выпуклость *détaché*, стаккато или спиккато — штрихов, в которых атакуется каждая нота.

Чем обусловлено деление на группы в мелодии? Мотивной структурой, гармонией, интонацией, ритмом и т. п. или совокупностью нескольких моментов.

Фортепианные штрихи Моцарта следует рассматривать подобно скрипичным: не как формальную прерывность звучания, а как выразительный нюанс, объясняющий, подчеркивающий интонационное строение, гармоническое действие, ритмическую иерархию. Поскольку плавное, незаметное соединение двух штрихов (вверх и вниз) является одной из капитальных трудностей скрипичной игры, скрипачи, занятые техническим моментом, очисти-

часто пренебрегают смысловой стороной штриха и убивают характер музыки отработанным техническим приемом.

Изучая штрихи Моцарта, убеждаешься в их закономерной последовательности и в тонкости нюансировки. Закономерности эти лежат в нескольких плоскостях:

1. Одна из характернейших черт письма Моцарта — атака гармонического задержания, иногда выраженного длинным форшлагом, иногда выписанного. Атака эта выражается новой лигой. Длинный форшлаг, диссонирующая вспомогательная нота, приходящая вместо аккордовой, — могущественное средство выразительности, не потерявшее силы и в наши дни. Если у Шопена мелодия незаметно wpłyвает в эти задержания (их много у Шопена, и они часто являются мелодической фигурацией разложенного в мелодии аккорда), то у Моцарта этот прием чаще встречается на новой гармонии или на другом положении аккорда. Этот прием мы встречаем и в старинной музыке, у Баха, и до него, а также и позднее, у Бетховена.

61 В Моцарт Фантазия d moll K 397



62 В Моцарт Соната A-dur ч I K 331



Диссонирующая нота как бы разрубает мелодию своей смелостью, неожиданностью и должна быть отделена, не должна сливаться с предыдущим течением мелодии.

63 В Моцарт Концерт d-moll ч I K 466



64 В Моцарт Соната B-dur ч I K 333



Вспомогательная нота приходит вместо аккордовой, ее значимость и действенность подчеркивается атакой.

2. Перемена гармонии, опора мелодии на новую гармонию почти всегда влечет атаку, новую лигу.

Обычно редакторы лигуют эту фразу по 2 такта. Между тем уже второй такт динамичен. Нота *do*, принадлежащая еще





к фа-мажорному трезвучию, здесь является квинтой доминанты. В ней уже модуляционный перелом к 3-му такту через доминанту. В левой руке органнй пункт на *фа* имеет в каждом такте иное значение, гармоническое действие развивается стремительно.

Эту-то стремительность и нивелирует излишняя плавность мелодии, выраженная лигами на 2 или даже на 4 такта. Слигованные 5—6-й такты дают ощущение движущихся плавно кварт, подсказывают смягчающее двухдольность мелодии *legato* вместо ясного гармонического последования, подтверждающегося имитацией в левой руке, когда правая четко обрисовывает и гармонию, и строго трехдольный ритм.

65a В Моцарт Соната F-dur ч I К 332



66 В Моцарт Фантазия с-молл К 475



Атаки при помощи лиг подсказывают верное произнесение. В минорной вариации сонаты A-dur в оригинале первые два, а также последующие два такта под одной лигой — обусловлены единством гармонии, но 5-й и 6-й такты имеют разные лиги, подчеркивающие гармоническое движение — соответственно тоника и доминанты. Незадачливые редакторы создают искусственную симметрию тождественными лигами. Вступление гармонии, особенно в случаях секвентного или интонационно схожего ведения мелодии, подчеркивается зачастую *sforzato* и умышленно отрывается даже от вводного тона.

В фантазии с-молл аналогичные по рисунку мелодические ходы отделяются лигами, усиления атаки знаменует поддержку, гармоническую опору, как бы включение других инструментов. И здесь редакторы тщательно смягчают действие атаки.

3. Затакт у Моцарта, как и у Бетховена, чаще имеет взрывчатый характер. В отличие от шопеновских выливающих секст (Ноктюрны Es-dur, E-dur), у Моцарта затакт чаще состоит из группы нот, но сильное время атакуется (см. пример 53). Вообще же музыка Моцарта, как, впрочем, и Бетховена, более свойствен хорей — начало на сильном времени, особенно в медленных частях.

4. Не только после затакта, но и внутри музыкальной фразы сильное время часто атакуется. Впрочем, это соединяется обычно с переменной гармонией, как мы видели в примере из сонаты F-dur. Вообще построение мелодии у Моцарта чаще ступенчатое, т. е. мелодия редко движется длительно в одном направлении и редко охватывает большой диапазон, не изменяя направления, как это встречается у Шопена. Именно потому, что она возникает подобно мелодии со словами, она ближе к человеческой речи с ее частыми интонационными понижениями и повышениями.

5. Моцарт часто не пишет ни легато, ни стаккато, ни стaccато. Обычно в этих случаях редакторы услужливо пишут лиги. Между тем случаи эти закономерны. Если помнить, что между легато и стаккато не только акустическая разница (слитность или прерывность звучания), а главным образом интонационная (т. е. зависимость группы нот от атакуемой, наличие иерархии или же подчеркнутая обособленность каждой ноты), если не формально, а по существу внутреннего смысла подходить к штрихам, то мы оценим необходимость и тонкую значимость штриха, соответствующего *détaché* на скрипке. Штрих этот употребляется Моцартом в различных случаях например, с целью драматизации мелодии.

67

В Моцарт Соната F dur и III K 332

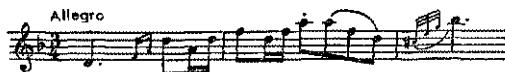


В приведенной мелодии — разнообразная артикуляция. В первых 4-х тактах подвижный ритм, взволнованная смена трепетных стаккато и мягкого разрешения диссонирующего задержания. В пятом такте мелодия драматизируется. Отсутствие лиг, атака на каждой ноте придает каждому звуку весомость, внутреннюю силу. В своем сдержанном по сравнению с началом ритме она именно весомостью своей противостоит первым 4-м тактам, заключает их более значительно, более драматично.

Во всех удобно написанных пассажах редакторы пишут лиги. Между тем пассажи, в которых отсутствуют лиги, т. е. пассажи *détaché* отличаются по смыслу от пассажей, слигованных автором. Пассажи, представляющие разложенное трезвучие или септаккорд, обычно не связываются Моцартом. Значение их скорее ритмическое, нежели мелодическое.

68

В Моцарт Соната F-dur ч I K 332



Энергия этой музыки подчеркивается штрихом *détaché*, legato ее обескровливает. Гармоническая фигурация в левой руке лигуется в зависимости от характера музыки. В этом действительном, волевым фрагменте и левой руке не предписано *legato*. А в минорной вариации сонаты A-dur лиги левой руки совпадают с лигами правой руки.

Но не только в аккордовых фигурациях, а и в чисто мелодических, Моцарт также различает штрихи.

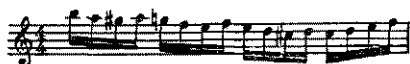
69

В Моцарт Соната a-moll ч I К 310



Пассаж здесь написан без лиг, и это естественно. Можно себе представить, что хотя этот пассаж пульсирует в ритме шестнадцатых, но мелодия движется в ритме восьмых. Продолжение пассажа *legato*; каждая группа из четырех нот, подобно группетто, опирается на первую.

70



6. Короткие лиги имеют иногда чисто декламационное значение.

71

В Моцарт Соната a-moll ч III К 310



Задыхающаяся тревога этой музыки отражается этим штрихом, который редактор спокойно объединяет в общую лигу, отчего вконец утрачивается характер музыки. Особенно интересно отсутствие лиги, объединяющей начало с последней четвертью в 4-м такте, которого редактор просто не заметил и по ложной аналогии вставил лигу в авторском тексте.<sup>1</sup> Настойчивая, упрямая тоника сменяется доминантой на коротком дыхании слабого времени 4-го такта. Атака при помощи снятой лиги ее подчеркивает и снова музыка мчится дальше.

7. Штрихи зачастую служат просто разнообразию, противопоставлению, регистровке, инструментровке. Иногда это просто как бы украшения в колоратурной мелодии — смена штрихов делает более выразительной длинную вокальную линию.

В сонате F-dur различие штрихов дает своеобразную инструментровку, после струнного начала звучат как бы деревянные духовые.

<sup>1</sup> Речь идет о редакции Тейхмюллера-Калтата, предлагающей две системы артикуляции, авторскую и свою.



Неполное легато подчеркивает и более раздельное звучание флейты и синкопическую лигу внутри мелодии. В варианном продолжении варьируется и артикуляция (б).

В трио Менуэта сонаты A-dur Моцарт тонко и остроумно «инструментирует». Первая фраза написана вначале (когда мелодия звучит в одной правой руке) легато. При повторении — легато, только октавой выше, в левой, правая же в прежнем регистре играет *pop legato*, что дает прелестный колорит.

8. Между полным легато и стаккато большой диапазон различных длительностей каждой ноты, да и стаккато может носить разный характер, быть грациозным, летучим, острым и т. п. Четверть, написанная стаккато, как правило, длиннее восьмой или шестнадцатой. Но шестнадцатые, написанные стаккато в колоратурном пассаже, мягче, вокальнее, чем отрывистые восьмые в энергичной музыке. *Détaché* также может быть острым, энергичным, как в пассажах III части сонаты F-dur.



И певучим, мягким, как в побочной III части сонаты F-dur. Все определяется верно понятым характером.

Особенно тонкая, неуловимая, изменчивая, но определяемая точными словами манера присуща исполнению мелодии, разделенной лигами. Не следует забывать, что начало лиги — это начало смычка. А иногда — новое слово. Рука, исполняющая лигу, должна почувствовать атаку, перевоплотиться в смычок, произнести согласную. Иногда лиги можно даже связывать педалью, если уловлен психологический, речевой характер штриха. Рука, поднятая после лиги, более активно берет следующую ноту или начало новой группы.

Указания Моцарта дают неисчерпаемый материал для исполнителя. Чем больше вдумываешься, вернее, вслушиваешься в эти указания, тем больше пищи для творческого воображения, тем ярче блещет неистощимая палитра совершенного гения, которому чужд всякий произвол, случайность, недоделанность.

Кроме явно смысловых, необходимых для характера музыки штрихов, некоторые штрихи предлагаются Моцартом как наиболее

выразительные — это запись авторского исполнения. Возможно, это один из замыслов; возможно и даже наверно, Моцарт сам менял при исполнении штрихи там, где они являются просто украшением. И в тексте, при повторениях, Моцарт предлагает иногда разные варианты и самого текста, и артикуляции. Исполнитель вправе иногда по своему вкусу (излюбленное во времена Моцарта выражение *con gusto*) менять штрихи, но не прежде, чем он тщательно изучит, чем продиктован авторский замысел, есть ли он один из возможных способов исполнения или неразрывно слит с текстом и является неотъемлемой его частью.

## ОСОБЕННОСТИ ДИНАМИКИ ШОПЕНА НА ПРИМЕРЕ ФАНТАЗИИ F-MOLL

Особенности образного строя и драматургического развития Фантазии, построенной на сопоставлении контрастных тем-образов, «групп образов»<sup>1</sup>, определяют динамику Фантазии, которую можно назвать «контрастной». Драматические контрасты обусловили большие динамические перепады на протяжении всего произведения. Композиция Фантазии: пролог, экспозиция, средний хоральный эпизод, реприза, кода — определяет сопоставление контрастных динамических уровней действия этих условных частей Фантазии. Масштабность динамики диктуется масштабностью замысла и адекватна ему. Экспозиция (такты 68—198), где переплетаются в непрерывном действии темы «главной» и «побочной» партий, сопровождаемые обилием динамических подъемов и спадов, насыщена драматизмом. Сосредоточенная умиротворенная средняя часть (такты 199—222), своеобразный хорал, олицетворяет некую звуковую разрядку, своего рода передышку перед взлетом репризы. В репризе, почти полностью повторяющей экспозицию, но в тональностях на кварту выше, динамическое нагнетание, соединяясь с агогическим (с такта 86), создают мощную кульминацию, олицетворяющую победу светлых сил.

Говоря об общих закономерностях динамических указаний Фантазии, закономерностях, вытекающих из концепции произведения и претворяющих концепцию «в жизнь», можно связать их с общим принципом записи Шопеном динамики.

В музыкальном исполнительстве динамика, как и педализация, область гораздо более субъективная, нежели, скажем, фразировка, и поэтому записать динамические указания всегда тщательно и точно (особенно мельчайшие динамические колебания) бывает почти невозможно. Так же, как и в педализации, в записи динамических указаний есть моменты, выписанные чрезвычайно тщательно, в других случаях они носят более обобщенный

<sup>1</sup> Мазель Л. Фантазия f-moll Шопена. М., 1937.

характер, указывающий на «динамический уровень». Например, во второй «главной» ля-бемоль-мажорной теме (такт 77 и дальше) нет никаких авторских обозначений, кроме «вилки» в самом начале темы и при ее повторении на октаву ниже (такт 81). Тем не менее, эта поэтичнейшая из тем, то поднимаясь ввысь, то опускаясь секвенционно вниз, не может быть исполнена динамически однообразно. Таких примеров можно найти в тексте Фантазии немало: например, вступление, выдержанное на piano (особенно начиная с 24-го такта, где почти нет динамических указаний), средний си-мажорный эпизод, где Шопен воздерживается от частых обозначений усилений и спадов, от лишних акцентов, приводя их лишь в самых необходимых случаях (например, такт 216).

Так выявляется еще одна характерная черта динамических указаний Фантазии: там, где есть большая мысль и единое образно-эмоциональное состояние — меньше динамических обозначений; там, где имеется большая дифференцированность фраз и каждая фраза относительно закончена, выразительна сама по себе, там больше обозначений (например, такты 43, 45, 116, 117, 109—110, 321). Таким образом, наряду с детальными обозначениями динамики, мы встречаемся с широкими динамическими обобщениями, когда дробной детализации предпочитается сохранение образа в целом.

То, что составляет специфическую принадлежность динамики Фантазии и рождено ее замыслом, в других произведениях присутствует как составная часть. Например, в третьей Балладе прием динамического обобщения используется Шопеном ближе к концу, тогда как начало и вся первая половина Баллады отмечена чрезвычайно детальной записью динамических нюансов.

Шопен с великим искусством, большой тонкостью и бесконечным разнообразием пользовался акцентами как важным средством музыкальной выразительности. Разделение акцентов Шопена по их функциональному назначению в большинстве случаев провести довольно сложно, так как они нередко полифункциональны. Тем не менее обычно характер акцентов достаточно индивидуален, чтобы произвести попытку условного разделения их на следующие типы: фразировочные, интонационные, динамические акценты. Например, в 28-м такте стоит акцент, подчеркивающий начало следующей большой фразы с последнего «ля» этого такта. Этот акцент характерен именно тем, что часто подобным образом автор выражает не столько динамику, сколько фразировку. Акценты аналогичного типа встречаются во многих произведениях Шопена (например, Баллада As-dur такты 54, 55, 163, 197), Баркарола (такты 20, 21, 78, 63), Фантазия (такт 322).

Исполнение фразировочных акцентов требует тщательного обдумывания их меры и временной протяженности, иначе они нецелесообразны.

Интонационных и интонационно-мелодических акцентов в

А<sup>1</sup> множество, ими пронизана вся ткань музыки Шопена. Их роль велика. Подтверждением этому служит тщательность их расстановки в авторском тексте. Они способствуют рельефному произнесению мелодии, быстрой мелодической фигурации.

Если вспомнить описание игры Шопена его современниками, то становится ясной огромная роль интонационной выразительности, входящей неразрывно с ритмической гибкостью в его знаменитое *rubato*. Выразительное произнесение, ясная декламация основаны в равной степени на ритмике и на интонационных акцентах. Например, интонационно-декламационные акценты в главной теме (такт 68) призваны усилить напряженность, взволнованность музыки. В упоминавшихся ранее тактах 94, 98, 261, 265 интонационные акценты подчеркивают функциональную остроту гармонии (VI  $\frac{6}{4}$ ) в драматически насыщенном эпизоде.

Динамические акценты встречаются в тактах 37, 223, 310, 153, на «октавных восклицаниях»<sup>2</sup>, в тактах 116—117, 144, 146, 148 (в левой руке).

Выше упоминалось о частом совмещении в одних и тех же акцентах двух или более различных функций. Акценты подобного синтетического характера есть, например, в тактах 283—284 (динамически-интонационные акценты), в тактах 144, 146, 148 и так далее в правой руке (также динамически-интонационные).

То, что акценты в сходных фрагментах (такты 116—117 и 283—284) относятся к разным типам, свидетельствует о необходимости различного исполнения этих фрагментов.

Известна любовь Шопена к варьированному изложению музыкального материала. Часто при повторе вносится новый штрих — и в результате меняется ритмика, динамика, фразировка. Нередко меняется также и фактура. В тактах 116—117 в первом изложении в А два акцента, а в аналогичном эпизоде в такте 283 при той же фразировке — один акцент.

Налицо разное слышание. В первом изложении и фразировка и акценты обоих аккордов (Т  $\frac{6}{4}$ , D<sub>7</sub>) подчеркивают их динамическую равноценность и помогают создать ощущение торжественной приподнятости и фанфарности.

Второй раз в тактах 283—284 характер музыки не изменяется, но все уже нацелено на будущую кульминацию, акцентируется один доминантовый (D<sub>7</sub>) аккорд, второй его лишь повторяет, как бы подчиняясь ему.

<sup>1</sup> Здесь и далее приняты следующие сокращенные обозначения изданий сочинений Шопена: А — автограф, РК — редакция. К. Клиндворта, ПИ — польское издание под редакцией И. Падеревского, Л. Бронарского и Я. Тургинского, ОР — оксфордское издание под редакцией Т. Телефсена, ОН — Оксфордское издание под редакцией Э. Гайша, РШП — редакция Г. Шольца и Б. Позняка. (Прим. ред.).

<sup>2</sup> Выражение Л. Мазеля. (Прим. ред.).

Просмотренные редакции не придают значения различию, имеющемуся в А; ПИ, ОР ставят один акцент, ПИ объединяет оба раза аккорды лигой, что полностью подчиняет второй аккорд первому, лишает его динамичности и остроты доминантной функции.

В связи с многочисленными назначениями акцентов Шопена хочется обратить внимание на весьма существенный пробел в истолковании шопеновских пассажей. Они занимают особое место в творчестве Шопена. Нельзя представить себе музыки Шопена без блестящих пассажей-фигураций, не просто украшающих фактуру, а часто имеющих тематическое значение. Вспомним финал Сонаты b-moll, II часть сонаты h-moll, Скерцо h-moll, Экспромт As-dur, второй эпизод Баллады F-dur.

В вокальных по природе пассажах Шопена заложено огромное мелодическое и гармоническое богатство. Несомненна тесная связь шопеновских мелодических фигураций, орнаментальных украшений с приемами школы *bel canto*.

Пассажи Шопена, несмотря на блестящую виртуозность, с полным основанием можно назвать мелодическими. Поэтому виртуозный блеск не должен быть самоцелью, исполнителю нужно достигнуть единства мелодической и интонационной выразительности, не поддаваясь при этом искушению подменять пассажи техническими упражнениями.

Поскольку пассажи Шопена художественно, мелодически значимы, их редакционная сторона требует особенной тонкости подхода. К сожалению, часто можно усмотреть в редактировании пассажей две тенденции: с одной стороны — добавление «вилки» акцентов, как это происходит в РШП, РК, что, как правило, нарушает естественную интонацию пассажей-фигураций и их фразировку, например: такты 143, 145, 147, 173—176 и т. д. С другой стороны — проявление некоторой «объективности» в ОР, где почти совсем не фиксируется внимание на интонационной стороне пассажей и опускаются авторские обозначения мелкой нюансировки.

Следует различать между собой «вилки» и акценты, так как от этого меняется интонация (например, такты 50—51, в А «вилки», а в РК, ПИ — акценты).

Вдумчивое изучение «вилки» и акцентов Шопена должно находиться в сфере внимания как исследователей и редакторов его творчества, так и исполнителей. Опущение или добавление «вилки», превращение их в акценты, перемещение акцентов из середины ноты только в партии левой или правой руки, является таким же грехом, как замена нотного текста, и, как правило, ведет к изменению художественного смысла.

Особенно страдают от всякого рода динамических изменений мелодические фигурации, орнаментальные украшения, быстрые пассажи. Так случилось, в частности, в упомянутых тактах 50—51, где в ПИ акценты перемещены в партию левой руки.



Тем самым значение мелодической линии правой руки, как ведущей, сразу стерлось, она поменялась в этом плане местами с линией левой руки, что неправильно. Задача интонационного осмысливания «быстрой» фактуры у Шопена чрезвычайно важна, она связана как с динамикой, так и с фразировкой и безусловно требует специального рассмотрения, причем не только на основе Фантазии, но также с привлечением более широкого материала.

Больше всего добавлений к авторскому тексту находим в РК и РШП. К сожалению, эти добавления в большинстве случаев ведут к искажению произведения. Например, в РК в начале Фантазии на каждую четверть проставлены акценты. Сразу же исчезает образ скорбного шестивия, появляется тяжеловесность и статичность. Введение множества динамических «вилок» в главной теме (с такта 68 и дальше), изменяющих ее облик и придающих ей ненужную нервозность, обилие динамических указаний в си-мажорном эпизоде, представляются художественно неоправданными. Все редакторы единодушно ставят «вилки» в тактах 94, 98 и 261, 265 на нисходящих триолях октавами, их нет в А. Автор в А ставит знак *diminuendo* на предшествующих тактах, а в упомянутых — только акцент на октаву половинной длительности после триолей, никак ее не превосходящая динамически. Почему в столь драматических эпизодах Шопен «пропустил» *crescendo*, казавшееся само собой очевидным? Случайно ли?

Дело в том, что переход от восьмых к беспокойным триолям уже самой переменной ритмического изложения фактуры на более быстрое создает впечатление усиления звучности. Поэтому дополнительное специальное усиление шло бы вразрез с чувством художественной меры, прозвучало бы чересчур прямолинейно. Точность динамических обозначений автора в этих фразах достаточно ясно отражает его мысль. Отметим, что авторская динамика сохранена только в двух из всех просмотренных изданий: в Варшавском издании (Гебетнер и Вольф, 1877) и немецком (*Urtext edition*).

Авторские указания мелкой нюансировки в А полностью лишены схематичности, они тщательно продуманы автором, их редакционная трактовка имеет принципиальное значение и не должна подчиняться субъективному представлению того или иного редактора. Задача заключается в том, чтобы сохранить гармоничность и ясность почерка Шопена.

## ОСОБЕННОСТИ ФРАЗИРОВКИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ШОПЕНА

Фразировка в произведениях Шопена многогранна, разнообразна и часто выходит за рамки традиционных представлений. То новое, что вошло в фортепиано с музыкой Шопена: нерен-

сение принципов вокального дыхания, использование длинных фраз, вливающих непрерывно одна в другую, появление колоратурных пассажей, легких, прихотливо изгибающихся,— все нашло отражение в его фразировке. Наряду с детальной записью артикуляции, мелких лиг, всегда выражающих основные интонации музыкального образа, мы встречаем длинные лиги, охватывающие большие периоды музыкального развития. Они могут ввести в заблуждение своей кажущейся «эскизностью», за которой, якобы, кроется более раздельное их исполнение. Редакторы относятся подчас к ним с недоверием, считая их следствием небрежности либо автора, либо переписчиков. В действительности это не совсем так. Этому вопросу хотелось бы уделить внимание, тем более, что материал Фантазии дает достаточное основание для некоторых выводов.

В отличие от венских классиков, для Шопена не характерна расчлененность фраз: у него, как правило, конец одной фразы является началом следующей. Длинные лиги Шопена обусловлены широтой и протяженностью тем, их причудливыми изгибами и поворотами. Они как бы олицетворяют дыхание фразы, прерываясь лишь на кадансах, или на модуляциях, или при смене фразы. Конечно, нельзя точно уложить их в схему, они подчинены творческой мысли автора, и именно поэтому имеют глубокий логический смысл.

К таким бесконечно льющимся темам можно отнести, например: побочную тему Сонаты *h-moll*, «парящую» мажорную тему Фантазии *f-moll* (такты 77—84), ноктюрн *Des-dur* и многое другое.

В ля-бемоль мажорной теме Фантазии модуляции, ряд секвенций определяют единство развития, непрерывно меняя окраску музыки. Характерно то, что лига не меняется автором при повторном проведении темы на октаву ниже, так как этот переход (такты 80—81) совершается путем слияния фраз.

Почти все редакторы так или иначе видоизменили фразировку автора. Некоторым, вероятно, сплошная лига показалась слишком обобщенной, а другие, возможно, сочли перерыв в лиге в такте 82 опечаткой. Как бы то ни было, а РПП<sup>1</sup> дробит всю тему мелкими лигами, можно сказать, «лижками», которые лишают ее единства дыхания, полетности, романтической приподнятости. ПИ и ОР просто оставляют большую лигу, не снимая ее на паузах в тактах 78 и 82, как в А.

Та же идея музыкальной мысли большой протяженности лежит в основе фразировки заключительной маршеобразной темы (такты 127—142). Кстати, авторская лига начинается прямо с марша в 126 такте. В А нет смысловой связки и нет лиги между предыдущими аккордами и «заключительной» темой.

Короткая лига ПИ, РШ и ОИ, связывающая доминанту с тоникой в 125 такте, смещает начало заключительной темы

<sup>1</sup> См. примеч на с 33

с тоники (на сильной доле) на доминантовый аккорд (на синкопу). В результате нарушается ритмика заключительной темы.

Автор ставит одну большую лигу в верхнем голосе на фоне пунктированного аккомпанемента, не нарушая непрерывность действия. Благодаря отсутствию всяких указаний (кроме *p*), этот эпизод звучит строго и просто. Вызывает недоумение нестрота фразировки в РК, а за ней и в РШП. Дробление темы мелкими лигами на коротенькие попевки, к тому же начинающиеся каждый раз с синкопы и грубо подчеркивающие эту синкопированность, безусловно искажает замысел автора.

Я. И. Мильштейн в своей книге «Советы Шопена пианистам» указывает на то «большое значение, которое Шопен придавал разумной фразировке, взаимосвязи и расчлененности фраз». Нежелание считаться с границами фраз, их объемом и характером он рассматривал как «тягчайшее преступление перед музыкальной выразительностью, которое лишь превращает музыку в бессмысленный набор звуков». <sup>1</sup> Здесь же Мильштейн подчеркивает нелюбовь Шопена к «рубленным» коротким фразам, его советы ученикам играть фразами широкого дыхания. Последнее характерно для творческого стиля Шопена, в особенности для его крупных произведений, а в Фантазии, в частности, продиктовано содержанием и композиционным замыслом. Искусственное дробление шопеновских длинных фраз на мелкие — не что иное, как проявление непонимания его концепции. Отсюда многочисленные попытки истолкования длинных авторских лиг как своего рода условности, нередко приводящие к искажению музыкального образа.

Можно смело сказать, что фразировка Шопена основана на принципах вокальности. Преломление вокальных тенденции, широкое применение «вокального дыхания» составляет одну из особенностей фортепианного стиля Шопена. Мильштейн пишет: «Шопен по существу открыл *bel canto* фортепианной игры». <sup>2</sup>

Короткие лиги, как правило, соответствуют коротким фразам, в основе которых часто лежат вокальные штрихи. Например, начало Фантазии (такты 1, 2 и дальше, такты 28, 36, 95—96, 101—108) или речитатив в конце Фантазии (такт 324), вокально-речевая природа которого очевидна, а лиги соответствуют этой природе. Вокальным характером, как бы перерывом дыхания, объясняется смена лиги в такте 9. Отметим, что ни в ОР, ни в ПИ, ни в РК нет этого разделения. Создается впечатление, что редакторы, как правило, предпочитают симметрию, которой стремился избегать Шопен. В этом же 9-м такте в А стоит лига в партии левой руки, сопровождающая появление имитационного мелодического мотива. Этой лиги нет в упомянутых редакциях.

Интересна лига, которая начинается с 17-го такта и не прерыв-

<sup>1</sup> Мильштейн Я. Советы Шопена пианистам. М., 1967, с. 19

<sup>2</sup> Там же, с. 38

вается до кульминационного аккорда (такт 19), несмотря на скачок в мелодии на октаву. В такте 19 в точке звуковысотного и динамического апогея лига снимается, хотя последующие аккорды служат продолжением и завершением предыдущей фразы. Удивительно тонкой фразировкой автора достигается, с одной стороны, необычный динамизм и цельность развития, а с другой — преодоление метричности. Напротив, в РШ и РК короткие симметричные лиги подчеркивают именно то, от чего стремился уйти Шопен.

Итак, даже там, где преобладают короткие мотивы, в музыке Фантазии можно легко проследить свойственное Шопену мышление большими фразами. Рассмотрим еще один пример.

Начиная с 21-го такта и до конца вступления музыка расчленена на два периода, каждый из которых построен по принципу суммирования (такты 21—35). Первое предложение разделено на две фразы, в то время как второе представляет собой слитное построение. Здесь можно наблюдать тот же характерный прием сквозного действия, что и в такте 19. Лига длится до верхнего аккорда в такте 28, а затем наступает перерыв в дыхании — и соответственно в лиге — и короткий каданс.

Снова мы имеем возможность убедиться в смелости, оригинальности фразировки Шопена и единстве его творческого метода. Несмотря на то, что последние два аккорда в такте 28 являются окончанием мелодии, он смело отделил их от предыдущих и превратил в каданс. Редакция Телефсена, а за ней ОР и ПИ не отделяют последние два аккорда, а сохраняют одну лигу до конца фразы. РШП здесь дробит мысль мелкими лигами, и в результате шестнадцатые с паузами становятся слегка приталцовывающими, тогда как в них явно есть оттенок эпического повествования.

В средней «хоральной» си-мажорной части лиги Шопена отмечены особым своеобразием, хотя и покоятся на тех же принципах. В самом начале они помогают образной декламации (такт 199). В ОР в этом такте одна лига, не дающая «дышать». Это, по-видимому, опечатка.

Особенно обращает на себя внимание характерная для Шопена сплошная лига в такте 203, поставленная несмотря на модуляцию в минор и поворот мелодии вверх. В данном случае для автора важнее довести мелодическую мысль до конца. Тот же принцип действует и дальше, в тактах с 206 по 215, где лига так же длится, не прерываясь, помогая создать ощущение отрешенности и покоя.

Лиги Шопена, его артикуляция всегда являются отражением сущности образа. Часто они помогают выделить наиболее характерные нити. Например, в тактах 112, 114 и 116, 117, 118 автор отделяет все аккорды и ставит над каждым из них акцент, тем самым подчеркивая торжественность. Там, где октавы (в так-

тах 50—51, 153—154, 233) звучат, как «восклицания»<sup>1</sup>, внезапно прерывающие музыку, стоят акценты над каждой октавой.

Сказанное выше о длинных фразах Шопена, фразах «беспрельного дыхания», вовсе не означает, что они составляют основу его фразировки. Фразировка Шопена богата нюансами и своеобразна, так же как и его музыка.

## О БАРКАРОЛЕ ГЛИНКИ

Во всех известных мне редакциях Баркаролы Глинки смущало и вызывало удивление одно исполнительское указание. Первая мелодия — после короткого вступления — изложена так:

74

*Allegro moderato*



На половинках и четвертях поставлены ясные акценты. Между тем, эти ноты являются вторым голосом двухголосной песни, изложенной оригинальным и изящным образом. Первый же голос проходит в маленьких нотах. Насколько привлекательнее была бы версия:

75



Тонкость и своеобразие фортепианного почерка Глинки не вполне оценены, его фортепианные пьесы являют необыкновенное богатство мысли и красок при внешне скромной фактуре (хотя бы волшеббно-прекрасная Тарантелла).

Но почему понадобилось акцентировать второй голос, проходящий в регистре и без того более звучном — на этот вопрос я не находила никакого ответа, пока мне не посчастливилось недавно познакомиться с автографом Баркаролы, хранящимся в Институте театра и музыки в Ленинграде. В рукописи пленяет изящество, тонкость и четкость руки Глинки. Даже глазу она доставляет наслаждение. И что же оказалось? С не внушающей никаких сомнений ясностью, паглядностью, очевидно мелодия выглядит так:

76



<sup>1</sup> *Мазель Л.* О некоторых чертах композиции в свободных формах Шопена. — В кн.: Фридерик Шопен. М., 1960.

То есть акцент поставлен на маленькой ноте, написан непосредственно под ней в стороне от крупной ноты, не над ней. Этим акцентом Глинка подчеркивает условность написания, двухголосие и мелодическое преобладание верхнего голоса.

Как же могло случиться, что редакторы не заметили очевидного намерения автора и, механически переставив значки, исказили смысл музыки? Если бы акцент вовсе был уничтожен, нормальное музыкальное ухо, может быть, все же верно истолковало бы эту музыку. Переставленные же акценты уводят в сторону от основной мелодии и замещают ее подголосочной.

77



78



Баркарола Глинки часто играется в музыкальных училищах и школах, где естественным является доверие к исполнительским указаниям, приписываемым автору. Поэтому следовало бы переиздать Баркаролу отдельно, хотя бы потому, что каждое указание Глинки, несравненного гения, драгоценно, а, главное, чтобы восстановить, наконец, музыкальный смысл основной темы.

## ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ АНАЛИЗЫ И ЗАМЕЧАНИЯ

### БЕТХОВЕН

#### Соната № 7 ор. 10, D-dur (II, III и IV части)

II часть надо начать так, чтобы уже первый аккорд был «в образе». Бетховен пишет *Mesto*, то есть скорбно. Мотивы здесь дактилические (ритм «раз—два—три»); последняя восьмая вытекает и ритмически и гармонически из предшествующей четверти, а не является затактом следующего мотива.

Необходимо обратить внимание на октавный форшлаг, появляющийся в первый раз в 9-м такте, хотя он приходится на сильное время, но играется быстро, это старинное правило, о котором говорил еще Леопольд Моцарт в своей книге<sup>1</sup>. Оно и понятно, ибо мелодический упор падает на верхнюю ноту.

<sup>1</sup> «Опыт основательной скрипичной школы» («Versuch einer gründlichen Violinschule», 1756); рус. пер. под назв. «Основательное скрипичное училище». 1804.

Медленные части бетховенских сонат чаще всего начинаются с сильного времени, и строение это проводится последовательно. Хорей строже, объективнее ямба... В F-dur'ном эпизоде — торжественный хорей. Начало репризы изложено более усложненно, вводный тон на 5-й восьмой как бы интерпретируется гармонически, в левой руке имитация мелодии. Это придаст музыке большую выразительность, значит, и исполнение должно быть выразительнее. — Кончился мажор (B-dur), надо дать передохнуть, а дальше снова скорбная мольба. Кода — большое крещендо, в котором необходимо рассчитать силу динамического нарастания.

III часть — менуэт. Почтение четвертям! Композитор не случайно записывает свою мысль четвертями, а не восьмыми. Дирижер будет дирижировать «на три», но не «на раз». Отсюда темп — не слишком быстрый. Верхний голос — как бы солирующий кларнет, он должен быть проведен легато, но в манере звучания духового деревянного, не так напевно, на «верхней клавиатуре». Не надо играть чересчур лирично. Тут — после скорбной лирики II части — свет, ласковый юмор. Не следует играть слишком грандиозным звуком. Скорее всего можно представить себе здесь звучание фагота, который не обладает такой силой.

IV часть — самая трудная, неуловимая. Это как бы повисающий в воздухе вопрос, то нерешительный, то нетерпеливый, то настойчивый. Эпизод в B-dur надо играть веселее и смелее. Он сходен по характеру с эпизодом B-dur в разработке I части. Весь финал пронизывает сердечность, ласковое нетерпение, мимолетное сомнение. В нем воплощена целая гамма интимных человеческих чувств, свет и тень... Это не философское раздумье.

## ШУБЕРТ

### Экспромты ор. 90

#### № 1 c-moll (отдельные замечания)

1. Появляющиеся в 5-м такте аккорды противостоят первому изложению темы, как квартет деревянных духовых солирующей скрипке. Стаккато легкое, но суховатое, интонация менее гибкая, без излишней опоры на верхний голос, полноценно звучащая гармония. Обратит внимание на лиги, отмечающие длинную ноты, остальные голоса — стаккато.

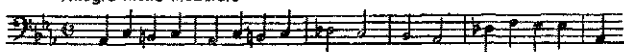
<sup>1</sup> Н. И. Голубовская применяла это образное выражение, чтобы определить легкое, прозрачное и звонкое звучание, достигаемое излучением звука очень близко к поверхности клавиши.

2. В третьем и четвертом проведениях соотношение двух инструментальных красочных групп остается, но теперь это tutti, а не соло, потому р, а не pp. Ответная фраза f и ff требует короткой педали.

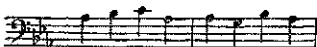
3. Снова без педали, чтобы оттенить мягкое звучание второй темы, здесь необходимо услышать тонкое многоголосие. Бас образует как бы второй голос к мелодии (пример 79). В то же время на выдержанных крайних голосах средний голос плетет свою мелодию (пример 80), а затем дублирует верхний голос.

79

*Allegro molto moderato*



80



4. Педаль на каждую четверть. Не соединять гармонической педалью мелодический ход в басу.

5. Последний мотив второй темы отделен лигой и нюансом pp — как затухающий рефрен.

6. Растворенная звучность. Педаль неполная гармоническая.

7. Выразительное равноправие мелодии и противостоящих синкоп в правой руке (g-moll).

8. Октаву в левой руке лучше взять чуть-чуть позже, как запаздывающие валторны.

## № 2 Es-dur

*Allegro*. Не очень быстро. Пассажи написаны восьмыми, должны звучать не блестяще, а текуче, гибко. Серьезная энергия четвертей средней части также исключает слишком быстрый темп.

Динамические знаки поставлены автором скупо, в общих чертах отражая естественную интонацию, яркость взлетов, упор на вводный тон в басу. Динамическая тонкость исполнения не укладывается в точные нюансы. Важно почувствовать мелодическое значение пассажей, иногда гармонически-подголосочное (es-moll и дальше), а не виртуозную направленность.

Контрастирующие противопоставления нюансов в средней части не имеют фактурного фундамента, но сохраняют чрезвычайно выразительную своеобразную диалогичность исполнения. Решительность и сомнения сменяют друг друга, подчеркивая трезвость, напряженность середины по сравнению с ласково журчащими крайними частями.

В конце, при возвращении средней темы, после FF в h-moll хочется ответный es-moll также противопоставить динамически (то есть piano).



Слитно-текучая звучность крайних частей требует непрерывной смены неглубоко нажатой педали, драматическое произнесение средней — обязательных педальных пауз, четких гармонических синкоп. Этому помогает строго-связная аппликатура четвертой (3—4—5) в обеих руках.

### № 3 Ges-dur

Этот экспромт, издаваемый до сих пор в G-dur, написан Шубертом в Ges-dur в ритме 4/2. Некоторые издатели в прошлом произвольно изменяли тональность и ритм, убоившись количества знаков. Это нарушило логику тонального движения. Естественный переход: 1-й экспромт — c-moll, 2-й — параллельный Es-dur, заканчивающийся в es-moll; отсюда снова параллельный Ges-dur и последний экспромт As-dur, начинающийся близким as-moll.

Alla breve следует мыслить по два такта. Устойчивой ритмической единицей здесь является такт, кратчайшим мотивным членением — два такта. Фраза же обнимает четыре такта, иногда шесть и восемь тактов (es-moll). Это необходимо сразу ощутить. Из-за своего написания экспромт может показаться длинным. Между тем длинное дыхание мелодии, охватывающее, например, с самого начала 16 тактов, естественно делит пьесу на несколько слитных, противостоящих друг другу эпизодов.

Несмотря на полностью связывающую гармоническую педаль мелодические четверти в правой руке следует стараться играть связными пальцами для достижения более пластичной, толко управляемой линии. Динамические знаки проставлены автором естественно, с тончайшим вкусом.

Здесь, как во всех произведениях Шуберта, основная выразительность, особенно ритмическая, лежит в области вокально-импровизационной и не поддается точному учету.

### № 4 As-dur

Allegretto. Снова хочется предостеречь от слишком быстрого темпа, разрушающего грустную (нежную) задумчивость и особенно скорбно-трагическую глубину средней части этого удивительного произведения. Написанное в бесхитростной форме, в полушутливой фактуре, оно таит целый мир сменяющих друг друга чувств. Это точно исповедь души, открывающей свои надежды, гнетущие сомнения, бездонное отчаяние, просветленную веру в счастье (Cis-dur в средней части), увоенные вальсы и жестокое возвращение к действительности. Интересно сходство основного мотива с мотивом Лакримозы Моцарта.

Отсутствие в этом Экспромте особых моторно-технических трудностей сумело затемнить его глубокое, волнующее содержание благодаря заигранности, нейтральному и внешнему исполнению. Такова судьба многих величайших произведений. Их

доступность поемногу заставляет забыть об их высоте и значении.

В первой части, как и в экспромте Es-dur, следует стремиться к плавности и гармоничности звучания, а не к блестящей отчетливости. На 3-й четверти следует применять педаль, но снять ее перед началом следующего такта. Снятие педали на 3-й четверти создаст пеструю звучность.

В средней части надо стремиться к пальцевому легато. Педаль охватывает гармонически по два такта. Важно сохранить лилию басов. Объединение педалью секунд только теоретически создаст «грязь», так как упорное повторение гармонии и регистровка фактически ее исключают. Приход в Cis-dur требует некоторой цезуры и остановки на первой длинной ноте, чтобы задержать внимание слушателя перед приходом волшебного мажора.

## ШУБЕРТ

### Музыкальные моменты op. 94

#### № 1 C-dur

Пасторально-безмятежный характер этого Моментa требует оживленного, но неторопливого темпа и ритма. Звучность прозрачная и ясная в переключке и унисонах главной темы (как пастушьи рога в горах), тронутая педальной краской тут и там — на выдержанных нотах, на динамических взлетах. После мимолетно взволнованного ми минора возвращение темы, как в отдалении, пианиссимо несколько затушевано очень слабо нажатой, но более продолжительной педалью.

После ритмически оживленного диалога средняя часть в строгом, почти хоральном движении мелодии аккордами, иногда изложенными триолями, иногда унисоном обеих рук. (Изложение, восходящее к побочной партии I части сонаты op. 53 Бетховена и пашедшее развитие, например, в Концерте Шумана.) Звучность здесь слитно-гармоническая, педаль на каждую гармонию. Во втором эпизоде — ре мажор — легко нажатая педаль, удерживающая основные гармонии (тоника и доминанта в левой руке — независимо от проходящих гармоний в правой), создает застывшую завуалированную звучность, ощущение удаленности. Пунктированный ритм носит чрезвычайно мягкий характер; от опасности маршевого исполнения предостерегает колышущийся триольный ритм баса, смягчающий ритмические контуры мелодии (двухчетвертное движение против трехчетвертного).

Аккордовые последовательности в строгом движении четвертей здесь (пример 81) не слиганы, звучат как засурдиненные алторны, не требуют пальцевой связности. Наоборот, лучше в этих случаях класть мягко всю руку, не выделяя верхний голос, опираясь на глубокий тембр нижних нот. Ответы октавой выше легато.



## № 2 As-dur

Лирическая проникновенность этого «Момент», говорящие интонации, поразительные модуляции ставят его в ряд вдохновеннейших творений Шуберта. Сохранить нежную певучесть в движении целыми аккордами в пунктированном ритме — нелегкая задача. Скользящая аппликатура (5—5) пластичнее, чем вызывающее известную напряженность в руке легато (5—4).

Ритм не посит, как и в предыдущем «Моменте», энергически-волевого характера, присущего ему зачастую (вспомним Жигу с-moll из Французской сюиты Баха, Скерцо из Девятой симфонии Бетховена). Он скорее напоминает ритм первого звена сицилианы, как в Andante из Концерта d-moll Моцарта или его же Adagio из Сонаты F-dur, с которым эта пьеса имеет и более глубокое сходство: та же светотень скорби и надежды, минора и мажора, те же вопросительные обороты.

Мелодия здесь не песенного характера. Это скорее всего внутренний (мысленный) диалог. Задумчивые остановки — точно вслушивание в прозвучавший вопрос, лучше их передержать, чем педодержать. (Каждый следующий вопрос точно неожиданная импровизация.) Средний раздел — скорбная песнь, при вторичном появлении — протестующе-скорбная. Снова вопросительные интонации и окончание на неразрешенном вопросе. Штрихи в левой руке не означают отрывистого стаккато первой ноты триоли. Это — разделение аккомпанирующей фактуры как бы на два инструмента, при этом первая из двух слигovaných нот получает агогический и динамический перевес над третьей в группе. Здесь снова, как в Экспромте с-moll (соч. 90, № 1), — скрытая мелодия среднего голоса в аккомпанементе. Сначала он дублирует основной голос, потом расходится с ним. Педаль — гармоническая. Как и средний раздел в Экспромте As-dur, этот «Момент» словно бы приоткрывает душевный мир самого Шуберта — его бездонную печаль и стремление к свету, покорность и протест.

## № 3 f-moll

Необычайная популярность этого «Момент» не может убить неуязвимой прелести этой совершеннейшей миниатюры. Мягкий лирический юмор, шутка всерьез.

Темп этого «Момент» Moderato, не Allegro и даже не Allegretto. Это не изящная безделушка, а глубоко поэтическое по содержанию лирическое произведение. Гармоническая фактура в первых четырех тактах повторяет тему среднего раздела Экспромта As-dur<sup>1</sup>. Шуберт не выделяет верхние ноты каждого из ломаных аккордов, составляющих тему. Именно это, и то, что она проходит почти неуклонно на самом слабом времени, придает ей зыбкий, колеблющийся характер. Это не взволнованная жалоба Экспромта, а скорее тень ее, отблеск. Недопустимы акценты на нотах темы, но тонкая интонация в соединении их, плывущая над гармоническими переливами, паутика слитной живой мелодии — главный нерв этого топчайшего произведения.

Про Шуберта говорили, что у него бархатные руки. Этот «Момент» по нежности нюансировки требует послушных гибких бескостных пальцев.

Средняя часть — ласково шутливая, несколько народного характера со своим остигнутыми задорным ритмом.

Чрезвычайно важно не превратить синкопический ритм в затактовый. Непрерывно преобладающая вторая восьмая легко может превратиться в начало такта для слушателя. Во избежание такой трансформации, снимающей все остроумие и задор этой музыки, пужно слегка акцентировать и первую долю такта, а также делать явственным и по реальной пустоте звучания (снимать педаль на последней восьмой) перерыв между отдельными маленькими фразами — тактами.

Обращают внимание разные лиги, близоруко нивелированные в позднейших изданиях. Лиги объединяют целую фразу только тогда, когда вторая восьмая является диссонансом, требующим разрешения, гармоническим задержанием. В остальных случаях последняя восьмая имеет как бы самостоятельный ритмический вес, собственный слог и шаг. В ми-мажорном разделе она превращается в ясно выраженный затакт, становится еще более устойчивой, энергично предвещающей основной ритм.

В первом случае (лига на весь такт) педаль предпочтительно брать только на выдержанной четверти и снимать на последней восьмой; во втором случае и особенно в третьем лучше на аккорд, приходящийся на последнюю восьмую (в виду его значения, особенно когда оно подкреплено низким регистром), брать отдельную короткую педаль.

В первой части «Момент» начало не должно звучать сухо. Стаккато басов — это скорее pizzicato, бездемпферное звучание. Педаль здесь — тень педали, слабо окрашивающая мазками, еле

<sup>1</sup> Первые два такта в ином ритме повторяет Шопен в прелюдии es-moll.

нажатая, с перерывами. Возвращение в *f* сухо, без педали, последнее *pp* — на legato в левой руке — на гармонически меняющейся, непрерывной более глубокой педали. Кода (*ppp*) на сплошной педали, сплывающаяся в отдалении звучность.

### ГЛИНКА. «ДЕТСКАЯ ПОЛЬКА»

Эту пьесу надо играть очень отчетливо («отчетливо» — любимое выражение самого Глинки), отчетливо ритмически и регистрово... Здесь много всяких забавных и веселых «штук»... Необходимо добиваться большего регистрового разнообразия.

### ЛЯДОВ. «ТАБАКЕРКА»

Педаль надо брать одну с начала до конца, непрерывную, но неглубокую; тогда создается звенящий призыв, напоминающий металлическую машинку (там ведь нет демпферов). Играть пьесу надо не быстро и как можно «глупее», то есть не фразировать, а наоборот, застревать и заторапливать в самых неподходящих местах, не выдерживать до конца паузы между фразами, — словом, представлять себя глупым механизмом, даже не вполне исправным.

## СОВЕТЫ МОЛОДОМУ ИСПОЛНИТЕЛЮ

### Эстрада

Говорить себе или говорить другим — большая разница.

Вещь, вынесенная из лаборатории на эстраду, попадает в новую атмосферу.

Упражняйся в изменении условий своей игры. Играй на разных ролях, разным людям, в разных помещениях, в разное время дня. Исполнение с эстрады — произнесение речи. По сравнению с домашней игрой привносится элемент «обращения к публике».

Играя дома, мысленно обращайся к кому-то. С чем обращаться, чем убеждать? Не старайся убедить своим исполнением.

Мысленная подготовка к эстраде часто выражается в том, что ставя себя на место слушателя, исполнитель восхищается своей игрой — или возмущается. И то и другое одинаково неправильно.

Ты любишь то, что ты исполняешь? Если нет, то не играй этого. Если да, сосредоточься на самой музыке, живи ею, воспри-

щайся ею. О себе забудь. Обращайся к слушателю мысленно: какая чудесная музыка, — а не так: как я хорошо играю, правда?

Если не удалось что-то, старайся загладить последующим, музыка ведь продолжится. Не думай: все пропало, моя игра испорчена! Музыка не будет испорчена, если ты к ней честно вернешься после неудачи.

Твоя цель: поделиться со слушателями музыкой, которая в твоих руках, а не показать свое искусство.

Если тебя похвалят: как вы хорошо играете, не радуйся — ты не задол слушателя. Если тебе скажут: какую чудесную музыку вы играли — ты достиг цели, твою заслугу оценили.

Не «старайся» играть хорошо, ты будешь напряжен, фальшив, преувеличен.

На эстраде радуйся музыке, которую играешь, радуйся, что можешь «сказать» ее аудитории.

Не объясняйся удачей (вышел пассаж, хорошо прозвучало), не падай духом от неудачи (смазал, ошибся) — и то и другое отклоняет внимание от цельности, которой ты должен быть отдан.

Играй дома мысленно без рояля, это укрепляет память и намерения.

Не фиксируй до конца своего исполнения в работе. Мельчайший оттенок, фиксированный раз навсегда, мертвеет, становится штампом.

Ты должен владеть произведением, распорядиться инструментом по своей воле. Но каждый раз каждый звук ты долженждать заново, как бы впервые.

Каждое исполнение — новое, трепетное свидание с любимым. Все знать, каждую черту лица, каждое движение, и каждый раз видеть что-то новое.

Если произведение тебя не трогает заново каждый раз, как ты к нему прикасаешься, ты, значит, разлюбил его, потерял к нему вкус, притупил свою творческую реакцию на него. Брось его на время. А если это невозможно, если ты должен играть его на концерте через короткое время, играй много другой музыки перед концертом, читай с листа, отвлеки свое внимание от вещи, которой ты, вероятно, «объелся» от неумеренного контакта с ней, уйди в сторону, подальше, а потом приходи к ней снова издали, с освеженным впечатлением.

Не играй с полным желудком — это мешает сосредоточиться.

Не меняй за несколько дней до концерта своего образа жизни. Не бойся работать, гулять, вести себя как обычно. Иначе ты разрушаешь свой привычный ритм жизни, создаешь своему сознанию новые трудности — заново оформишь свое бытие. Выключением привычных влияний и рефлексов ты создаешь вокруг себя пустоту, в которой все приобретает усиленный отзвук, вырастает в преувеличенные размеры.

Привычный ритм жизни поддерживает твою психику. Разоб-

щение с привычными формами оставляет тебя без опоры, и всей тяжестью твоя оторванная мысль обращается на *факт* концерта, он становится твоей угрозой, средоточием, мир разделяется на *до* и *после*.

Концерт — результат твоей работы, а не цель. Пока ты работаешь дома, тебе должно хотеться поделиться тем, что ты делаешь. Концертное исполнение должно пропизывать каждую фазу твоей работы — это конечная точка линии, а не оторванное событие твоей жизни.

### Аппликатура

Цель аппликатуры. Мы ищем удобную, целесообразную аппликатуру. Удобную физически — для плавного незаторможенного движения руки — и удобную, т. е. целесообразную для выявления музыкальных событий.

Эти цели не всегда совпадают. Плавность движения может разрушить мотивное строение и т. п.

Почему принято повторяющиеся ноты брать разными пальцами? Когда это целесообразно?

1. Когда ноты повторяются очень быстро и невозможно сыграть их одним пальцем.

2. Когда повторяющиеся ноты имеют разное значение, разную активность. Например, от пассивности слабого времени к активному сильному.

В других случаях подмена пальцев не только не пужпа, но нецелесообразна. Пульсирующий характер восьмых в I части «Аппассионаты» осуществляется одним пальцем, вернее — рукой, кистью или предплечьем!

Особенно бессмысленна практикующаяся в педагогических изданиях подмена пальцев в медленно повторяющихся мелодических потах. Это не только бесцельно, но и вредно, так как рука лучше управляет мелодическим единством, чем разноразной отдельных пальцев, который послушно соблюдается сбитым с толку ребенком.

Ведя мелодию вокального характера, старайтесь обходиться без I-го пальца. Наши предки не были так глупы, когда запрещали употребление первого пальца. Конечно, нам он необходим, но часто старые пианистические формулы дают драгоценные плоды. Первый палец едва заметно грубее остальных в силу иного строения, иного прикрепления к кисти, что заставляет при нажатии им клавиши включать предплечье, так как его естественное движение не вертикальное, а горизонтальное. Особенно это проявляется при подкладывании. Перенос через 4 и 5 пальцы тоньше, чем подкладка. Частое употребление первого пальца в мелодии огрубляет линию. Насколько мягче и плавнее звучит длинная мелодия без подкладывания («Баркарола» Чайковского, Ноктюрн Des-dur Шопена). Частое подкладывание мельчит движение. Старайся удлинять позицию.

Пользуйся, особенно у Шопена, скольжением с черной на белую. Это надо делать умеючи, то есть без нажима и касаясь клавиши подушечкой, а не концом ногтевой фаланги. Скольжение целесообразно и ввиду особого характера звучания, и потому, что оно как бы «увеличивает количество пальцев», то есть увеличивает объем позиции и сокращает количество подкладываний первого пальца.

### О темпах

Не играйте быстрое слишком быстро и медленное слишком медленно. Композитор не случайно записывает свою музыку теми или другими длительностями. Сравните записи этюдов Шопена №№ 1, 4, 24 op. 25 и этюда № 13; прелюдий *b-moll* и *fis-molle*. Разве не привычно слышать шестнадцатые в темпе едва ли не более быстром, чем тридцатьвторые, написанные к тому же мелкими нотами.

Пламенная энергия поддерживается четким ритмом шестнадцатых и вниманием к мелодическому рисунку и гармоническим событиям внутри «пассажей» шестнадцатыми. Пасаж — *passage* (*франц.*) — переход, *passer* — проходить мимо. Не проходите мимо сокровищ музыкальной мысли!

Неистребима закоснелая традиция переводить таинственный мистический лабиринт волшебных гармонических сплетений и модуляций финала сонаты *b-moll* Шопена из сферы глубинной мысли в сферу метеорологическую. Сколько баллов, у кого больше?

Октавы подчас действуют на пианиста, как красное па быка. Он накидывается на них с яростной энергией. В величавом полонезе *As-dur* Шопена торжественный эпизод с октавным сопровождением внезапно теряет величие и превращается в бодренький спортивный марш. Так же и вступление (и кварты заманчивы!) ничем не напоминает полонеза (*maestoso!*) и играется в максимальном (именно максимальном для пианиста) темпе и вне ритма. Иначе, увы, мне не приходилось слышать. Мне где-то пришлось прочесть смешное мнение, будто шопеновское *maestoso*, часто им применяемое, не стоит внимания. Поистине необозримо границы пренебрежения к мысли великих музыкантов.



## ИСКУССТВО ПЕДАЛИЗАЦИИ

### ВВЕДЕНИЕ

Во всех наших действиях, даже самых обыденных, мы руководствуемся какими-то правилами, навыками, привычками. Мы сами и общество, и окружающая жизнь воспитывает в нас эти правила поведения. Диктуются они эстетическими 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 той 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 по линии изучения стройных законов, управляющих выразительным миром музыки, а также 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 (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 — свискали 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.

## ПЕДАЛИЗАЦИЯ — ТВОРЧЕСКИЙ АКТ

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 педалью, 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 неумовимы и точные звуковые соотношения. Движения и рук и ног, особенно правой ноги, слиты с слуховым приказом, нестделимы от него. Пианист никогда до конца не ведает, что творит, подобно тому, как человек, поскользнувшийся и удерживающий 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 закопомерности, 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 инструмента, и, конечно, тонкий слух. Ибо педаль управляется слухом. Действие ноги, как и рук, выключается из сознания, управляющего целью. Моторика бессознательно послушна художественной воле — в этом и заключается 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

регистрство 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 началам.

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 внимание  
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 мертвеет живая идея, ее возрождающаяся первожданность. Но записать можно именно идею. Записать же точное время и глубину нажатия невозможно. В танцевальных ритмах, например, в вальсе Шопена № 5 *As-dur* op. 42, педаль диктуется ритмом. Она снимается между второй и третьей четвертью. Но вначале в ходе мелодических секунд педаль хочется снять поближе ко второй четверти, а в 5-м, 6-м и 7-м такте (не считая трели), когда мелодия обрисовывает гармонические интервалы, лучше ее продлить, снимая то ли перед 3-й 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 сознаниям случаях. Рядом с его педальными указаниями — пустоты, иногда и целое произведение не имеет ни одной педальной ремарки. Это не означает, что в таких случаях Шопен предлагает играть без педали. 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 линии 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. Уточнить один только фактор в отрыве от других — нецелесообразно. Кроме того педализация зависит в большей 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 совсем доступна, но она ведет и толкает воображение, подсказывает осуществление. Таковы часто авторские записи, подвигающиеся, 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-интонационной 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 уклоны 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 достаточно 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 беззаконный  
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 более 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. Потная 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 должно быть. Живое звучание таит в себе те основные элементы исполнительской выразительности, которые нельзя фиксировать. В них нет точности. Тем более незыблемо 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 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 почлеги», «могущий вал», «незальный мрак», хотя мы говорим: бродячий, могучий, внезапный. 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, что у редактора не хватает воображения.

Посмели 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, а 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, издается Urtext (относительный) 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 должен быть перед глазами исполнителя. Только тогда можно будет с облегчением повторить за Пушкиным:

Но краски чуждые с годами  
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 пятом 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 расширить рамки звучания. Бетховен начинает доверять фортепиано все более насыщенную музыкальную ткань, все более развернутый динамический диапазон.<sup>1</sup>

Обогащающая, колористическая роль педали возрастает. Педаль, предписанная Бетховеном в I части «Лунной сонаты», — красочная, но еще не фактурная. И хотя сонаты последующего периода явно предназначены для фортепиано,<sup>2</sup> Бетховен только в сонате *op. 106* указывает «*für das Hammerklavier*» — для молоточкового клавира, т. е. фортепиано. Не потому ли, что уже в первом затакте *b* контроктавы является басом последующей

<sup>1</sup> Можно ли сомневаться, что развитие фортепиано и новые задачи взаимно влияли друг на друга.

<sup>2</sup> Обе сонаты *op. 27* были еще изданы «для фортепиано или клавесина», так как клавесин, во-видимому, имел широкое распространение в быту.

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 возрастает.

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, руководствуясь 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

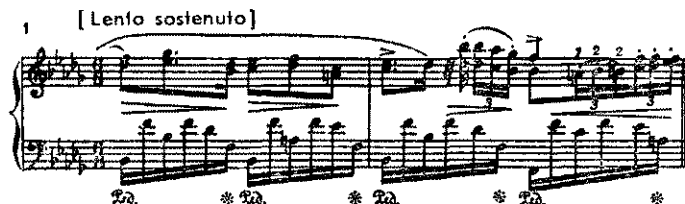
Педаль пользуется дурной славой. Этому виной бессмысленное беззаконие. Следует попробовать осмысленное беззаконие.

*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 гармонической базой, приходится двухголосный отрезок мелодии, включающий четыре смежных ноты — *des-es-f-ges*.<sup>1</sup>



<sup>1</sup> Указанные в примерах педальные обозначения без скобок принадлежат композитору, заключенные в скобки — автору книги.

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

В этих двух примерах вряд ли кому-нибудь придет в голову «чистить» педадь. 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 фортенианного звучания. Как выразительны баховские секунды! Вот два примера резких секунд, не входящих в состав гармонии.

В Фантазии Шопена и в I части Третьего 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.



В прелюде Шопена а-мопI педадь 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 *ais—h*, естественная в первом случае, режет слух во втором. Отчего?

В аккордовых последования скрыта мелодия. Она проходит на ми-минорном трезвучии. Отклонение ее на острую секунду не уничтожает остринатности гармонии. Можно было бы на втором рояле выдерживать на весь такт полный аккорд *e—h—g*. При возвращении же на поту *h* гармония снова утверждается в чистом виде, чужеродное тело в ней невозможно. Нота *h* — квинта гармонии — не противоречит мелодическому отклонению *ais*, по

то же *ais*, механически застрявшее во втором полутакте, нарушает, грязнит гармонию. Примеры из Фантазии Шопена и концерта Бетховена — тот же случай, яснее выраженный. *As* в Фантазии — основной гармонический звук, терция фа-минорного аккорда, *g* — мелодическая нота, разрешающаяся затем в гармоническое *f*. Нижнее *as* в концерте Бетховена — удвоение мелодического хода (собственно не более, чем нона в доминантовом понаккорде), 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 II части 7-й сонаты Бетховена.



Остинатность тоники *d* рядом с *cis* усиливает своей диссонантностью выразительное напряжение. В характере успокоения 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 в 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. Поднятию и опусканию 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 полупедаль 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 принимается 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. «Педадь существует для того, чтобы попить 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 даже 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 мы воспринимаем сопровождающий гул, «хвост кометы», как естественную поддержку. Лишать же гамму педали после бурь этюда невозможно, ее взлет будет жалким и неоправданным.

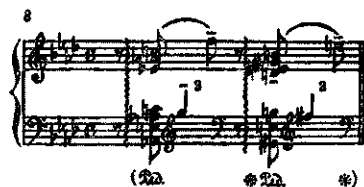
Поглощение звуков рояля последующими — один из важнейших факторов фортепианной игры. Зависит он и от пианиста и от природы инструмента.

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



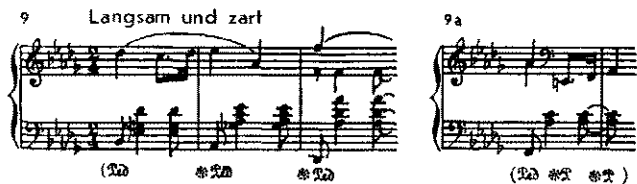
звучания. Между ними огромная звуковая разница. По сравнению с началом, с активностью возникновения звука, продолжение его намного слабее, а остаток ничтожен и пассивно служит лишь памятью о нем. Благодаря этому возникновение нового звука легко тушит прежний звуковой остаток. Внимание же следит именно 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 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:



В сравнительно быстром темпе, когда удары следуют один за другим, остатки не успевают «ожить». Этим объясняется возможность чередования на одной педали взаимно исключающих 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 «*Warum?*» Шумана вторая мелодическая нота свободно ложится на квартсекстаккорд. Но если удержание основной гармонии при проходящем задержании закономерно, то возвращение ее, разрешение задержания требует чистоты. И тут-то приходит на помощь благая сторона ударности фортепиано. Последняя шестнадцатая в такте (*des*) активностью своего появления реально вытесняет остаток чуждого гармонии *c*, свою 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. 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.



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 призывок 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 В-dur, op. 90.



В первом проведении бас с трудом выдерживает наслоение 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 в 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 прощипывает себе путь.

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



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 длят мелодические аккорды, 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 мгновенно 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 невучесть 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 наталкивающим 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 стану 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 поги, а то и самое туловище.

Терминология «чистая и грязная педаль» недостаточно точна. 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, защищенная по принципу секундофобии — мелочное очищение звучания от не слышимых реально, но 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:

12 Lento

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 две октавы, вследствие чего нота мелодии *fis* опирается совершенно неверно на секундаккорд. В этой главной музыке басовая линия должна звучать по половинным длительностям, а во втором такте — целый такт.

Педализация, указанная Крейцером, создает фальшивую басовую последовательность.

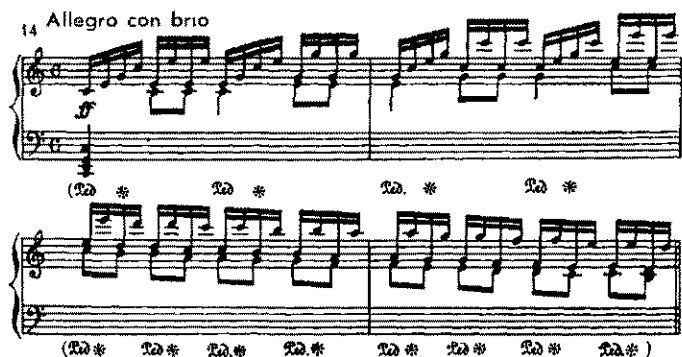
Другой из многочисленных примеров — упомянутый выше эпизод из ноктюрна Шопена (пример 116).

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

13 Grave

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 ломаные 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 тонике. 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.

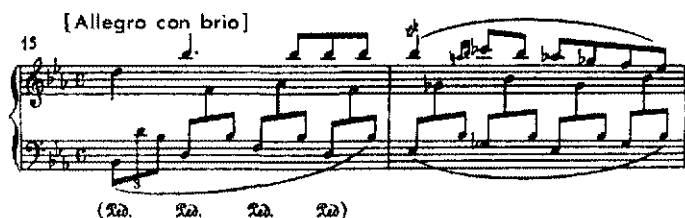
Бас — ноги, фундамент всего музыкального построения. Далеко не безразлично, покоится ли здание на тонике или на секстаккорде. Утверждающая интонация тоники как баса, вопросительная неустойчивость секстаккорда, вызывающая устремленность квартсекстаккорда (я привожу условные, разумеется, характеристики),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

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

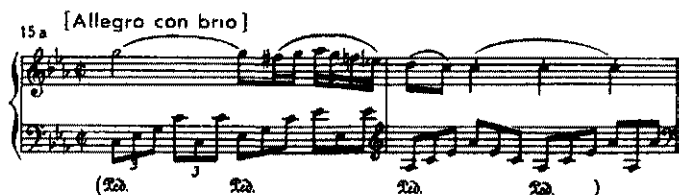
В каждый данный момент гармонический смысл музыки управляется басом.

Нельзя играть побочную партию Третьего концерта Бетховена на объединяющей гармонической педали, разрушится и мелоди-

ческая 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 пятого концерта будет фальшивым.



Не только потому, что уничтожится волшеббно-расплавленная звучность мечтательного созерцания, предвещающая Шумана (см. пример 17). Но нельзя, немислимо счастливое упоение раскинувшейся на 3,5 октавы квинты *h — fis*,

[Langsam getragen Durchweg leise zu halten]

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 (пример 9). 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 вопросительное звучание благодаря основному положению секстаккорда. 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 Аннассионаты чисто, но фальшиво — оно превращает мелодию в гармоническую фигурацию.

Удержание баса в предпоследней (*gis-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 — гармоническая 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 неравноценно 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 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 инструментовке, и обрисовке ритма, и психологической характеристике.

Но контраст этот должен непременно быть продиктован худо-

жественной 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 акта 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 подходят к сфере звучаний при неполной педали. Под неполной педалью часто разумеют (Мартинсен, Шмидт) быструю подмену педали при неполном ее снятии. В этом, вероятно, смысле 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 приподнимает 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 действует, 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 басы, столкновения чуждых звуков в единой гармонической сфере, мимолетные соприкосновения гармоний, объединенных общим басом.

Когда на удержанной в басы 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 дрящееся 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, обратное 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 обратное нажатие не может. И это легко проверить. Надо взять аккорд на полной педали, снять руки и приподнять немного педаль. Звучание потускнеет. Обратное 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. Также и педальная трель не что иное, как включение гула в звучание, и представляется мне малохудожественным средством. Тем не менее, могут быть случаи, когда этот вид неполной педали применим, как например, в конце I части Фантазии Шумана. Если хотеть удержать 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 стакато вполне реальны. Контуры мелодического рисунка отчетливы. Пассажная техника — часто гаммообразная. Полифонический склад требует полной четкости гласоведения.

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, приобретая 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. Подчеркивание связующей педалью штрихов, артикуляции в классической музыке нуждается в педализации, однако полная педаль часто груба для этого.

Неполная педаль — буфер 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, выступая 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 *B-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 недостижимо 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. Действи-

тельно, 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 призывок 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 бы мы 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 pedalю.

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 уже растворенной атмосфере, включается в происходящие вибрации, она особенно мягко звучит. Композитор часто создает звуковую почву до 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 Четвертого концерта, II части Третьего концерта, вступлениях 17-й, 24-й сонат Бетховена, экспромтах Шуберта Ges-dur и As-dur и т. п.

Поднятие демпферов, кроме того, облегчает вес клавиш и дает возможность тоньше распорядиться 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.

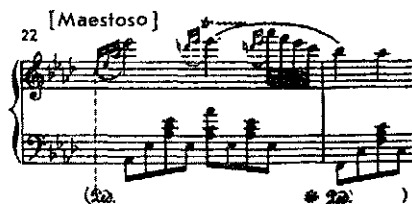


Одновременная педаль не очень легко исполнима в подобных случаях, когда слух ориентируется на мелодическое последование, а нога соответственно на запаздывающую педаль. Трудным является преждевременное снятие педали, создание хотя бы незначительного звукового пробела. Только воспитанная «потребность в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

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 отпускает педальный рычаг с последней, акцентированной 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 пописывающая на огромном удалении от баса — II часть концерта Шопена f-moll (начало основной мелодии).

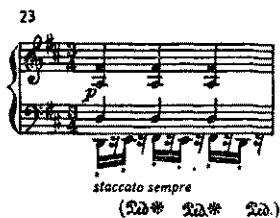




Только окутанная своей гармонической поддержкой, она приобретает полноту выразительного смысла и звучания. Арпеджированные аккорды часто встречаются у Шопена (концерты, Баркарола, ноктюрн с-moll и т. п.). В них первую аккордовую ноту следует брать вместе с басом, иногда после него. Педаль же должна захватить весь гармонический комплекс. Это элементарно, но трудно, поэтому приходится об этом говорить. 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 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 быстрее обогачение 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* 2-й 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 в следующем, на котором педаль снова снимается.

Аналогичные случаи — II часть 15-й сонаты Бетховена, g-moll'ный эпизод из экспромта с-moll Шуберта, хоральная прелюдия G-dur 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 же деле этого не происходит. Пианист инстинктивно страшится внезапно менять теплую звучность на пустоту и сухость беспедального звучания (да еще на узловых выразительных точках! Словно вылезти 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 рождение звука, удар непременно, обязательно поглощает все остаточные звучности, а остаток нового звука или аккорда мгновенно очищается поднятием демпферов, снятием и подменной педали. Это и есть настоящая запаздывающая педаль, педаль невечности, 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 — си-мажорный — 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 интервалке 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 органичный 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 должен быть сыгран без педали, без обогащения обертонов. Наоборот, в начале си мажора педаль лучше взять заранее, чтобы окунуть аккорд в живую атмосферу, расплавить его в ответных призывах.

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

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

Возможно в некоторых случаях сознательное смещение 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 само смещение, и второе рождение уже очищенной гармонии способствует этому эффекту.

В переложениях органичных сочинений такое наслаение 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, подчер-

квивающую различные красок. Ее можно было бы назвать инструментующей. Например, в начале 3-й сонаты Бетховена первый аккорд можно себе представить сыгранным tutti, затем два гобоя, 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 — четыре духовых инструмента, потом два. 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, A-dur из 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 ритмической. Ее целью является поддержка акцентов, динамических контрастов, нарастаний и спадов звучности. Так, например, в средней части (E-dur) большого полонеза As-dur 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 эпизоде g-moll), 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 танцеваль-

ности. 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 Второго концерта, разделяющая прямая педаль — яркое выразительное средство.

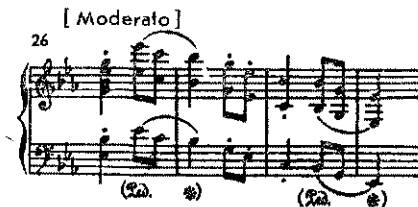
Педаль помогает и артикуляции, рельефно отделяя *legato* от *staccato*. В концерте Бетховена *G-dur* противопоставление в первой теме этих двух штрихов мягко подчеркивается педалью. Однако в первом вступлении рояля его еще можно осуществить пальцами. Но после оркестрового *tutti* тема появляется в партии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



В этом случае употребление той же педали, что во вступлении, выявляет скрытый артикуляционный 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*.



Во II части (*C-dur*) 13-й сонаты Бетховена педаль подчеркивает диалогическое изложение аккордовых фигураций в двух регистрах. Педаль необходимо снимать после 3-й четверти для ясного разделения каждой слиговой 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. Первое staccato сонаты В-dur, op. 109, — органный пункт фразы; паузы III части «Авроры» часто условны. А 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 энергическое, скандированное или же наоборот, легкое, шутивное, капризное произнесение в отличие от невучего, 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.

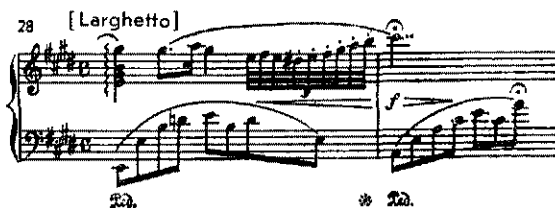
То же и в отношении паузы. Не будучи реальным разрывом звучания, она может сохранить выразительность диалогического разделения, прерванного дыхания. Именно в этом смысле точка, означающая staccato, и пауза не всегда требуют разрыва звучания, но часто (особенно у Шопена) подсказывают движения рук, помогающие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

В примере из Скерцо b-moll Шопена не получится ни нужного

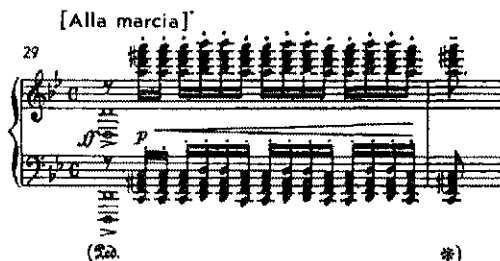
звука на *b*, ни верного ритмического соотношения с аккордом, если первое *b* придерживать рукой на четверть.

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

Во II части Пятого концерта Бетховена (пример 16) *portamento* хода восьмыми означает их раздельное, словно капающее, звучание, но они играют на одной педали. В 5-м такте III части концерта *e-moll* Шопена гамма наверх 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 *d-moll staccato* аккордов и хода шестнадцатых в левой руке — реальное, неумолимо грозное, не допускающее педали.

## 30 [Tempo di minuetto]

В Пятом концерте Бетховена в мажоре побочной партии в правой руке указаны очень тонкие штрихи — legato, portamento и staccato

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.

Педаль 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 пятого 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.

Педаля помогает артикуляции, но существует не для того, чтобы акустически подменить 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 заставить играть гамму *non legato* — одним пальцем и добиваться ее связности и чистоты. Запаздывающее снятие на первых порах, разумеется, не нужно. Оно приходит само — позднее.

Педаль вначале приходится подсказывать, при этом, однако, необходимо, чтобы ученик сам проверял слухом, то ли получается, 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 тормозит 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, заменяющее пианисту выдержанное дыхание. 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 слушать 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 не 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, подгадывать 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, базируясь на уловимой идее, неуловимо следует за музыкой, гибко подчиняясь тренетной изменчивости ритма, интонации, динамики, регистровых соотношений, всему комплексу, выражающему эмоциональную природу и идейное содержание музыки.

Педадь идет «нога об руку» со всеми 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 педадь, 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 педадь.

В клавесине демпфер находится на том же брусочке, на котором помещено щиплющее «перышко». Он и мягче и легче фортепианного демпфера, поэтому затухание звука не столько 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 современной нам музыки, отличной по содержанию и форме.

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

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

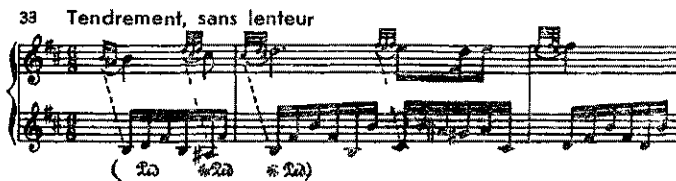
«Только в ограничении сказывается мастер», — говорит Гёте. Другими словами, ограниченность средств не сужает фантазию мастера, а оплодотворяет ее, повышая изобретательность, остроту и точность художественного приема.

Отсутствие размаха возмещается в клавишинной 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. Фидигранная мелизматика, тонкость сопряжений требуют прозрачности, но не сухости. Этим и руководится 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 основной гармонической басовой фигурацией служит утверждение гармонии и ритмического пульса при неизменяемом рисунке самой фигурации.



В примере же, типичном для клавишинной манеры, линия баса представляет собой изменяющую свой рельеф мелодишу, полифонически сплетающуюся с верхней мелодической линией. Полная

педаль грубо разрушит эту линейность, создавая звучные гармонические комплексы. Минимальная педаль, чуть больше прижатая на басах, основе 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 фигураций в мелодии, 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 устоит чистая звучность.

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

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

## Б А Х

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

*Бузони*

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

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

И если благодаря преимуществам фортепиано, в том числе педали, мы можем приблизить эти сочинения к их творческому первоисточнику, мы не только не погрешим 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 (в «Tic-toc-choc» Купрена — обе руки играют в одном регистре), не развертывающее 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 произведениях, особенно 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) \* \* \* \* \*  
 b) \* \* \* \* \*  
 c) \* \* \* \* \*

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 non 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.

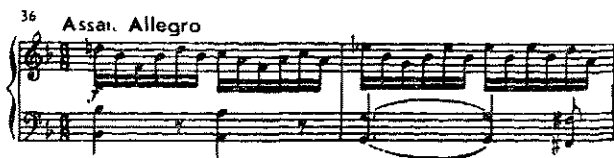
Это и есть тот типичный случай, когда полезно помнить о клавесине и органе. Произнесение, диктовавшееся этими инструментами, поможет понять речевое содержание данной фразы и, в соответствии с ним, простую истину, что уничтожить выразительную активность затакта, связывать две терции, имеющие разное гармоническое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

Во многих клавирных сочинениях Баха, особенно в прелюдиях, встречаются чисто гармонические фигурации. Примеры: Малонькая 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 бено-

пасностью 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:

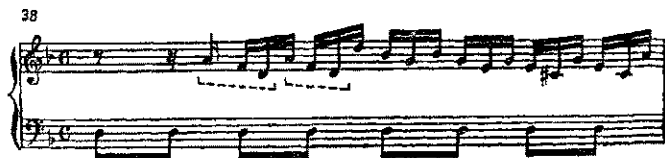


Моцарт не написал мелодические точки в фигурации в виде восьмых. Вариант характерен именно тем, что мелодия продолжает жить, но в слиянии с новой, более мужественной и энергично пульсирующей фигурацией шестнадцатых. Прелюдия Cis-dur Баха аналогична по построению.



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 градациями 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 ищет 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 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 затасованность.

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».

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. Обозначения — *F*, *p*, *crescendo* говорят о том, что он имел его в виду при издании своих произведений. На клавиатуре эти указания могут обозначать лишь разные клавиатуры, но Моцарт их применяет для одной руки и текучей фактуры. Все же эти произведения исполнялись и на клавиатуре, 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 клавиатурный 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 клавиатуры и тогдашнего, еще очень скромного, фортепиано. Надо полагать, он был бы очень доволен, если бы мог исполнять свои сочинения на современном нам Бехштейне или Штейнвее. 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 *Allegro a-moll* или *Presto g-moll* Большой фантазии *c-moll*, пунктированная вариация последней части концерта *c-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. Возможно различное решение 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 *c-moll* педаль сообщает оркестровую полноту акцентированным началом, но в последующем *p legato* Фантазии меняется с каждой нотой, чтобы не слить и не превратить в ломаный аккорд мелодические унисоны. В начале Сонаты *c-moll* полная педаль окрашивает первое *c*, в дальнейшем тема, разумеется, играет 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 легучести слабого времени. Но в Фантазии *c-moll* № 2 раскинутые на три с половиной октавы арпеджио, вероятно, задуманы уже на педали.



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* прозвучать 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 I части сонаты *F-dur d-moll*'ный

отрывок должен звучать в манере, соответствующей *détaché* на скрипке.



Лиги, объединяющие мелодический ход и вписанные в некоторые (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 *c-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 *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 клавесинной 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*<sup>1</sup> — большая похвала в его устах. Изучать же надо не только фортепианные его произведения, но оперы, симфонии, квартеты — для лучшего понимания дальности прицела его клавирной фактуры.

## Б Е Т Х О В Е Н

Бетховен, совершивши, 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. Начав с чисто гайдновской манеры письма, он смело и дерзко раздвигает рамки фортепиано, предвзя 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, подразуме-

---

<sup>1</sup> со вкусом.

вая под сурдинами левую педаль<sup>1</sup>. 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* — значит — без правой педали. В позднейших редакциях эта терминология автоматически заменялась значками *Ped.* и \*.

К этой звучности бездемпферного рояля Бетховена особенно часто прибегают в своих последних сонатах, в которых таятся зародыши даже импрессионистических звучаний, как, например, в вариациях сонаты оп. 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.

42 *Presto agitato*

42a [*Presto agitato*]

Во всех трех случаях предписанная педаль не только изменяет колористический характер, но вносит коррективы 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, опущенные пальцами<sup>2</sup>.

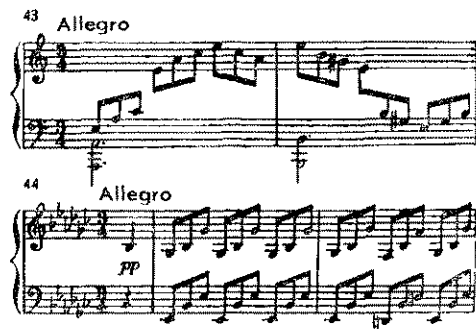
Педальные указания Бетховена редки. Это не означает, что в остальных случаях следует играть без педали. Просто он указывает ее обычно только в противоречивых случаях, т. е. там, где она изменяет фактурную запись. Поэтому, если к фортепианным произведениям Бетховена в целом применяется колористическая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

<sup>1</sup> Эту ошибку повторяет, например, Корго в своей книге «О фортепианном искусстве».

<sup>2</sup> Почему-то, несмотря на ясное указание автора, и редакторы и пианисты предпочитают часто оголять последний аккорд, «срезать верхушку горы».

В первых сонатах мы часто встречаем гармонические фигурации, 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 I части Лунной сонаты.



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 постепенно 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 раздельными и сопряженными, связанными пассажами. В смысле педализации верное понимание этих двух характеров имеет огромное значение.

Во II (с-moll) части 13-й сонаты (пример 27) триоли, залигованные по три, означают цепь диалогически звучащих в двух регистрах ломаных гармоний. Здесь педаль должна подчеркнуть гармоническую сопряженность триолей и разъединение разных гармоний и регистров. Для этого, как уже упоминалось выше, она берется на каждой первой и снимается после третьей триоли. 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 II части 17-й

сонаты),



pizzicato струнных (во II 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 роль 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.

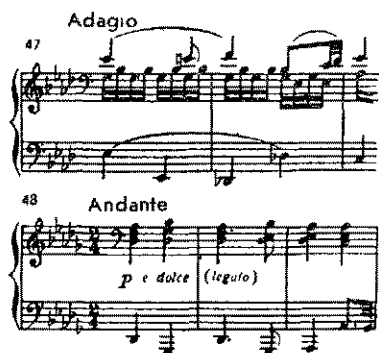
Обилие речевых, диалогических пауз, частое противопоставление различных штрихов не допускает красивого педального обволакивания как основного выразительного средства.

Бетховен широко пользуется штрихом staccato в многообразном его значении — то суровом 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 различных характеристиках, 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 басами (устойчива только «на двух ногах»), что, сыгранная в отрыве от них, лишается своего содержания. Попробуйте сыграть отдельно «мелодию» II 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 стра-

даст «паузобязню». 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 педализировать, 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 «разгах». Незнакомый с этой музыкой слушатель должен сразу понять трехдольность построения. В пассажах C-dur из I части 13-й сонаты длительность баса реальна.



Нельзя накапливать гармоническую густоту и наверху внезапно создавать оторванную пустоту звучания. Это случай, аналогичный рассмотренному примеру № 13 из 3-й сонаты.

В начале разработки I части Патетической сонаты часто сливают педалью последнюю сексту 3-й октавы хода четвертями с последующей октавой *ми*<sup>1</sup> — *ми*<sup>2</sup>, приобретающей таким образом значение отражения.

52 Allegro di molto e con brio

*p cresc.*

(3. 2. 2. \*)

Между тем эта октава — возвращение мотива вступления, синкопа, замедляющая 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 III части Лунной сонаты следует понимать двухголосно. Это продолжение энергических восьмых начала, т. е.:

53

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

54 Allegro

*p*

*p*

54 a

*p*

*p*

Педаль здесь играет ритмико-динамическую роль. Ею следует тронуть лишь первый бас, т. е. коротко брать ее один раз в каждой четверти.

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

55

*p*

*p*



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

Никогда не следует забывать о прозрачности бетховенской фактуры — полифонической, полиритмической и полирегистровой. Излишняя педаль может утопить много драгоценных мыслей и звучаний. Но там, где педаль поддерживает разбушевавшуюся стихию, ее не надо бояться. В гармонических фигурациях обеих рук во вступлении к Пятому концерту, в гармонических бурях Аппassionаты 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 12) 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 трюлей.

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 — 4|1, 2, 3 (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).



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



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 II 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.



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 I 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 I части маленские 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, — добываясь особого колорита растворенности, на котором звучит прозрачная мелодия, как свирель настуха 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 предель 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 навверх (т. е. верхние ноты слышнее нижних), преобладание каждой гармонии над предыдущей, звонкое *pp* мелодии (лучше всего кистью сверху). В случае слишком звучного нижнего регистра педаль можно менять при возвращении баса. Полная педаль здесь неприменима. Начинать предпочтительно на полной, 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 воспользоваться 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 I части, и последования чистых аккордов в побочной, и гармонические бури в разработке, которые еще разбушуются по всему роялю в Аппassionате. В фактуре «Авроры» больше всего заметен перелом, переход к романтическому роялю будущих поколений, наметившийся уже в 14-й, а затем в 17-й сонатах. Для педали открывается большое поле действия. Ломаные аккорды-триоли разработки I 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 II 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 *s* и интонационно «завоевать» *a*, чтобы с осталось лишь как гармоническое напоминание, а не как ударженный голос, но снимать педаль на паузах.

В дальнейшем Бетховен смело начинает писать бас в виде короткой ноты с подразумеваемой педалью, как, например, в III части Аппassionаты, 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 ор. 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 I части той же сонаты паузы в левой (аккорды восьмыми, сопровождающие 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, подсказает 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.

I часть. Тема B-dur в экспозиции и Es-dur в репризе. II часть. Педаль на всю длину мелодии в e-moll и в a-moll. III часть. Органные пункты в заключительной партии.

[Allegro moderato]

70

espressivo

2da

71

2da \*

[Vivace]

72

*p dolce*

2da

2da \*

О педали во II 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 секстаккордовую гармонию. Столь необычная звучность смущала уже современников. Она имеет, однако, реальное объяснение.

В своих воспоминаниях о Бетховене его ученик Франц Рис (младший), рассказывает, что 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 — *dés, c, b, b* — в точности соответствует по гармоническому смыслу одновременно звучащим ноне и секундам в I части Третьего 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 Третьем концерте, восьмиголосные аккорды, более насыщенная по сравнению с первыми двумя концертами фактура оркестра требуют полнозвучия от рояля.

Вместе с тем в Пятом концерте, в разработке I 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 II части требуют вуалированной педальной звучности и обязательного удержания баса на всю гармонию (пример 74).

[Allegro con brio]

73

74 Largo

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.

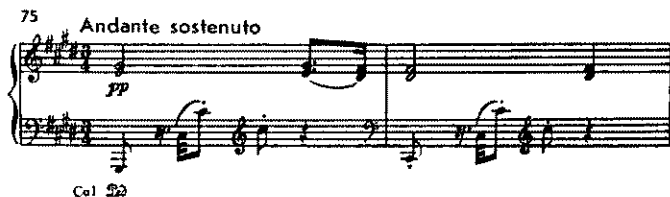
3. В позднейших сочинениях педаль часто явно подразумевается в тексте не только как краска, но и как часть фактуры. Только творческий подход поможет распознать и выбрать путь.

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 кроющиеся 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 педалей. Однако нет сомнения в том, что он мыслил свои сочинения с педалью. Возможно, впрочем, что на изображенном инструменте был коленный рычаг, заменявший педальную лалку. 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.<sup>1</sup>



<sup>1</sup> Мне неизвестно, принадлежит ли указание col Ped. самому Шуберту. Скорее всего это так.

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

Зачарованная нереливчатость 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 эфирно-легкого 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 у Бетховена.

Названием «Лунной» 14-я соната обязана, вероятно, звуковой дымке первой части.<sup>1</sup> 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 насыщенной базы в пользу абстрактной чистоты.

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

<sup>1</sup> Кстати, Бетховен терпеть не мог этого названия.

Шопен пишет только то, что можно сыграть руками, никогда не прибегая к ритмическому фиксированию нот или аккордов их реальными длительностями, если их нельзя удерживать 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, нишущих 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, к которым прибегают иногда услужливые редакторы (вроде Клиндворта, одного из самых бесцеремонных), разрушают красноречивую пластичность записи, гвоздями прибавают 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, 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. Неумолимые 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.

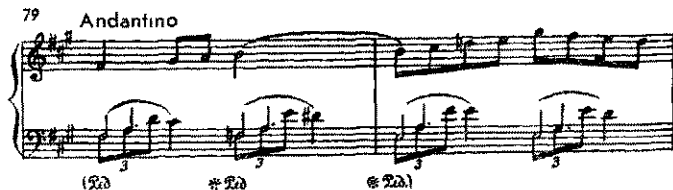


Важно и еще одно существенное обстоятельство. Арпеджио отнимает время. Если бас совпадает с верхней нотой, как это напечатано в большинстве изданий, его неизбежное опоздание за счет арпеджио удлиняет предыдущий такт и тормозит ритмическое дыхание. Если же бас берется вовремя, то запоздание мелодической 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 напечатанная гармонией, звучит жалко.

Гармоническая педаль Шопена в большинстве случаев не вызывает сомнений. Благодаря тонкому использованию преимуществ нижних регистров и свойства ударного начала звука вытеснить 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 большей 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 уместается 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 удержать пальцами аккорд и сменить педаль на четной четверти. Но это образует звуковое пятно, разрушающее тембральную непрерывность. Удержание педали сохраняет единство, а вкраившаяся малая секунда придает этой вопросительной



остановке особую звуковую и гармоническую прелесть. Подаль, 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 звучанием. После *es* нота *des* затуманилась и заискрилась, стала содержательнее. Это гармоническое задержание в спокойном течении начала Ноктюрна — преддверие будущей смятенности чувства. Две секунды подряд на одной педали — рябь на гладкой поверхности. Еще более яркий пример — второй ход вниз в следующем такте. Сыграйте его без задержаний — в следующей последовательности:



Это, конечно, не та музыка, а упрощенный скелет. Но вслушайтесь в самое звучание нот *f* и *des*, затем сыграйте подлинный текст и снова вслушайтесь. Безмятежная гладкость звучания в первом случае (искажения) сменится более насыщенным вибрирующим звучанием — от столкновения с соседними полутонами. Малая секунда, более диссонирующая интервал, чем большая (в начале ноктюрна), еще сильнее окрашивает звучание.

Весь второй эпизод в *b-moll* (пример 1), взволнованный, трепетный, полон гармонической «грязи», на самом деле волшебной преображающей красочную палитру рояля. Столкновение соседних терций и секст, хроматические наслоения придают звуку, в частности мелодическому ходу, тревожность, трепетность, звуковую объемность. Наслоения гармонических сочетаний на одном басы превращают мелодические точки в гребень волны.

Ноктюрн этот — маленькое чудо и как бы азбука романтической 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, заведующих горизонтальной и вертикальной динамикой! Неосторожность — и звучание населяется враждебными призывками.

В низких регистрах наслоения секунд значительно более рискованно. В октавуре *Fis-dur* в третьем такте крайне трудно сохранить *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 гармоническое. Мелодические ноты смягчают, растворяют свою ударность, окунаясь в напитанную обертонами звучность.

Но расплавленность, растворенность — лишь одна из характеристик богатой колористической палитры Шопена. В одной только Фантазии *f-moll* сколько противопоставлений, сколько звуковых «персонажей»! В этих контрастных образах педализация 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).<sup>1</sup> Благодаря этому дыхание удлиняется, 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, сливающаяся, 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, сливающейся педали требует побочная тема сонаты *b-moll*, прелюдии *a-moll*, *e-moll*, *c-moll* и *E-dur*, этюды *es-moll* и *cis-moll*, ноктюрн

<sup>1</sup> К сожалению, в нем не сохранены педальные варианты при повторении темы. А варианты эти не случайны, что явствует из помарок в автографе.

cis-moll, № 7, середина (H-dur) Фантазии, середина (H-dur) Скерцо h-moll, середина скерцо из 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 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 тапцевальных ритмах, где она подразумевается сама собой, и в певучих мелодических сочинениях она привносит особую краску. В ноктюрнах s-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 бо́льшую 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 полилицея» — 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 неизбежного 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 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, оттепленная 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 плавно, 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<sup>1</sup>. 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.

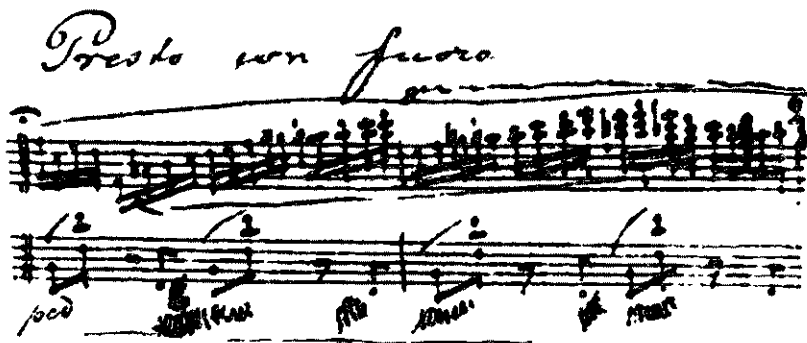


Рис. 1

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 h-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

<sup>1</sup> Ganche E. Fr Chopin. Sa vie et ses oeuvres. P., 1909.

гармоническое звучание на весь такт. В следующем такте он сразу нишет долгую педаль. Шопен сознательно включает в гармонию эту секунду, сливающую контуры, придающую музыке прозрачность, 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.



Рис. 2



Рис. 3

Редакторы безжалостно вычеркивают эти смелые и тонкие дерзания гения в угоду школьной премудрости «узкосердечной и неразумной». Не терпят редакторы и авторской педали в прелюде H-dur. А между тем какая мудрая тонкость в сохранении баса на два такта вместо скачка его на дециму и секстаккордового звучания, ничем не оправданного, второй половины фразы (см. рис. 3). В репризе этой педали нет потому, что вместо продолжения гармонической фигурации в басу появляется мелодический рисунок, параллельный основной мелодии.

Исправлением «своеправного забияки» Шопена занимаются и редакторы, и пианисты. Между тем, крохи, которые нам доста-

лись 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 только из уважения к гению, но для более полного и тонкого познания его мыслей, а также природы рояля, воспетого Шопеном в своих творениях.

### ШУМАН

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

*Шагель*

Шуман скромно и выразительно пишет часто в своих сочинениях указание *mit Pedal*. Он полагался на вкус и понимание исполнителя, но напоминает ему, что запись романтически условна, что длительность нот, паузы и 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 бас в виде маленькой ноты, которую следует удерживать педалью. Первым этот прием употребил Бетховен в I части сонаты № 21 (пример 62). Шуман им широко пользуется, выписывая в виде маленьких нот иногда целый аккорд. Примеров множество. Вот два из них.

82 *Mässig. Durehaus energisch*

83 *Im Legenden-Ton*

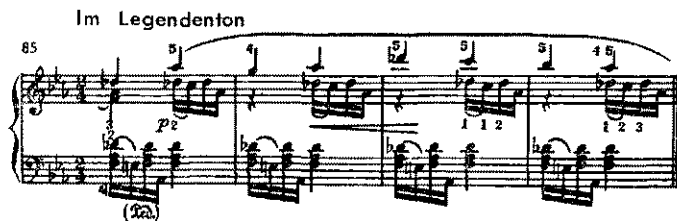
Не следует, однако, считать во втором примере гармоническим фундаментом последнюю в 4-м такте маленькую нотку. Маленькая

нотка *do* — подтверждение баса и условное разрешение предыдущего аккорда, растаявшего в фермате. Оно не имеет отношения к следующему мелодическому *c*, 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 *c* 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 слигрованы с последующей нотой.



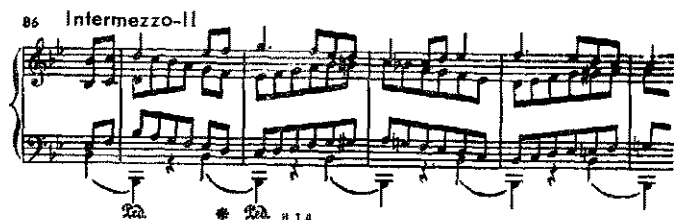
Романтичный и фантастичный мир образов Шумана зовет к насыщенной звучности. Гармония у него часто окрашена проходящими секундовыми последованиями, придающими музыке взволнованность, тревожность, сумеречность. Примеры — начало Фантазии, новеллеты *fis-moll*, «Traumes Wirren» (басы *staccato* — *mit Pedal*), «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 призрачно, 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-й части Фантазии (пример 17), во 2-й и 3-й частях — Крейсерианы.





И тут и там — гаммообразные последовательности, наложения секунд, которые Шуман так любит. Как и у Шопена, секундовые наложения 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 звучание «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, отграниченность 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 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 «Papillons». 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 тоник. Шуман пишет слово *Geräusch* — шум, который и создается в результате наплыва гармоний, неясности, затухания.

Педаль у Шумана не представляет загадки. Она тесно слита с фантастическим — то мечтательными, 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.

## ЛИСТ

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.

Педаль Листа, в основном, гармоническая. Лист ее обозначает иногда словом *harmonieux* (фр.) или *armonioso* (ит.). Это значит, что она выдерживается целиком на всю гармонию, например в этюде *Des-dur*. Чаще он просто пишет педаль способом Шопена. Так как большинство 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 «На берегу ручья» на одну педаль ложится разрешение секунды в среднем голосе, секунды все время звучат то в секвенциях каденции, то в мелодических соединениях. Как колоритен последний пассаж сверху перед заключением.



Вся пьеса точно обрызгана звучащими секундами. Педаль 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 *ritenuto*. В советском издании педаль снимается даже не на разрешении, а на задержании, звучащем голо. Гармония, дающая смысл и задержанию и разрешению, обыгрывается. 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.

88 *espressivo amoroso*

Его не надо бояться. Лист заботится о том, чтобы оно звучало беспренятственно. Если это не получается, значит виноваты руки — надо искать 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.

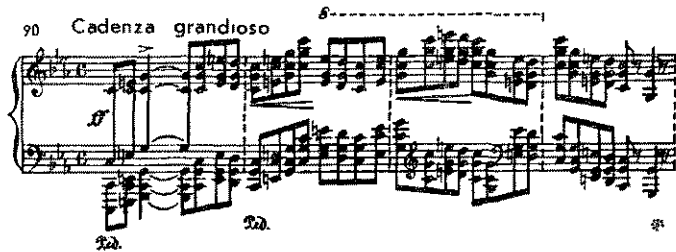
Лист ввел в обиход фортецианного звучания шумящие, гудящие звучности.

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 *ces* в низком регистре.

89 *Allegro maestoso, tempo giusto*

В фортецианных своих концертах Лист первый придает роллю

тот блеск, при котором он может на равных правах соревноваться с полнозвучным оркестром, приобретающим в листовских концертах симфоническую мощь. Первая каденция (C-dur) шестизвучными аккордами достигает огромной силы звучания благодаря тому, что во всех обращениях трезвучия ударяются уже звучащие струны. Это торжествующее фанфарное ликование не может нарушить одно проходящее *d*, в этом оправдание единой педали.



Паузы, такие, как после первого аккорда концерта, разумеется, не реальные, а имеют декламационный характер. Лист пишет для концертного исполнения, любит педальное облако. В стаккатных басах — Des-dur в 12-й рапсодии, в начале Мефисто-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



Мефисто-вальса реальные. Это характеристика топочущих 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 Мефисто-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 своем рояле. Отсутствие проясненности фортепианного звука он восполняет, используя все регистры, как, например, в «Мазепе», «Обручении» и т. п. У Шопена этот прием встречается в ноктюрне *c-moll*.

Это властное упоение богатством инструмента, эта безграничная щедрость и размах не допускают сухого школьного равнужия. 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

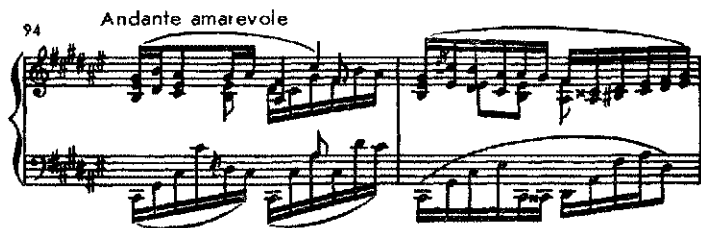
Развитие русской фортепианной музыки началось позднее. Творцы и соиздатели русского пианизма — Рубинштейн, Балакирев, Чайковский, Лядов, Мусоргский, Глазунов, Скрябин, Рахманинов получили в наследство и рояль в современном уже нам виде и фортепианную литературу, требующую высокого пианистического уровня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

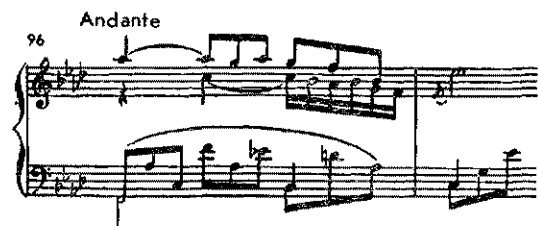
Педаль уже невозможно вписывать, она становится все более безусловной.

Пианизм Шопена оказал большое влияние на творчество Лядова. Одна из поэтичнейших его пьес — Баркарола, несомненно родственная Баркароле Шопена и по тональности и по строению. 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 фортепианную фактуру и варьировать глубину нажатия.

В первой вариации 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.



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

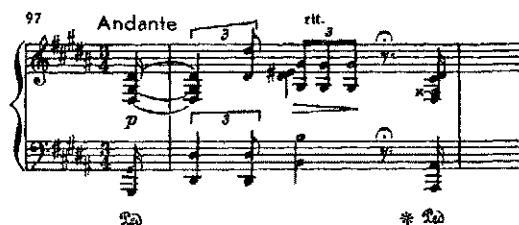
В произведениях Лядова педаль очень проста и непреложна. Трудность заключена только в руках, в филигранном ощущении тонкого плетения фортепианной ткани.

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, разумеется, при надлежащей игре пальцами. Это — вещи неотделимые. Полифонический склад его музыкальной ткани требует бережного прикосновения.

Туманные, пастельные звучания возможны в педальной дымке, градации неполной педали очень тонки. Скрябин иногда пишет педаль, обычно в случаях удержания баса, часто затактового, как в начале его Второй и Третьей сонат.



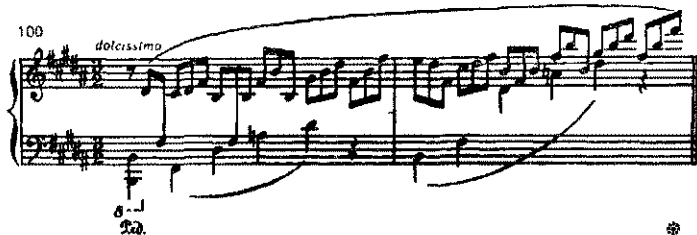
В заключительной партии Второй сонаты он предписывает удержание педалью далекого баса, включающего не только секундовые ходы мелодии (даже в низком регистре), но и полиритмическое сплетение темы с фрагментами побочной партии.

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



Во II части Второй сонаты он пишет педаль для длительного удержания гармонии.

Он заботится о педализации там, где не доверяет смелости исполнителя, не повторяя, однако, своих указаний при возвращении аналогичной фактуры. Записать же всю педаль и даже идею ее,



как часто у Шопена, невозможно, так она зыбка и послушна уточненной 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 дилетантской мазией 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 углублением, углублением изоцирено-полифонического склада, пластического пианизма Шопена, листовское *Grand-Jeu*,<sup>1</sup> превращение рояля в мощный звучащий организм получило новое развитие у ряда русских композиторов.

Глазунов не вписывает педализацию, но она вытекает из его плотной 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 побочной партии Первого концерта, сонатах, вариациях он очень тонко рассчитывает звучность. И движущая секундами мелодия побочной партии Концерта, и модулирующие хроматизмы без труда уживаются на удаленном басу.

Широкий разлив мелодии октавами и аккордами на протяженном гармоническом аккомпанементе, мелодическое усложнение сопровождения, часто тематическое, как в I части Сонаты *b-moll* Глазунова, охотно использует и Рахманинов.

<sup>1</sup> Так называется объединение клавиатур в фисгармонии.





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.

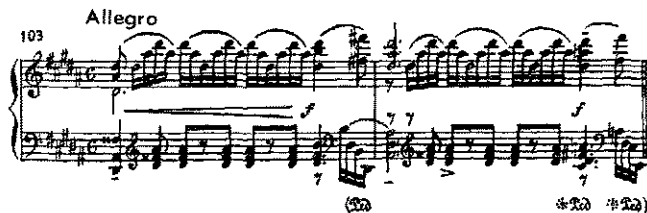
В этом смысле прелюд *h-moll*, изложенный в двух звуковых сферах, живущих двойной жизнью с первых звуков, был в свое время откровением. Он недаром заигран: его выразительность неотразима. Трагическое *molto* держит железной хваткой скорбные мятущиеся возгласы — извечный мотив судьбы и человека.

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) конфликта не злополучная секунда, а бас, не имеющий гармонического отношения к этому секстаккорду, и именно потому его звучание — вопреки — так сурово-действенно. Это уже

но 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 градациями 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. Упомянулось уже о гармонической аналогии этого места с эпизодом из *Largo* сонаты Шопена *b-moll* (см. рис. 2). Основой педализации у Рахманинова является гармоническое звучание; вкус и воображение подсказывают остальное.

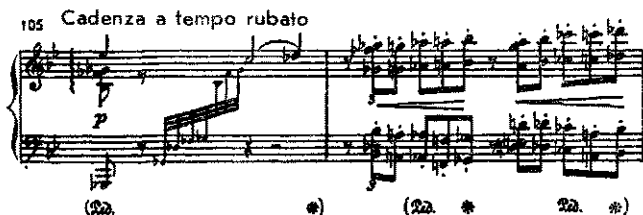
Чайковский также не обозначает педали и не прибегает к расшифровке при помощи увеличения длительностей, его музыку можно сыграть руками, но задумана она с педалью. Он тонко понимает роль.

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

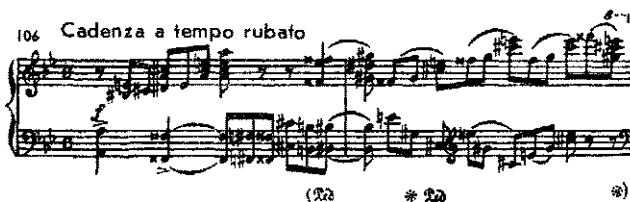


Тонкость здесь в том, что мелодическое *e*, начинающее второй такт, хотя и заключающееся в первой гармонии, уже не принадлежит ей, это *e* — не основной тон доминанты, а квинта тоники, модуляция уже совершилась. Поэтому педаль надо менять на втором такте, чтобы слить *e* с запаздывающей тонической гармонией в левой, а не захватывать его в прежнюю доминантовую педаль. Этот пример аналогичен примеру из Соната Петrarки Листа (Пример 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 разорвано. 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.

107 Allegro vivace



(♩ \* ♩ \* ♩ \* ♩ \* )

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 появляется перелом: любовь к дерзкой сухости, ударности как забытой краске, протест против гармонической размягченности. Ритмическая острота и расчлененность, полифоничность фактуры, отрывистость произнесения диктуют более аскетическую педаль. Но есть у него иные, фантастические звучания. В сказках старой бабушки, в сказочных образах медленных частей 2-й и 4-й сонат окутывающая длинная педаль необходима. Она создает колористические чудеса. Так, в III части 2-й сонаты весь ход ломаными терциями легко вбирается одной педалью на звучащих басах. (Однако в фортепианных переложениях его оркестровых пьес из «Ромео» и «Золушки» педаль приобретает большое красочное значение и часто выписана в виде длиющихся 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 изобретательность 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 исполнен вблизи. Это уже не смешение смежных нот и последований на одной гармонии, а смешение гармоний, создающее однако не муть, а какую-то серебрищуюся 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 стаккатоные звучания, как в «Бродячих музыкантах» (Minstrels<sup>1</sup>), «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.

<sup>1</sup> Перевод «Менестрели» — ошибочен.

## 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 поддасться 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 требует индивидуального подхода к педализации, но принципы остаются теми же. Поэтому здесь даются только беглые наметки применительно ко всей музыке после-романтического 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.

## СОДЕРЖАНИЕ

От составителя . . . . .	3
Что нужно знать о мелизмах . . . . .	5
О длинном форшлаге . . . . .	5
О коротком форшлаге . . . . .	9
О морденте . . . . .	11
О трели . . . . .	13
Группетто . . . . .	15
Об артикуляции фортепианных произведений Моцарта . . . . .	21
Особенности динамики Шопена на примере Фантазии f-moll . . . . .	29
Особенности фразировки в произведениях Шопена . . . . .	33
О «Баркароле» Глинки . . . . .	37
[Исполнительские анализы и замечания] <sup>1</sup> . . . . .	38
[Советы молодому исполнителю] . . . . .	45
Искусство педализации . . . . .	49
Введение . . . . .	49
О свойствах педали и о роли ее как художественного фактора . . . . .	50
О фортепианном звуке . . . . .	50
Педализация — творческий акт . . . . .	51
О педальной идее . . . . .	53
О точной фиксации педализации при помощи записи . . . . .	54
Об искажениях авторской педализации . . . . .	56
О педали фактурно-необходимой и обогащающей . . . . .	59
О чистой и грязной педали . . . . .	60
О роли звукового воображения . . . . .	67
О верной и фальшивой педали . . . . .	69
О педальной и беспедальной звучностях . . . . .	73
О неполной педали . . . . .	74
О времени нажатия и снятия педали . . . . .	77
О разделяющей педали . . . . .	83
Об осторожности при снятии педали . . . . .	89
Некоторые методические соображения . . . . .	89
О стилях и авторских обозначениях педали . . . . .	92
Клавесинная музыка . . . . .	92
Бах . . . . .	94
Моцарт . . . . .	98
Бетховен . . . . .	101
Шуберт . . . . .	116
Шопен . . . . .	118
Шуман . . . . .	127
Лист . . . . .	130
Русская фортепианная музыка . . . . .	133
Дебюсси и Равель . . . . .	141
Послесловие . . . . .	142

<sup>1</sup> Названия, заключенные в квадратные скобки, принадлежат редактору.