



*Искусствоведение*

**УДК 786**

**Л.В. Нехорошкина**

**Нехорошкина Лариса Васильевна**, преподаватель кафедры фортепиано Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: otdelnauka@gmail.com

### **К ВОПРОСУ О СПЕЦИФИКЕ ПЕДАЛИЗАЦИИ В ФОРТЕПИАННОМ АНСАМБЛЕ**

В статье рассмотрены особенности педализации и роль фортепианного ансамбля в музыкальной культуре.

**Ключевые слова:** теория фортепианного исполнительства, музыкальная культура, фортепианный ансамбль.

**L.V. Nehoroshcina**

**Nehoroshcina Larisa Vasileuna**, senior teacher of the piano department of the Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy St., Krasnodar), e-mail: otdelnauka@gmail.com

### **ON THE QUESTION OF THE PEDALIZATION SPECIFICITY IN THE PIANO ENSEMBLE**

In the article in connection with the explanation of the peculiarities of pedalization, the role of the piano ensemble in the musical culture is interpreted.

**Key words:** piano performance theory, musical culture, piano ensemble.

Фортепианный ансамбль – сфера музицирования, которая и создана для образовательных, педагогических целей. Конечно, для фортепианного ансамбля написано много сложнейших, изумительных по художественному богатству музыкальных произведений, но это – своего рода «продуктом развития жанра». Любой жанр – продукт истории и культуры [5, с. 183]. Первоначально фортепианный ансамбль был всего лишь игрой в четыре руки, неким упрощением музыкального текста, точнее, разложением его на две части, позволяющим легче справиться с техническими, фактурными трудностями. Целесообразность такого разложения видится в том, что оно позволяет музыкантам играть то, что по разным причинам им технически недоступно в обычном «двуручном варианте». Особенно данное упрощение помогает в том случае, когда нотный текст читают с листа. На разных ступенях технического мастерства, подчеркнем – не общего музыкального развития, а именно мастерства – существует свой специфический массив недоступного для быстрого ознакомления музыкального материала, и чем ниже уровень – тем больше произведений приходится изучать в «упрощенной» ансамблевой форме.

Но ансамблевая игра имеет свою специфику, которая касается некоторых технических приемов, в том числе и педализации. Технически педализация выполняется так: металлическая лапка педали контролируется большим пальцем ноги пианиста. При этом пятка его ноги постоянно упирается в пол. В этом случае контроль за процессом педализации наиболее эффективен. Музыканту важно почувствовать педальный люфт, т.е. холостое движение лапки педали. Люфт можно почувствовать и услышать, ибо холостое движение не дает педального эффекта, рычаг не поднимает демпфера, и ноге легко. После прохождения холостого хода начинается собственно педализация: четверть-педаль, полу-педаль, и, наконец, полная педаль, когда струны целиком освобождаются от соприкосновения с демпферами и рояльный звук предстает во всем своем тембровом богатстве. Представленная схема условна, ибо педализация – дело импровизационное, и

возможны всякого рода более тонкие ее градации, промежуточные звенья и проч. Подчеркнем, что именно в педализации импровизационный, творческий элемент классического фортепианного исполнительства представлен наиболее ярко [2, с. 10]. И не случайно обозначение педали в нотном тексте условно – ставится знак без указания градаций. Все остальное – дело интуиции и вкуса исполнителя [4, с. 81].

Постоянная ошибка начинающего пианиста – «педаль стучит». Стук добавляет к рояльному звучанию (рояль – отметим в скобках – весьма не певучий по своей природе инструмент) ненужный, портящий впечатление призывок. Стук педали происходит по двум причинам. Первая причина состоит в том, что нога не нажимает педаль, а чуть бьет по ней в момент соприкосновения – подошва постукивает по металлу. Чтобы избавиться от этой снижающей качество звучания привычки нужно какое-то время последить за тем, чтобы нога пианиста была постоянно «приклеена» к лапке педали, что позволит сформировать правильный навык. Вторая причина нежелательного стука связана с тем, что нога играющего слишком резко бросает педаль. Демпфера в этом случае падают на струны, и раздается глухой удар (не столь громкий, но все же различимый). Его не так слышно в зале, но запись, использующая чуткий микрофон, фиксирует данный призывок как грубейшую ошибку. Вдумчивые исследователи фортепианной игры советуют: снимать педаль нужно так, как снимаешь палец при певучей игре в конце фразы, не бросая резко клавишу, не обрывая резко звучание, чтобы демпфер не падал на струну, чтобы звук постепенно затихал (чуть диминуэндо), и тогда все будет хорошо. Особенно показательна в этом смысле педализация в конце фразы: здесь мягко снимается как палец с клавиатуры, так и педаль – синхронно с пальцем. Современная музыкальная практика и педагогика опирается на аудиозапись, что актуализирует разбираемую проблему, поэтому данными рекомендациями нельзя пренебрегать [3, с. 142-143].

Педаля является не только способом соединения звуков, но и специфическим выразительным средством, придающим звучанию фортепиано неповторимый колорит. Часто говорят, что педаль – это краска, точнее, особая окраска звука, поэтому использовать ее необходимо, ибо без нее фортепианный звук становится бедным, сухим, неинтересным. Но часто указывают, ссылаясь на авторитет Ф. Бузони, что лучшее употребление педали – это ее неупотребление. Впрочем, как справедливо полагает Г.М.°Коган, афоризм Ф. Бузони направлен против злоупотребления педалью, характерного для игры любителей и учеников. «Начало всякой премудрости в области педализации, – продолжает Коган, – состоит в том, чтобы не использовать педаль без нужды, научиться обходиться без нее, оценить прелесть и беспедального звучания фортепиано» [1, с. 66]. К сказанному добавим, что «количество педали» зависит от культуры, времени и проч. Так, сегодня ее используют меньше, чем, например, в тридцатые годы.

Приведенные слова Ф. Бузони больше всего касаются игры в ансамбле. Во-первых, некоторые педальные функции могут быть выполнены руками, точнее – пальцами, например, соединение аккорда в единое целое в аккомпанементе вальсообразного типа при исполнении фигуры «альбертиевых басов». Во-вторых, использование педали в ансамблевой игре существенно отличается от того, как она употребляется в сольном исполнении. В связи с этим сформированные навыки «сольной педализации» могут и не сработать – музыка будет испорченна.

Специфика ансамблевой педализации состоит в том, что она касается партии не одного, а двух исполнителей. В идеале для ансамблевого исполнительства музыка должна звучать так, как будто играет один человек. Педализирующий пианист (исполнитель второй партии) должен слушать всю музыку, импровизируя, тонко улавливая малейшие субъективные движения партнера. Ошибка, ухудшающая качество звучания, возникает тогда, когда исполнитель второй партии педализирует только себя, точнее следит только за чистотой гармонической, без учета того, что происходит в мелодии.

Иногда такой способ педализации бывает вполне приемлемым (многое зависит от стиля, характера произведения), но нужно быть предельно осторожным – педализировать по минимуму, не лишним будет даже чуть-чуть перестраховаться. Ведь когда солист-пианист играет аккордовую фактуру, он правомерно использует педаль, ибо аккорд, в этом случае, звучит сочно, красочно. Но если исполнитель второй партии ансамбля упустит из виду мелодическое движение в другой партии и будет педализировать как солист, он «запедалит» мелодию, превратив ее в гармонию (в лучшем случае!), а в худшем – в грязь и какофонию. В четырехручной ансамблевой игре данная ошибка часто встречается в игре учеников, а в концертной практике – редко. Но в игре на двух роялях она весьма распространена, и даже опытные педагоги чуть запедаливают мелодии-пассажи своих учеников, аккомпанируя им на экзаменах, исполняя партию оркестра. Они не учитывают явление резонанса: открытые струны второго рояля начинают гудеть, резонируя со звуками первого.

Завершая статью, отметим, что художественная игра ансамблевой литературы сложнее, чем сольная. Любой ансамбль требует определенной объективности исполнения. Но импровизация составляет некоторую специфическую особенность исполнительского искусства. Ее нельзя исключать, ибо это существенно обеднит содержание исполнения [2, с. 14]. Для высокохудожественного ансамблевого исполнения необходим редкий талант, сочетающий интуитивную чуткость к звучащей музыке и заражающую партнера эмоциональность. Рассмотренный вопрос о педализации в фортепианном ансамбле является лишь одним из многих трудных вопросов теории фортепианного исполнительства. Проблема данной науки носит комплексный характер, поэтому даже конкретный вопрос приходится осмысливать в контексте названной выше проблемы, что и обусловило стиль предлагаемой статьи.

### **Список используемой литературы:**

1. *Коган Г.М.* Работа пианиста. М., 1963.
2. *Храмов В.Б.* Импровизация как форма художественной деятельности // Культурная жизнь Юга России. № 4, 2011, с. 10-14.
3. *Храмов В.Б.* К вопросу о целесообразности использования аудиозаписи в музыкальной педагогике // Музыка в пространстве медиакультуры: сб. ст. по материалам Третьей междунар. науч.-практ. конф. 2016. С. 142-145.
4. *Храмов В.Б.* Нотный текст как документальная основа музыкального образования // Культурная жизнь Юга России №1. 2014. С. 81–84.
5. *Храмов В.Б.* Советское кино как феномен советской культуры // Теория и практика общественного развития. № 2. 2009. С. 183-201.