

## **Выразительные возможности педали в фортепианных произведениях Эдисона Денисова**

*В статье рассматривается потенциал педали как специфического средства фортепианной выразительности в произведениях для фортепиано Эдисона Денисова. На примере сольных, ансамблевых сочинений и Фортепианного концерта с позиции выразительности характеризуется использование композитором беспедальной и педальной манеры письма, претворение различных функций педали (красочно-тембровой, фактурно-необходимой), синтез педали с другими средствами музыкальной выразительности.*

В системе исполнительских средств фортепианной музыки Эдисона Денисова, одного из крупнейших российских композиторов второй половины XX в., педаль занимает одну из центральных позиций. Это неудивительно, т. к. педализация является важнейшим способом регулирования тембра фортепиано, позволяющим преодолеть характерную для него тембральную безликость (Л. Гаккель [1, с. 30]).

Как известно, творческие поиски Денисова были связаны, в первую очередь, с тембром любого инструмента, включая и фортепиано. В этой связи любопытными и особо важными в выявлении значимости педали в фортепианных произведениях композитора представляются следующие различные поэтические характеристики и сравнения педали. Так, по мнению А. Рубинштейна, педаль является душой фортепиано. Ф. Бузони считал, что фортепиано обладает чем-то, что присуще только ему одному – «неподражаемым средством, фотографией неба, лучом лунного света, педалью». С палитрой художника сравнивал педализацию К. Игумнов: «Как в живописи нужны красочные мазки, пятна для создания общего фона, так и в музыке педаль нужна для создания красок...» [цит. по: 5, с. 3-4]. В свою очередь показательны и метафорические слова Н. Голубовской, которая считала, что «рояль рожден с педалью» [2, с. 73], и поэтому поэтично называла педаль «жизненной влагой фортепианного звучания, его дыханием» [2, с. 51].

Педаль, представленная в виде системы педалей (правая, левая, педаль-sostenuto), выступает наиболее специфическим из средств фортепианной выразительности [4]. Беспедальное и педальное звучания являются различными красками в палитре средств пианиста, обладают особыми тембродинамическими, колористиче-

скими и выразительными возможностями, находятся в синтезе с другими исполнительскими средствами выразительности.

Как известно, в нотном тексте фортепианных произведений традиционная запись педали отличается приблизительностью, что объясняется зыбкостью и изменчивостью сущности педализации, обусловленной многообразием приемов техники педализирования. В результате запись педализации, как и динамики, характеризуется отсутствием точной фиксации всей гаммы ее оттенков, которые рождаются лишь в живом звучании музыки благодаря мастерству чуткого пианиста, обладающего тонким слухом, и потому выступают неотъемлемой областью индивидуальной интерпретации. Показательны в этом отношении слова А. Рубинштейна: «Хорошая педализация – три четверти хорошей игры на фортепиано» [цит. по: 2, с. 51]. О педализации как о творческом акте, требующем от пианиста истинного мастерства, и ее фиксации в тексте произведения убедительно писала Н. Голубовская: «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» [2, с. 68].

Рассмотрим особенности использования выразительных возможностей педали в фортепианных сочинениях Э. Денисова, зафиксированные в ее записи – педальной идее (Н. Голубовская). Отметим, что композитор обращается прежде всего к правой педали, но по желанию пианиста она может применяться гораздо чаще, нежели указана в нотах. Левая педаль ни разу не предложена Денисовым. Однако особый колорит звучания инструмента, обусловленный выразительными возможностями левой педали и наделенный в исследовательской литературе весьма красочными эпитетами («матовый», «бестелесный», «запыленный», «мистически-сказочный»), подобен краске оркестровых сурдин, что существенно расширяет тембровую палитру фортепиано. Применение исполнителем тембродинамических и колористических возможностей левой педали значительно поможет раскрыть сущность образов фортепианной музыки Денисова. Об этом может свидетельствовать, согласно описанию В. Шляпникова, практика обращения к левой педали романтиков и импрессионистов, во многом раскрывших ее яркие звукоизобразительные и колористические возможности для усиления красочности звука и динамической филировки звучания форте-

пиано [6]. Подобная параллель вполне допустима: Денисова можно считать преемником творчества романтиков и импрессионистов (прежде всего Ф. Шуберта, Ф. Шопена, К. Дебюсси), на что указывал и сам композитор в «Записных книжках» [3] и беседах с музыковедом Д. Шульгиным [7]. Действительно, эстетика романтизма была созвучна его мировосприятию и художественным устремлениям. Об этом в фортепианной музыке Денисова свидетельствуют доверительно-лирический тон повествования, тонкие смены психологических состояний, почти осязаемое присутствие лирического героя, отождествляемого с образом автора. Воздействие импрессионизма также ощутимо: оно проявляется, прежде всего, в особом отношении композитора к звуку, тембру фортепиано как краске.

По отношению к правой педали в фортепианных сочинениях композитора наблюдаются две параллельно существующие тенденции, представляющие два различных звуковых мира, – беспедальная и педальная звучности.

Беспедальная игра (реально-беспедальная манера письма) представлена в произведениях с утонченным интеллектуализмом образной сферы и свободно-имитационной фактурой. Так, пьесы «Pour Daniel», «Отражения» и Вторая прелюдия<sup>1</sup> не содержат авторских указаний на использование педали, чем выделяются из общего числа произведений. Педаль нет и в ряде разделов других сочинений со схожими особенностями организации ткани («линии» в «Точках и линиях», побочная партия в «Знаках на белом»). Очевидно, композитор рассчитывал на умение исполнителя достичь в беспедальной звучности четкости произношения множества самостоятельных «струящихся» линий и подчеркивания обособленности их регистрового положения.

Выразительный потенциал беспедальной игры затрагивает и проведение «точек», рассредоточенных по различным регистрам и представленных в виде отдельных звуко-точек, аккордов, сонорных кластеров-пятен или «россыпей», пуантилистической «стрельбы».

---

<sup>1</sup> Хотя в пьесе «Отражения» педаль ни разу не обозначена, все же очевидна необходимость ее использования в фактурно-необходимой, объединяющей функции. В частности, педаль требуется в многочисленных моментах появления мотивов-«шорохов» (*leggiero, ppp*) на фоне выдерживаемых вертикалей. Аналогичный пример – переход к коде Второй прелюдии. В подобных случаях контраст регистров между различными элементами фактуры предполагает обязательное подключение педали, которая не только объединит их, но и придаст звучанию особый колорит, наполнит игрой обертонов.

Так, в ткани «Знаков на белом», «Точек и линий», третьей пьесы из ансамблевых «Трех пьес», крайних частей Фортепианного концерта беспедально-сухая краска, контрастируя порой звучанию педального звукового мира, выявляет в «точках» перепад динамики, остроту ритмики, фонизм гармоний, темброво-регистровую изолированность.

В условиях беспедальной звучности отдельного внимания заслуживает и появление в этих произведениях, а также в Третьей прелюдии, ремарки *secco* (сухо), весьма характерной в таком контексте для современной фортепианной музыки [4]. Отрывистое, стаккатное «произношение» многообразных «точек» усиливается значением *secco*: исполнять их следует без педали, острохарактерным суховатым звуком, что еще более выявляет ударность и выразительность беспедального колорита фортепиано. Наиболее точно подобную «сухость» *secco* можно было бы охарактеризовать словами Н. Голубовской, которая считает ее «образом», относящимся «не к слуховому миру восприятия, а скорее к осязательному» [2, с. 51].

Отсутствие педали присуще и вариационным циклам Денисова. Так, в серийных «Вариациях» и «Вариациях на тему Генделя» композитор предлагает пианисту использовать только ту звучность, которая удерживается руками на клавиатуре без помощи педали. Педаль используется лишь эпизодически. Преимущественно беспедальное звучание вариаций – особая краска, выявляющая ритмическую ясность, четкость мелкой пассажной техники, темброво-регистровые контрасты. По этой же причине педаль отсутствует и в колористическом фрагменте «Точек и линий», изложенном в свободно-имитационной фактуре и построенном на сочетании во всех партиях ансамбля кратких мотивов-«шорохов» с фигурами EDS<sup>1</sup>, изложенными трелями.

Педальная игра, рождающая обертоновую насыщенность звучания и преобразующая акустические и регистровые свойства

---

<sup>1</sup> Фигура EDS – это выступающий своего рода монограммой Э. Денисова экспрессивный интонационный комплекс с полутоном (*e – d – es*). Для его характеристики исследователи применяют различные понятия: «гемигруппа», «интонация», «стилевой комплекс», «формула», «рисунки», условно «лейтсерия» (Ю. Холопов), «лейткомплекс» (С. Курбатская), «Эдисон-группа» (И. Кузнецов). Фигура EDS имеет четыре линейные формы (P, I, R, RI) и легко обнаруживается в ткани различных сочинений композитора. Именно хроматическая вязь из фигур EDS и определила индивидуальный характер и особенности мелодического почерка Э. Денисова.

фортепиано, трактована многообразно, что обусловлено различными художественными задачами.

В красочно-тембровой функции педаль применена в серийных «Вариациях». Изложение темы завершено проведением «капающих» звуков, охватывающих в нисходящем порядке диапазон от второй октавы до контроктавы. «Повисающие» лиги, тянущиеся от этих звуков, извлекаемых на *staccato*, обязывают применять педаль. В таком контексте эти звуки, улетающие в другое пространство, «в никуда», ярко контрастируют предыдущему сдержанному и затаенному по колориту беспедальному звучанию темы. Показательно обращение композитора к «повисающим» лигам – открытию импрессионистов, которые, по словам Н. Голубовской, довели «до утонченности колористическую роль педали» и внесли «свою лепту в воссоздание нового, своеобразного красочного мира» [2, с. 141].

В 5-й вариации данного цикла дважды педаль использована в фактурно-необходимой функции – для объединения субаккордов, изложенных в различных регистрах (т. 2 и т. 13). Выразительная роль педали определена ее колористической функцией, связанной с тембровым окрашиванием аккордов – вертикализацией звуков серии, в результате чего складываются 11-звучный (т. 2) и 12-звучный (т. 13) полиаккорды. При этом 12-звучный полиаккорд является своего рода приведением к 12-тоновому «совершенству» 11-звучного с помощью включения в нижний субаккорд недостающего двенадцатого звука. В 11-звучном полиаккорде нижний субаккорд складывается в результате наслаивания звуков на долго выдержанную педаль, на фоне которой затем возникает верхний субаккорд. В окончании вариации появление 12-звучного аккорда предполагает иное использование возможностей педали. Нижний субаккорд вводится на *ff* на педаль в виде вертикали, он приближен регистрово на октаву к верхнему субаккорду. Включение верхнего субаккорда на *ppp* примечательно артикуляционным приемом (ремарка «взять аккорд почти беззвучно»). Педаль объединяет субаккорды в единое целое и сразу же снимается. В таком единстве выразительных средств последний полиаккорд звучит как своеобразный ответ на первый. И, безусловно, педаль играет здесь важную роль. Именно в этой вариации, приходящейся на третью четверть формы, композитор обращается к вертикализации серии, включает *quasi*-каденцию, проводит серию в основном виде. Наряду с этим обращение к возможностям педали подчеркивает кульминационное значение 5-й вариации в цикле.

Такой специфический прием, как полупедаль, применяется в фактурно-необходимой, объединяющей функции в 5-й вариации из «Вариаций на тему Генделя». Полупедаль связывает различные полиаккорды и создает педальную дымку, на фоне которой в высоком и среднем регистрах звучат текущие орнаментальные фигуры, пассажи *dolce* из фигур EDS и движений по звукам разложенных септаккордов. Однако и в нотном тексте 8-й, 11-й, 12-й вариаций предполагается использование педали с целью подчеркивания глубинных гармонических басов. На фоне их неторопливых смен проходят многозвучные полиаккорды, кружатся, ниспадая, пассажи из фигур EDS. Подключение педали позволяет выделить, продлить и обогатить густую краску низких басов.

На одновременном балансе и контрасте вариантов беспедальной и педальной игры<sup>1</sup> построен звуковой мир «Знаков на белом». Их смена подчиняется проведению основных фактурно-тематических комплексов. Если выразительность беспедального звучания фортепиано связана с проведением «линий» полифонической природы и пуантилистических «точек», то включение педали или полупедали – с показом мотивов-«шорохов», колокольных аккордов или объединением выдержанных звуков. В условиях тихой динамики и приемов *legato*, *staccato*, *tenuto* подобное сочетание беспедальной и педальной игры направлено на создание картины призрачного мира. В кульминации участие педали открывает в звучании фортепиано новые грани. Так, трехкратное использование приема беззвучного нажатия всех клавиш *senza suono* в пределах октавы  $A_1 - A$ , в результате которого струны освобождаются от демпферов и звучат своими обертонами, затрагивает как педальную игру, так и беспедальную. В первый раз прием *senza suono* применяется без педали, во второй и в третий – педаль «включается» ранее, с проведения в высоком регистре мотивов-«шорохов». В итоге с помощью педали звучащие обертоны усиливаются, отвечая призрачным отзвуком «шорохам», устремленным ввысь.

Иллюзорности звучания композитор добился, используя педаль и в пьесе «Точки и линии». В каждом из трех ее разделов присутствуют фрагменты, контрастирующие окружающей их беспепе-

---

<sup>1</sup> Как варианты здесь рассматриваются использованные композитором следующие приемы игры: без педали, ручная педаль в проведении побочной партии (протянутые тоны задерживаются пальцами, в результате чего резонируют струны клавиш, удержанных пальцами), педаль полная (глубокая) и неполная (полупедаль).

дальной звучности, где представлено сочетание мотивов-«шорохов» (с ремарками *dolce*, *dolcissimo*, на *pp-ppp*) и «капающих» звуков с «повисающими» лигами. Наиболее ярким выступает «иллюзорный» фрагмент третьего раздела, выполняющий функцию умиротворения после насыщенной по силе и динамике кульминации и приводящий все звучание к постепенному угасанию.

С той же целью – для создания эффекта иллюзорного звучания – используется сочетание приема *senza suono* с возможностями педали в ансамблевых «Трех пьесах». В третьей пьесе интересен переход от первой части к середине трехчастной формы. Во второй партии появляется и выдерживается беззвучно взятый аккорд ( $a - b - h - d^1 - es^1 - e^1$ ), который тут же «озвучивается» в первой партии рассредоточенными по разным регистрам его «осколками» ( $A - B - H$  и  $d^3 - es^3 - fes^3$ ). Включение педали усиливает звучащие обертоны и сглаживает остроту звуко-точек, появляющихся на *staccato* в четвертой октаве. Вторая пьеса выделяется широким применением педали, что контрастирует эпизодическому обращению к ней в крайних пьесах. Так, в первом разделе второй пьесы педаль используется как в связующей функции, подчеркивающей смену 12-тоновых аккордов, так и в красочно-тембровой, выявляющей регистровый контраст россыпей звуков в высоком регистре и аккордов в низком. Во втором разделе, построенном по принципу постепенного обратного сворачивания звуковых россыпей в вертикали, колористическая роль педали связана с приемом *senza suono*. Педаль включается, когда звучание выдерживающегося в первой партии 12-тонового аккорда (*sempre tenuto*), охватывающего звуки с малой по вторую октаву, и россыпей (*staccato*), рассредоточенных на его фоне, истаявает. Полная педаль подхватывает обертоны аккорда и сменяется полупедалью, привносящей колорит дымки. Подобную смену педальных приемов можно рассматривать как своеобразную подготовку тембрового звучания следующего 12-тонового аккорда, исполняющегося во второй партии с помощью приема *senza suono*. Характерно, что этот аккорд по отношению к прозвучавшему ранее – своего рода ответный: он отчасти в зеркальном виде «вторит» структуре предыдущего двенадцатизвучия, контрастируя своей насыщенной краской низкого регистра ( $A_2 - G$ ).

Педаль как особое исполнительское средство имеет в фортепианной музыке Денисова огромное выразительное значение. Выбор между беспедальной и педальной звучностями фортепиано

определяется нюансами образной сферы, стилистическими особенностями и принципами фактурной организации музыкальной ткани произведений, находится в тесной связи с артикуляционными приемами и динамическими оттенками. В полной мере Денисова можно считать продолжателем исканий композиторов-романтиков и импрессионистов, стремившихся к поискам новых красок фортепиано, в том числе и за счет привлечения разнообразных педальных приемов. Обращение Денисова к красочно-декоративной функции педали способствовало созданию полей сонорного звучания («Знаки на белом», «Точки и линии», первая и вторая из ансамблевых «Трех пьес»). В то же время это рождало новые звуковые иллюзии различных тембров и пространственности. Подобное использование возможностей педали дает основания для обнаружения в этих произведениях закономерностей оркестрального мышления композитора.

#### Список использованных источников

1. Гаккель, Л. Фортепианная музыка XX века: очерки / Л. Гаккель. – 2-е изд. – Л.: Сов. композитор, Ленингр. отд., 1990. – 288 с.
2. Голубовская, Н. О музыкальном исполнительстве / Н. Голубовская; сост. Е. Бронфин. – Л.: Музыка, Ленингр. отд., 1985. – 142 с.
3. Неизвестный Денисов: из Записных книжек (1980/81–1985, 1995) / публ., сост., вступ. ст. и коммент. В. Ценовой. – М.: Композитор, 1997. – 160 с.
4. Педализация как специфическое средство фортепианной выразительности: учеб. пособие / В. Дашаев [и др.]; Ленингр. гос. ин-т культуры; ред.-сост. В. Шляпников. – Л.: ЛГИК, 1990. – 122 с.
5. Росман, Э. Некоторые вопросы педализации. Роль слуха в искусстве художественной педализации: метод. разработка / Э. Росман; Мин-во высш. и сред. спец. образования КазССР. – Алма-Ата: [б. и.], 1978. – 20 с.
6. Шляпников, В. Функции левой педали в фортепианном искусстве: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / В. Шляпников; Ленингр. гос. консерватория. – Л., 1987. – 23 с.
7. Шульгин, Д. Признание Эдисона Денисова: по материалам бесед / Д. Шульгин. – 2-е изд., испр. – М.: Композитор, 2004. – 437 с.

#### Summary

The article discusses the potential of the pedal using as a specific means of piano expressiveness in the works for the piano by Edison Denisov. On an example of solo and ensemble compositions and Piano Concerto, from the expressiveness point of view, are characterized pedal and non-pedal manners of the composer's writing, implementation of various pedal functions (colour-and-timbre, texturally-essential), the synthesis of the pedal with other means of musical expression.

Статья поступила в редакцию 22.12.2014 г.