

Б. І. Спектар

РАЗВІЦЦЕ НАВЫКАЎ УЖЫВАННЯ ПЕДАЛІ У САМАСТОЙНЫХ ЗАНЯТКАХ

Пытанне аб ролі самастойнасці ў выхаванні творчага аблічча музыканта — адно з галоўных у музычнай педагогіцы. У класе агульнага фартэпіяна яно набывае асаблівае значэнне, таму што тут студэнты большасць часу праводзяць у самастойных занятках, а з педагогам сустракаюцца адзін раз у тыдзень. Таму важна, каб, працуючы самастойна, студэнт ведаў, што трэба рабіць у творы, чаго дабівацца. Эфектыўнасць такіх заняткаў будзе большай, калі ён навучыцца самастойна здабываць веды і ўменні на аснове разнастайных аб'ектыўных даных, атрыманых у выніку сувязі з настаўнікам за час вучобы. Вядомы музыкант XX ст. А. Шнабель вобразна пра гэта гаварыў: «Што можа зрабіць настаўнік? У лепшым выпадку адчыніць дзверы. Але вучань павінен сам прайсці праз іх»¹.

На жаль, музычна-педагагічная практыка часцей за ўсё паказвае прыклады аўтарытарных спосабаў выкладання. Гэта праяўляецца ў тым, што педагог падрабязна прастаўляе ў тэксце педаль, аплікатуру, артыкуляцыю і г. д. У выніку вучань можа і добра іграць цяжкія п'есы, яго выканальніцкі апарат знаходзіцца на высокім узроўні. Аднак, апынуўшыся сам-пасам з музычным творам, студэнт заўважае, што не можа самастойна разабрацца ў незнаёмым тэксце п'есы, яе змесце, логіцы развіцця музычнай думкі, правільна расшыфраваць мелізмы, падбраць добрую аплікатуру і да т. п.

Вопыт выдатных майстроў сведчыць, што ключ да самастойнай творчай працы ляжыць ва ўменні дыялектычнага спалучэння назапашанага аўтарытарнай педагогікай досведу і метадаў, якія адкрываюць вялікі прастор для асабістай ініцыятывы вучняў і самастойнага пошуку патрэбных мастацкіх і выканальніцкіх рашэнняў.

¹ Шнабель А. Моя жизнь и музыка // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 3. М., 1967. С. 138.

Развіццё ў студэнтаў навыкаў самастойнай працы не пасрэдна ў тэхналогіі музычнага выканальніцтва абавязкова павінна абапірацца на веды імі аб'ектыўных запланернасцей развіцця сродкаў музычнай выразнасці. Толькі на разуменні асноўных прынцыпаў падбору аплікатуры, педалізацыі, арыяментыкі і г. д. магчымы самастойны пошук і замацаванне тых ці іншых выканальнічкіх рашэнняў. Кожны выканальніцкі прыём абавязкова павінен быць лагічна абгрунтаваны ў мастацкім і музычным сэнсе.

Разгледзім больш падрабязна некаторыя прыёмы самастойнай работы ў галіне педалізацыі.

Вылучэнне педалізацыі са сферы іншых музычна-выразных сродкаў з'ява невышадковая. Педаль радзей, чым другія сродкі выразнасці, выпісваецца кампазітарамі і рэдактарамі ў тэкст, што, безумоўна, выклікае цяжкасці ў яе расстаноўцы. З другога боку, гэта пашырае магчымасць настаўніка і вучня ў прыняцці нестандартных, самастойных рашэнняў. Практыка паказвае, што ў працы над расстаноўкай педалі педагогі бяруць ініцыятыву на сябе, не пакідаючы вучню магчымасці праявіць самастойнасць.

Навучанне педалізацыі адзін з найбольш цяжкіх і тонкіх відаў работы з вучнямі ў педагогіцы музычнага выканальніцтва. Пытанне тэхналогіі, методыкі і дакладнай фіксацыі педалі ў тэксце шырока прадстаўлена ў працах і выказваннях выдатных педагогаў, выканаўцаў, метадыстаў А. Гальдэнвейзера, К. Ігумнава, Г. Нейгаўза, Э. Гельмана, Н. Галубоўскай, А. Нікалаева і інш.

З выканальніцкай практыкі стала відавочным, што большасць вучняў не валодаюць педаллю, карыстаюцца ёй інстынктыўна, не разумеюць яе значэння ў кантэксце выконваемай музыкі. Тут можна прымеціць дзве крайнасці. Адны, баючыся прымяняць педаль, іграюць зачэстую суха, малазмястоўна, без каляровых эфектаў, тэмбраў. Другія, хаваючы агрэхі свайго выканання, бесперапынна педалізуюць, змазваючы тым самым фартэпіянную фактуру. Падобныя негатыўныя з'явы — вынік неда-

ацэньвання педагогамі ролі ўсебаковага аналізу пытанняў педэлізацыі ў выкананні на фартэпіяна. Настаўніку лягчэй самому зафіксаваць педаль у тэксце. Таму вучні не разумеюць шмат заканамернасцей тэхналогіі і метадыкі педэлізацыі, не могуць самастойна прыняць патрэбнае рашэнне. Такім чынам, педагогу неабходна вучыць студэнтаў прастаўляць педаль у тэксце, аналізаваць яе прызначэнне ў выконваемых творах розных стыляў.

Спынімся на некаторых пытаннях стылявой педэлізацыі і магчымасці самастойнага замацавання вучнямі атрыманых ведаў.

Пры вывучэнні твораў, надрукаваных для старажытных клавійных інструментаў (клавесін, клавікорд, орган), паўстае пытанне аб ступені выкарыстання выразных магчымасцей сучаснага фартэпіяна. Выдатныя настаўнікі не бачаць прычын, якія б не дазвалялі выкарыстоўваць педаль у мяккі стылю. Так, С. Фейнберг піша: «Мы не можам зусім пазбаўляць педаль інтэрпрэтацыю старадаўніх кампазіцый, таму што ігра без педаль для сучаснага слыху гучыць надта суха і штучна»². Л. Нікалаеў таксама заўважае: «...адсутнасць у аргана і клавесіна гукавой філіроўкі ў межах фразы — недахоп інструмента, але не стыль эпохі і аўтара... Я не бачу прычын, якія б не дазвалялі карыстацца педальлю пры выкананні твораў, напісаных для інструментаў, у якіх педаль не было»³.

Якая ж ступень выкарыстання педаль ў творах старажытных кампазітараў?

Аналіз музычнага развіцця эпохі, інструментарыя дае падставы сцвярджаць, што педаль у даўнейшых творах, надрукаваных для клавіра, павінна быць эканомнай, абмежаванай, рэгламентаванай. «Уменне іграць на фартэпіяна без педаль, — піша Фейнберг, — істотная і важная прадпасылка добрай педэлізацыі»⁴.

² Фейнберг С. П'янізм как искусство. М., 1969. С. 336.

³ Николаев Л. К вопросу о стилях фортепианной литературы // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. М.: Л., 1966. С. 114.

⁴ Фейнберг С. Указ. тв. С. 338.

Звернем увагу вучня на некаторыя выпадкі выкарыстання педалі:

1) ужываецца для сувязі гукаў, якія нельга злучыць пальцамі (шырокі інтэрвал, аплікатурныя нязлучэнні). Тут важна растлумачыць, што на клавесіне і на клавікордзе менш за ўсё паміж клавішамі вузейшая, чым на фартэпіяна, таму гукі шырокага інтэрвалу можна свабодна звязаць. Акрамя гэтага, намаганні пры націску клавішы на клавіры не ўплываюць на плаўнасць галасавядзення ў шматгалосці. На фартэпіяна педаль дае магчымасць, не парушаючы сувязі руху галасоў, прадоўжыць гук і павольна перанесці руку;

2) прымяняецца для выпуклага, густога і бліскачага гуку на якім-небудзь павароце мелодыі, для змякчэння гуку, інтэрвалу, акорда, падтрымкі гарманічных акордавых тонаў, абагачэння гучання абертанамі, якіх шмат узнікае пры гучанні клавесіна, клавікорда, аргана.

На аснове атрыманай ад педагога інфармацыі студэнту прапануецца самому праставіць педаль у двух-трохгалосай інвенцыі І. С. Баха, якая праходзіцца па праграме, або ў «эскізе». У гэтым выпадку няцяжка растлумачыць прымяненне педалі ў інвенцыі № 9 (фа-мінор) для змякчэння сінкопы ў левай руцэ (т. 10), звязнага вымаўлення шаснаццатых у сувязі з аплікатурнай нязручнасцю (т. 17), сувязі паўторнай ноты (т. 33).

Часцей педаль бярэцца ў трохгалосай інвенцыі І. С. Баха, бо самастойны рух двух галасоў, сканцэнтраваны ў адной руцэ, ускладняе задачу іх павольнага і звязнага паліфанічнага развіцця.

У трохгалосай інвенцыі До-мажор № 1 абавязкова трэба звярнуць увагу на тое, што выкарыстанне педалі неабходна для звязнага вымаўлення шырокага інтэрвалу (ноны) у шаснаццатых левай рукі (т. 18), а таксама пры злучэнні шаснаццатай «рэ» з палавіннай нотай «до» ў двухгалосці правай рукі (т. 20).

Творчасць французскіх клавесіністаў XVII—XVIII стагоддзя Ф. Куперэна, Ж. Рамо, А. Дакена, Ф. Дан-

дрыю — гэта мастацтва вытанчаных манер, густу, парэцыяналісцку дакладнае. Халоднае і далікатнае гучанне клавесіна цудоўна адпавядала эстэтычным і стылявым густам «выбранага кола» эпохі ракако.

Мініяцюра стала аблюбаванай формай мастацтва клавесіністаў. Педалізацыя ў іх творах скупая і аскетычная. У самастойных занятках вучань можа знайсці яе ў эпизодах гукапераймальнага характару, у месцах, дзе патрэбна падкрэсліць сінкопу, штрых у танцах, зрабіць абертонавы эфект, звязаць шырокі інтэрвал у лірычным творы. Аднак педагог павінен перасцерагаць ад выкарыстання педалі ў мелізмах, якімі багаты творы клавесіністаў.

Творы кампазітараў венскай класічнай школы складаюць аснову рэпертуару на працягу многіх гадоў навучання.

Класіцызм — мастацка-эстэтычная канцэпцыя, стыль у мастацтве XVII—XVIII стагоддзяў. Прадстаўнікі гэтага кірунку бачылі ва ўзорах антычнага мастацтва свой ідэал, вышэйшую норму эстэтычнай дасканаласці. Эстэтыка класіцызму зыходзіла з усведамлення быцця, з рацыяналісцкіх прадпасылак. Адсюль рэгламентаванасць сумы патрабаванняў да мастацкага твора — раўнавага прыгожага і стройнага, закончанасці кампазіцыі, лагічнай яснасці задумы, раўнавага пачуццёвага і інтэлектуальнага пачаткаў.

Гамафонна-гарманічны стыль, які пановаў у творах венскіх класікаў з яго празрыстасцю і яснасцю ліній мелодыі і акампанемента, мноствам паўз, скрупулёзнасцю ў штрыхах, гарманічнай чысцінёй гучання, патрабуе ад выканаўцы вельмі чуткай «лімітаванай» педалі. Фейнберг у гэтай сувязі піша: «...лімітаваная педаль напамінае ледзь крануты акварэльнай фарбай малюнак»⁵.

Адзначым памылкі, якія найбольш часта сустракаюцца ў педалізацыі, а таксама падкажам варыянты яе ўжывання ў творах класічнага стылю:

Памылка нярэдка бывае ў выпадках, калі педаль ужываецца ў гаманадобных паслядоўнасцях. Трэба растлумачыць, што такая педаль, парушаючы частату гу-

⁵ Фейнберг С. П'янізм как искусство. С. 315.

чання, згладжває яснасьць артыкуляцыі, супярэчыць пермам класічнай эстэтыкі. Аднак у мастацтве няма догм, таму вопытныя выканаўцы, па-майстэрску валодаючы педалью, ужываюць яе ў пасажах у мэтах назапашвання моцы ў дынамічных кульмінацыях.

Часцей за ўсё ўжываецца педаль у выпадках, калі мелодычная лінія будзеца па трохгуччах або яго абарачэннях. У творах венскіх класікаў такая будова мелодыі сустракаецца нярэдка (В. Моцарт: санаціна До-мажор № 1, г. п.; санаты — Фа-мажор № 12, г. п.; До-мажор № 15, г. п.; Сі-мажор № 16. Й. Гайдн: санаты Рэ-мажор № 20 г. п.; До-мажор № 22 г. п. і г. д.). Падкрэслім, што ў гэтым выпадку педаль, не парушаючы законаў «мілагучнасці», мяняе мастацкі сэнс, мелодыя ператвараецца ў гарманічную фарбу. Па выказванню Г. Нейгаўза, «...мелодыя (асоба) ператвараецца ў гармонію (агульнасьць)... Мелодыя патанула ў гармоніі»⁶.

Аднак у венскіх класікаў ёсць пасажы, размешчаныя па трохгуччах і акордах, дзе прымяненне педалі неабходна, таму што гэтыя пасажы выконваюць функцыю гарманічнай фарбы, дапамагаюць дынамічнаму нарастанню да кульмінацыі.

У мэтах замацавання вучню неабходна самастойна зрабіць і абгрунтаваць педаль у двух прыкладах: Моцарт. Санаціна До-мажор № 1, тт. 1—2; Санаціна № 3, т. № 10. Параўноўваючы іх, няцяжка разабрацца ў беспедальнай гучнасці фанфар (тт. 1—2), беспедальнай гарманічнай фарбе ў шаснаццатых (т. 10).

Дыферэнцыраваная сістэма штрыхоў у творах кампазітараў венскай школы патрабуе ад выканаўцаў найбольш тонкіх адчуванняў пальца на клавiшы. Многія з іх нівеліруюць, згладжваюць штрыхавы кантраст. Таму педагог, даючы правільны кірунак для самастойных творчых занят-

⁶ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1967. С. 191.

каў, павінен растлумачыць, у якіх выпадках педаль з'яўляецца сродкам, узмацняючым штрыхавы кантраст.

Ужыванне педалі магчыма ў наступных выпадках:

1) калі неабходна падкрэсліць сінкору, дзе яна звязана са змяненнем штрыха;

2) у творах танцавальных, жанравых. Напрыклад, у менуэтах для падкрэслівання моцнай долі ў танцы;

3) для супрацьстаўлення штрыхоў на адзінай гарманічнай аснове. Напрыклад, у правай руцэ легата, а ў левай — парпяя ліга.

Можна прымяняць і другія варыянты супастаўлення штрыхоў.

Для самастойнага аналізу прапануюцца тры эпізоды з санаціны Моцарта До-мажор № 6 (тт. 33, 3, 7). Тут можна лёгка праставіць педаль на падставе інфармацыі, атрыманай ад педагога. У тактах 33, 7 прымячаецца адначасовае і неадначасовае штрыхавое супастаўленне, а ў такце 3 педаллю падкрэсліваецца сінкопа, якая змяняе штрых.

Праз самастойны аналіз класічных твораў выканаўцу можна падвесці да абагульненняў, звязаных з ужываннем педалі для змякчэння акцэнта, сфарцата, а таксама ў канцавых завяршэннях і эпізодах tutti, дзе патрэбен аркестравы эфект узмацнення гучнасці.

Шырока і ўсебакова выкарыстоўваецца педаль у творах кампазітараў рамантычнай і сучаснай эпохі, дзе яна з'яўляецца адным з найважнейшых сродкаў мастацкай выразнасці. Шчодрое і тонкае выкарыстанне педалі ўскладняе дакладную фіксацыю яе ў тэксце. Такое яе ўжыванне патрабуе ад вучня добрага слыхавога кантролю і ўважлівасці ў самастойных занятках.

Часта ў музычнай практыцы сустракаецца вальсавы кампанемент, дзе функцыя педалі заключаецца ў тым, каб звязаць бас з акордам. Але выкарыстанне яе ў далым

выпадку можа быць шматбаковым. Вучню прапануецца самастойна прааналізаваць два вальсы: М. Шнейдэрмана (са зб. «Юный пианист»), Э. Грыга (са сшытка «Лирические пьесы»). Неабходна нагадаць, што пры расстаноўцы педалі яму трэба ўлічваць характар твора, гарманічную мову, тэмпарытмічную структуру, асаблівасці фактуры і штрыха. Празрыстасць фактуры, яснасць гарманічнай мовы і лірыка-рамантычны характар вальса Шнейдэрмана падказваюць прымяненне тактавай (фонавай) педалі. У грацыёзным вальсе Э. Грыга адбываецца змена штрыха на пракожных неакордавых гуках, таму педаль знімаецца на другой долі такта.

Разнастайнае прымяненне педаль набывае ў музыцы кантыленнага плана, дзе патрэбна звязнае, плавучае гучанне, пластыка фразіроўкі, актыўная падтрымка мелодыі гарманічным фонам. Так, пры аналізе «Лірычнай» Шнейдэрмана (тт. 1—2) можна пачуць беспедальную гучнасць меладыйнага ўпсону ў першых двух тактах, а для больш павольнага і звязнага пераходу мелодыі трэба ўзяць педаль у канцы 2-га такта. У 3-м такце спазняючая педаль. У пачатку 4-га такта педаль знімаецца, бо тут важна, каб прагучаў сыходны паступовы ход у правай руцэ.

Для самастойнага аналізу карысна прапанаваць некалькі эпизодаў з твораў, у якіх самі кампазітары падказваюць выканаўцам (характарам, выкладаннем фактуры і яе запісам у нотным тэксце) прымяненне доўгай спазняючай педалі. Напрыклад, Э. Грыг: «Лирические пьесы». Соч. 12 «Ариетта» (тт. 1—2), соч. 43 «Песня сторожа» (тт. 26—27), «Бабочка» (тт. 15—16). Ф. Пуленк: «Меланхолия» (са зб. «Детские произведения современных французских композиторов», тт. 1—2). У названых сачыненнях можна заўважыць, што малюнак арпеджыраваных фігурацый служыць кампазітару каляровым гарманічным фонам для «абкладання» меладыйнай рысы.

Пуленк запісаў у базе цэлую ноту «ля», тым самым заклікаючы выканаўцу да выкарыстання педалі на ўвесь такт. Падобны прыём выкарыстаў Грыг, дзе спазняючая педаль таксама прымяняецца на ўвесь такт. Фактура і характар музыкі ў «Бабачцы» падказваюць ужыванне педалі на мелодыі. У «Песні вартаўніка» яна спазняецца на два з паловай такты.

Часта ў творах кампазітараў (асабліва французскіх) сустракаецца т. зв. «французская ліга», выкананне якой звязана з утрыманнем на педалі ноты, акорда ці цэлага гарманічнага комплексу. Аналізуючы эпізод з цыкла Д. Міё «Вясна» (тт. 14–16), відавочна, што кампазітар выкарыстоўвае «французскую лігу» ў якасці сродку, які стварае каларыстычны эфект «паветранай перспектывы», а шырокі ахоп рэгістраў фартэпіяна дазволіць змешваць на педалі розныя гармоніі.

Больш складаны рэпертуар прыўнясе ў практыку самастойных заняткаў тонкія і складаныя віды педалізацыі: паўпедаль, паступовае ўзняцце педалі, сумеснае выкарыстанне левай і правай педалі, вібрыруючая педаль. Навыкі, якія вучань атрымаў у самастойнай працы над простымі відамі педалізацыі, патрэбна перанесці на больш складаныя.