

**ПЕДАЛИЗАЦИЯ КАК ИСКУССТВО ЗВУКОТВОРЧЕСТВА:
ДИДАКТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

М. П. Холматова, И. В. Кушнеревич

*УО «Белорусский государственный педагогический университет
имени Максима Танка», Минск (Республика Беларусь)*

PEDALIZATION AS A SOUND-MAKING ART: DIDACTIC ASPECT

M. P. Holmatova, I.V.Kushnerevich

*Belarusian State Pedagogical University
named after Maxim Tank, Minsk (Republic of Belarus)*

Аннотация. Статья посвящена вопросам формирования профессиональных знаний будущего учителя музыки в области педализации. Автор обобщает представления ведущих музыкантов-педагогов об основных видах педализации, на основе которых должна совершенствоваться педальная техника пианиста. Особо акцентируется внимание на систематизации объемной информации о способах и функциях педализации и структурно-визуальной их презентации в дидактических целях.

Abstract. The article is devoted to the formation of professional knowledge of the future music teacher in the field of pedalization. The author summarizes the ideas of the leading musicians-teachers about the main types of pedalization, on the basis of which the pianist's pedal technique should be improved. Particular attention is paid to the systematization of voluminous information about the methods and functions of pedalization and their structural-visual presentation for didactic purposes.

Ключевые слова: техника педализации; педальные приемы; виды педализации; табличная форма презентации информации, эссе-исследование.

Keywords: pedaling technique; pedal techniques; types of pedaling; tabular form of presentation of information, essay research.

Искусство педализации как один из важнейших аспектов исполнительского мастерства, формируются на протяжении всей профессиональной жизни пианиста. Со школьной скамьи до вузовских высот осваивается техника сложного взаимодействия образно-слуховой сферы музыканта с его исполнительским аппаратом, накапливается опыт соизмерять педальные действия с особенностями интерпретируемой музыки, распознавать в тексте и воссоздавать в игре педальную идею автора как часть его художественного замысла. Однако, по мнению ведущих музыкантов-педагогов (Н.И. Голубовская, Н.П. Корыхалова, Б.Л. Кременштейн, Г.Г. Нейгауз, Н.А. Светозарова, С.Е. Фейнберг и др.), проблема педализации не находит должного методического решения, остается актуальной в практике исполнительской подготовки музыкантов на всех ступенях профессионального образования. Это связывают, с одной стороны, с тем, что освоение педали является только частью художественного исполнения произведения и не может быть

вычленено в качестве отдельного от музыки вида работы. С другой стороны, каждое новое сочинение требует поиска своего неповторимого рисунка педализации, что затрудняет возможность выявления закономерностей и правил, которые бы могли лечь в основу самостоятельной работы исполнителя [3]. Такая ситуация, к сожалению, приводит к широко распространенному репродуктивному способу обучения, весьма часто с использованием методики «натаскивания».

В процессе исследования темы, освещаемой в статье, мы посчитали важным систематизировать представления о технических приемах и видах педализации и представить собранную информацию в структурно-визуальной форме (таблица, эссе). Цель проделанной работы – расширение профессионального тезауруса студента-пианиста, вне которого не состоятельна продуктивная самостоятельная исполнительская деятельность по воссозданию педальных намерений композитора. В основе наших рассуждений о знаниевой компоненте обучения лежат не узкотехнические представления о работе педального механизма, а знания о звукотворческой природе педализации. Согласимся в данном контексте с позицией Б.Л. Кременштейн, что «понятие техники педализации означает быстроту и точность реакции исполнителя на возникающие звучания в связи с музыкой, художественным замыслом» [3, с. 40]. Художественный критерий положен исследователями также в фундамент классификации педальных приемов, которые могут рассматриваться на основании 1) временной соотнесенности педальных действий с моментом извлечения звуков (прямая, запаздывающая педаль и др.); 2) продолжительности использования педали (длинная, короткая); 3) скорости ее нажатия и снятия (резкое, постепенное, плавное и др.) [2].

Необходимо подчеркнуть, что до настоящего времени в научном сообществе не утихают дискуссии о реестре педальных приемов. Наиболее полный их перечень: предварительная, прямая, запаздывающая, очищающая, тремолирующая, неполная правая педаль (Н.П. Корыхалова), представлен в составленной нами таблице (Таблица 1). В нее мы поместили краткую информацию о номенклатуре технических приемов не только правой, но и левой, и стенвеевской педалей; о разнообразных способах фиксации педали в нотном тексте (итальянские термины, графика); о технике выполнения отдельных педальных действий. Для предотвращения путаницы в терминологии в скобках предложены другие, часто употребляемые у разных авторов названия одних и тех же педалей и педальных приемов, с которыми исполнитель может встретиться в процессе изучения специальной литературы. Содержание информации в таблице носит не исчерпывающий характер, в нее могут вноситься уточнения, дополнения, возникающие по мере накопления нового массива знаний по проблеме.

Таблица 1 – Фрагмент таблицы «Техника педализации»

Приемы педализации	Способы фиксации в тексте	Способ выполнения приема
ПРАВАЯ ПЕДАЛЬ (демпферная, большая, громкая, резонансная)		
Предварительная педаль (предваряющая, предшествующая, предвосхищающая)	<i>senzasordino</i> Ped 	Педаль берется до воспроизведения первых звуков, заранее освобождаются струны от демпферов для активизации обертоновых призвуков. Используется обычно в начале произведения, отдельных его разделов.

Следует заметить, что табличная форма не всегда удобна для сжатого представления сведений, взятых из источников с художественным стилем повествования, где смыслы музыкальных явлений раскрываются не столько через научно выверенные категории, сколько через образные, метафоричные представления. Для презентации знаний о различных видах педализации мы выбрали иную форму краткого изложения, а именно, жанр эссе-исследование. Такой формат дает возможность, с одной стороны, структурировано представить информацию о сущности изучаемого явления в главных его чертах, с другой стороны, сохранить традиционную стилистику профессиональных рассуждений музыкантов об исполнительском искусстве. Рассмотрим некоторые из них.

Эссе «Лимитированная педаль». Вид педализации, который предназначен для наиболее частого употребления в процессе интерпретации старинных композиций – лимитированная педаль. С.Е. Фейнберг характеризовал ее как метод строго выверенной, утонченной, предельно экономной педализации [4]. Само название педали указывает на присутствие особых ограничений в использовании пианистом педального механизма, о доведении педализации до разумного минимализма. Такой подход связан, с одной стороны, с необходимостью приблизиться в игре к тембро-динамическому облику старинных клавирных инструментов (клавесин, клавикорд, раннее фортепиано и др.). С другой стороны – воссоздать стиль исполнения, отличающийся «отточенной филигранностью и изощренными пальцевыми приемами, не опирающимися на помощь педальных эффектов» [4, с. 341]. Чистота гармонического языка, ясность многоголосия, четкость артикуляции, контрастность терассообразной динамики, отшлифованность мелизматике потребуют от пианиста использования различных приемов полупедальной техники в сочетании с безукоризненной беспедальной игрой.

Эссе «Тектоническая педаль». Широко применяемый вид педализации при исполнении произведений разного стиля–тектоническая педаль. В научной литературе можно встретить синонимичные названия этого вида: строительная, формообразующая (С.Е. Фейнберг); фактурная (Н.П. Корыхалова); фактурно-

необходимая педаль (Н.И. Голубовская). Сущность данного вида педализации заключается в способности пианиста продлевать, соединять между собой, наслаивать друг на друга звуки, собирать рассредоточенную фактуру, тем самым конструировать саму ткань музыки, как бы дорисовывая ее [2]. Исполнителю предоставляется возможность посредством удержания педалью определенных звуков раскрывать в фактуре множественность параллельных мелодических линий или создавать новые одновременно звучащие тематические пласты. Это позволяет усложнять музыкальный язык и насыщать исполнение более глубокими смыслами. Следует подчеркнуть, что сочинение, написанное с учетом тектонического вида педализации, не может исполняться без педали. В противном случае разрушается его форма, теряется изначальный авторский замысел.

Эссе «Колористическая педаль». Важную роль в изменении тембральной окрашенности звучания инструмента выполняет колористическая педаль или как ее иначе обозначают в качестве обогащающе-декоративной, обогащающе-тембровой (С.Е. Фейнберг), обогащающей, красочной педали (Н.И. Голубовская). В представлении музыкантов колористическая функция педализации проявляет себя в различии красок фортепианного звучания [1], как «средство воздействия на качество фортепианного звука – его силу и, главное, тембровую окраску» [2, с. 229]. Исследователи выделяют три основные исполнительские задачи, которые могут быть успешно решены с помощью колористической педали: смягчение ударности фортепианного звука, его плавного снятия; изменение тембровой окраски для воссоздания широкого спектра настроений и образов; имитация звучания различных музыкальных инструментов. Выразительные ресурсы данного вида педализации могут быть извлечены исключительно профессиональным владением палитрой всех педальных приемов, артикуляционной культурой музыканта, умением генерировать и воплощать в музыке художественные идеи и образы.

Эссе «Синтаксическая педаль». Исследователи, изучая специфику работы над музыкальной формой, рассматривают такой вид педализации как синтаксическая педаль. Она предстает в качестве одного из активных средств структурирования музыкальной ткани, «выступает в первую очередь как орудие фразировки, помогая разъединять или, наоборот, соединять музыкальные построения» [2, с. 237]. Музыкантам известно множество способов педальной поддержки структурной ясности и осмысленности музыкального высказывания. Н.П. Корыхалова, в этой связи, акцентирует внимание на приеме снятия педали, который помогает выявить контраст или сходство между структурными единицами, прояснить ладогармоническую основу построения, агогико-динамический рельеф фразы и др. [2]. Б.Л. Кременштейн подчеркивает важность

педальной техники в проявлении динамического контура музыкального построения. По ее мнению, нельзя найти хорошую педализацию, не учитывая динамику фразы, «педаль является отличным помощником в достижении ярких кульминаций или исчезновения музыки» [3, с. 89]. Использование пианистом приемов предварительной и постепенно снимаемой педали может влиять на тонкость динамической филировки звука, как в начале, так и в конце различных построений, что обеспечит в итоге выразительность синтаксического членения музыки.

В заключение, следует подчеркнуть, что совершенствование профессиональных компетенций будущего учителя музыки в области педализации не может базироваться на устаревших «школьных» практиках копирования педальных указаний и действий педагога. Пассивная, потребительская позиция в обучении должна трансформироваться в исполнительское творчество, где есть место и всестороннему исследованию специальной литературы, и глубокому анализу интерпретаций музыки мастерами фортепианного искусства, и самостоятельному поиску своего индивидуального исполнительского стиля.

Библиографические ссылки

1. Голубовская, Н. И. О музыкальном исполнительстве / Н. И. Голубовская. – Ленинград : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1985. – 143 с.
2. Корыхалова, Н. П. За вторым роялем : работа над музыкальным произведением в фортепианном классе / Н. П. Корыхалова. – Санкт-Петербург : Композитор, 2006. – 549 с.
3. Кременштейн, Б. Л. Вопросы педализации в училище и вузе // Педализация в процессе обучения игре на фортепиано / Н. А. Светозарова, Б. Л. Кременштейн. – М. : Классика-XXI, 2010. – С. 39-120.
4. Фейнберг, С. Е. Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг. – М. : Классика-XXI, 2003. – 335 с.