

УДК 78.087.1

## РОЛЬ ПЕДАЛІ У ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ XVIII–XX СТОЛІТЬ

Виноградча Д.В., Лебедкіна І.Є.

Київський національний університет культури і мистецтв

У статті розглядається клавирна спадщина Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Ліста та С. Рахманінова з точки зору використання фортепіанної педалі. Досліджено роль педалі та основні задачі з педалізації з позицій сучасного виконавця. Проведений порівняльний аналіз використання педалі та зроблено висновки щодо диференційованості підходу до використання педалі у фортепіанних творах епохи XVIII–XX століть.

**Ключові слова:** фортепіано, педалізація, Бах, Моцарт, Бетховен, Шопен, Лист, Рахманінов.

**Постановка проблеми.** Педалізація грає надзвичайно важливу роль як в історії фортепіанного мистецтва. Використовуючи прийоми педалізації, композитори збагачували тембральну палітру своїх творів, досягали нових звучань. В той же час для піаніста вміння педалізувати – це один з компонентів художнього мислення і навчання педалізації – невід’ємна частина виховання музичного мислення. Вивчення ролі педалі у фортепіанному мистецтві є одним з актуальних завдань сучасного музикознавства.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Питанням педалізації присвячено чимало робіт радянських авторів (А. Алексєєв [1], Н. Голубовська [2], Г. Коган [3], Г. Нейгауз [5], С. Е. Фейенберг [6], Л. А. Баренбойм та ін.). Усі вказані автори відомі як видатні піаністи-практики, тому і питання педалізації вони крізь призму власного артистичного і педагогічного досвіду.

До проблем педалізації звертались і сучасні українські автори. Зокрема О. Негребецька [4], ставить за мету визначити понятійний апарат педалі піаніно та вміння педалізації, роль педагогічних задач у формуванні музично-виконавських знань, умінь та навичок педалізації майбутнього учителя музики. В ході дослідження дослідниця доходить висновку про те, що дія майстерності педалізації повинна бути вихована, як і у всьому піаністичному комплексі, швидка та точна реакція слуху, рухів ніг на художню ціль. Для цього, насамперед, необхідна вища майстерність, яка полягає у створенні вірної та вражаючої художньої цілі.

В свою чергу в навчальному посібнику В. Шукайло [7] висвітлюються питання історичної еволюції фортепіанної педалізації, аналізуються акустико-органологічні, виконавсько-технологічні та змістовно-стилістичні засади мистецтва педалізації.

**Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми.** Аналіз вказаних публікацій спонукає нас приділити особливу увагу визначенню ролі педалі в творчості митців, що відіграли ключову роль у становленні фортепіанного мистецтва, зокрема Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шопена та Ф. Ліста. Зазначені роботи російських авторів, присвячених цій темі, мають скоріше описовий характер, зокрема робота Голубовської [6] насичена численними емоційними оцінками, проте їй бракує наукового підходу. Потребує досліджень і питання еволюції, історично зумовлених змін ролі педалі у фортепіанній творчості різних історичних епох. Нарешті,

відмітимо брак робіт, присвячених тематиці ролі педалі в українському мистецтвознавстві.

**Мета статті** – дослідити роль педалі у фортепіанній музиці XVIII–XX століть на прикладі творчості Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена та Ф. Шопена та визначити характер її еволюції.

**Викладення основного матеріалу.** Хоча твори Й. С. Баха написані ним для клавесину і клавикорду, в них часто відчуваються відображення його оркестрових, вокальних та органних творів. Тому твори Й. С. Баха часто допускають більш широке застосування педалі, і зокрема, більшу глибину її натиску. Втім використовувати її слід обережно, слідкуючи за тим, щоб мелодія не перетворилась на гармонічне звучання, Таку педаль Феєнберг називає лімітованою [6]. Розумно-економічне використання педалі при інтерпретації Й. С. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, раннього Л. ван Бетховена і старовинної поліфонії є обов’язковою умовою для стилістично вірного їх тлумачення. Це пов’язано з тим, що в часи, коли педаль тільки починала входити у практику фортепіанного звучання, майстри розглядали педалізацію лише акустичним ефектом та відчували реальну продовженість звуку тільки до тих пір, поки палець притримував клавішу.

Важливим для виконання старовинної музики на сучасних фортепіано є володіння напівпедаллю. Переваги напівпедалі обумовлені тим, що басові звуки згасають повільніше за верхні. Тому при появі звукового бруду педальна лапка повинна підніматися настільки, щоб демпфери лише трохи торкались струн. Тому рух ноги повинен бути швидким і незначним. При цьому учень повинен уважно контролювати слухом, щоб опорний бас лишався весь час озвученим.

Цей прийом використовується в багатьох творах – особливо в партитах і перекладеннях органних творів. В останніх творах педалізація може бути настільки складною, що не піддається точному її розрахунку і примушує піаніста весь час балансувати між двома небезпеками – остерігатися надмірного накопичення звуків і, в той же час, витримувати довгі звуки, які знаходяться у віддалених регістрах клавіатури.

В багатьох творах Й. С. Баха зустрічаються і чисто гармонічні фігурації (напр. Прелюдії e-moll, d-moll та B-dur з I тому ДТК). Але і тут не можна використовувати повну педаль, тому що вона може «змазати, втопити» (за виразом Ігумнова) важливу мотивну будову, приховане багатоголосся, чіткість ритму, його пульсацію або мелодичний рель’єф.

Педаля у творах Й. С. Баха допомагає зв'язувати мелодичні лінії коли для цього не вистачає можливостей пальців, збагачує виразність звучання, загострює ритмічний та артикулятивний характер (див. приклад 1).

Але, допомагаючи злиттю, особливо в повільній грі, педаль не повинна зруйнувати прозорість і перетворити поліфонічну фактуру на гармонічну.

Музика В. А. Моцарта хоча і пронизана поліфонічною думкою, розвивається загалом вже на гармонічній основі, тому її не можна вважати лише колористичною – вона набуває і суто гармонічних функцій. Потребу в педалізації імовірно відчував ще Л. Моцарт, батько В. А. Моцарта, який вказував, що баси необхідно притримувати пальцями задля того, щоб збільшити їх тривалість.

Гнучкість та різноманітність моцартівської фактури вимагають і гнучкості педалізації. Пов'язано це із різноманіттям артикуляції, що має нерідко вокальне або оркестрове походження – зокрема, це імітація смичкових штрихів, імітація вокального «bel canto», вокальних речитативів. Постійна зміна штрихів надає музиці В. А. Моцарта особливу вокальну випуклість, тому особливого значення роль пауз, що в свою чергу вимагає від виконавця уникати їх злиття педаллю.

Наприклад, головна партія в першій частині Сонати № 12, викладена рухом арпеджіо, може спонукати виконавця до застосування педалі на кожну сильну долю такту, проте робити цього не варто, оскільки фраза може втратити легкість зльоту і розпадеться на мотиви. Тому при використанні педалі слід дбати про збереження рельєфності мелодичних контурів та чіткої артикуляції (див. приклад 2).

Як і у творчості Й. С. Баха, для збереження рельєфності мелодики доцільно використовувати напівпедаль. Проте у Фантазіях і, особливо, концертах, уява Моцарта виходить за межі клавіатури, що вимагають більш об'ємної звучності, і, відповідно – застосування повної педалі. Наприклад, в II фантазії педаль об'єднує висхідний мелодичний рух діапазоном  $3\frac{1}{2}$  октави, тут педаль була імовірно задумана як фактурно необхідна.

Переломним етапом у розвитку фортепіанної фактури і педалізації стала творчість Людвіга Ван Бетховена. Починаючи з чисто Гайднівської манери письма, він в середній та останній періоди свого життя виходить на романтичне трак-

тування педалі. Бетховен першим починає випи-сувати педаль в нотному тексті, але робить це тільки в особливих випадках. Показово в цьому аспекті є Соната № 14 (відома як «Місячна»), де в фортепіанній фактурі з'являється чарівний ефект мелодії, оповитої розчиненим гармонічним фоном протягом всієї першої частини.

Бетховен вперше вводить позначення «senza sordini», що означає не використовувати демпфери, тобто пристрої що заглушають звучання струн. З точки зору сучасної конструкції роялів ця позначка вказує на необхідність суцільного застосування правої педалі. Такі позначення з'являються в останніх його сонатах, що на кілька десятиліть випереджають появу імпресіоністичних звучань.

Бетховену також властиве оркестрове письмо – імітація звучання тих чи інших інструментів симфонічного оркестру. В той же час оркестрове письмо спонукає обережно ставитись до застосування педалі – наявність діалогічних пауз, штрихові контрасти не допускають суцільної педалізації, яка може нівелювати ці контрасти.

Подальший розвиток підходу до використання педалі пов'язаний із творчістю Ф. Шопена. Ф. Шопена належить створення за допомогою педалі інтегрованої гармонічної звучності, зародки якої ми спостерігали в «Місячній сонаті» Бетховена. Гармонічна наповненість є однією з характерних рис фортепіанного Ф. Шопена. При цьому, глибоко розуміючи акустичні властивості музичного звуку, Ф. Шопен не боявся складних нашарувань звучностей, що могли би сприйматися як дисонантні, «брудні». За умови майстерної гри піаніста звучання нашарування гармоній навіть в умовах застосування суцільної педалі змінюють одна іншу, рештки старої звучності витісняються новою не утворюючи дисонантної звучності.

Як правило, Ф. Шопен записує педаль як пряму. Втім як правило піаністи використовують не пряму, а запізнювальну педаль, розглядаючи запис лише як ідею до втілення, а не буквальну вказівку. Інколи Ф. Шопен випикує педаль і більш деталізовано, якщо цього потребує фіксація ідеї. Втім реальна педалізація має підпорядковувати перш за все слуховому контролю і точна її фіксація навряд чи можлива в принципі.

На особливу увагу заслуговують секундові нашарування, що виникають в результаті ком-

[Allegro]

Приклад 1. Й. С. Бах. Прелюдія d-moll з I тому ДТК

Приклад 2. В. А. Моцарт соната № 12

бінування гармоній в педальній звучності. Такі нашарування трактуються практиками, як тембральні, спрямовані на досягнення образного ефекту «рябіння на гладкій поверхні» [6, с. 75].

Якщо педалізація Ф. Шопена була спрямована на досягнення особливих колористичних зручностей, то Ф. Ліст за допомогою педалі добивається більш масштабної, динамічної, оркестрової звучності. Особливо це властиво для фортепіанних концертів композитора, в яких рояль немов змагається з оркестром у повнозвучності та об'ємному звучанні.

У творах Ф. Ліста ми також знаходимо секундні нашарування, проте такі нашарування завжди поєднуються із закріпленням гармонічного тону. Втім, для уникнення дисонантних нашарувань зручностей, актуальним залишається і володіння технікою напівпедалі.

Фортепіанна творчість Ф. Ліста та Ф. Шопена надихнула численних послідовників. Причому, якщо К. Дебюсі або О. Скрябін більше орієнтувались на рафіновану звучність Ф. Шопена, то С. Рахманінов – на масштабний підхід Ф. Ліста.

Особливістю фортепіанного письма Ф. Ліста, і особливо С. Рахманінова є запис подовжених тривалостей, які в принципі неможливо утримати пальцями. Очевидно, в таких випадках С. Рахманінов вказує на необхідність застосування педалі з метою забезпечення подовженого звучання, проте міру і час застосування педалі має визначити піаніст, орієнтуючись виключно на слухові враження. Слід за Ф. Лістом, С. Рахманінов нерідко застосовує запис фортепіанної партії на трьох, і навіть на чотирьох рядках (див. приклад 3).



Приклад 3. С. Рахманінов, прелюдія cis-moll

**Висновки.** Еволюція ролі педалі в фортепіанній творчості авторів XVIII – початку XX століття виявляє розвиток від її скромного і епізодичного колористичного застосування до широкого, як тембрального так і фактурно-гармонічного. В той же час, збільшення ролі педалі спричиняє до зменшення ролі артикуляційних нюансів. Трудність задачі точного нюансування педалі призводить до неможливості її точного запису, що в деяких випадках спонукає авторів записувати педаль приблизно (Ф. Шопен), або застосовувати специфічні форми нотного запису, що не містять педальних вказівок, проте вказують на необхідність її застосування орієнтуючись на слуховий результат в якості критерію (Ф. Ліст, С. Рахманінов).

## Список літератури:

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. – М.: Музыка, 1988.
2. Голубовская Н. И. Искусство педализации, М. – Л., 1967.
3. Коган Г. Работа пианиста / Г. М. Коган. – М.: Музыка, 1979. С. 182.
4. Негребецька О. Педалізація в роботі над творами у класі фортепіано / О. Негребецька // Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. Сер.: Педагогічні науки. – 2015. – Вип. 139. – С. 154–158.
5. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Г. Нейгауз. – М., 1987. – 228 с.
6. Фейнберг С. Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг. – М., 1965. – 598 с.
7. Шукайло В. Педалізація у професійній підготовці піаніста [Текст] / В. Ф. Шукайло. – Х.: Факт, 2004. – 160 с.: нот. – Бібліогр.: с. 156–158.

**Виноградчая Д.В., Лебедкина И.Е.**

Киевский национальный университет культуры и искусств

## РОЛЬ ПЕДАЛИ В ФОРТЕПИАННОМ ИСКУССТВЕ XVIII–XX СТОЛЕТИЙ

### Аннотация

В статье рассматривается клавирное наследие Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Листа и Рахманинова с точки зрения использования фортепианной педали. Исследована роль педали и основные задачи педализации с позиций современного исполнителя. Проведенный сравнительный анализ использования педали и сделаны выводы о дифференцированности подхода к использованию педали в фортепианных произведениях XVIII–XX веков.

**Ключевые слова:** фортепиано, педализация, Бах, Моцарт, Бетховен, Шопен, Лист, Рахманинов.

**Vinogradcha D.V., Lebedkina I.E.**

Kyiv National University of Culture and Arts

## **THE ROLE OF PIANO PEDALS IN PIANO MUSIC ART FROM 18<sup>TH</sup> TO EARLY 20<sup>TH</sup> CENTURY**

### **Summary**

The article is devoted to the clavier music by J. S. Bach, W. A. Mozart, L. Beethoven, F. Chopin, F. Liszt and S. Rachmaninov in the context of piano pedalling techniques. The role of piano pedals and the main tasks of pedaling techniques as they occurs for a modern pianist is explored. A comparative analysis of pedal usage was carried out and conclusions were made regarding the difference in approach to pedalling techniques in works of the eighteenth and early twentieth centuries.

**Keywords:** piano, Bach, Mozart, Beethoven, Liszt, Chopin, Rachmaninov.