

Красотина И.В. –
преподаватель Московской государственной
консерватории имени П.И. Чайковского.

Вопросы исполнительского мастерства в педагогических трудах Энрике Гранадоса

В статье рассматриваются педагогические труды выдающегося испанского композитора, основоположника каталонской пианистической школы Энрике Гранадоса, посвященные вопросам педализации и некоторым трудностям фортепианной техники.

Ключевые слова: Каталония, Э. Гранадос, фортепиано

Krasotina I.V. –
Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory

The Principal Problems of Mastery Performance in Pedagogic Works of Enrique Granados

The paper deals with pedagogic works of an outstanding Spanish composer, founder of Catalan piano school Enrique Granados. The problems of pedalization and some difficulties of the piano technique are considered.

Key words: Catalonia, E. Granados, piano

Становление испанской национальной композиторской школы в эпоху Нового музыкального Возрождения оказало значительное влияние на содержание музыкально-педагогической мысли и музыкально-образовательной практики в Каталонии. Характерные особенности языка испанской фортепианной музыки, а также новые композиторские техники, возникшие в начале XX века, неизбежно требовали иных исполнительских приемов. Распространение методических трактатов известных европейских авторов, посвященных теории фортепианного искусства, явилось для каталонской педагогической науки импульсом к изучению проблем формирования у начинающих пианистов системных знаний, умений и навыков.

Изданные в конце XIX столетия труды известного каталонского педагога и теоретика Пере Тинторера – «El arte del pianista» («Искусство пианиста»), «Método para piano» («Фортепианная школа»), «Escuela completa del piano» («Полная фортепианная школа») – позволили говорить о становлении фортепианной педагогики в Каталонии. Пере Тинторер (1814 – 1891) после совершенствования в Мадриде у Педро Альбениса и Па-

риже у Ференца Листа, долгие годы преподавал в Барселоне в консерватории Лисео, и вошел в историю, как автор первых в Каталонии методических пособий, в которых были изложены основные задачи, формы и методы обучения игре на фортепиано.

Одним из видных продолжателей методологии Тинторера стал его ученик Хуан Батиста Пухоль (1835 – 1898). В своем руководстве по фортепианной игре «Nuevo mecanismo del piano» («Новое устройство фортепиано») Пухоль сформулировал основы системного подхода в освоении различного рода технических упражнений. «Все нововведения, которые содержит этот труд, – писал Пухоль, – являются итогом моей многолетней педагогической деятельности. Убедительные результаты моих учеников многократно подтверждали на практике эффективность данной методики» [16, 2]. Работая над гаммами, аккордами и арпеджио, Пухоль сосредотачивал внимание на правильном положении рук, необходимом для качественного звукоизвлечения. Он поощрял импровизационную манеру исполнения, не ограничивающую творческую свободу пианиста, заботился о расширении средств художественной выразительности за счет тембро-

вого разнообразия звучания и умелого использования правой педали. Одним из лучших учеников Пухоля был Энрике Гранадос, который в методике преподавания многое воспринял от своего профессора и разработал собственную систему упражнений, направленных на достижение выразительного и красочного звучания фортепиано.

Педагогическая деятельность Энрике Гранадоса заслуживает особого внимания. Необходимо подчеркнуть, что преподавание было неотъемлемой частью творческой жизни испанского композитора, снискавшего на этом поприще не меньшую славу. Музыкальная Академия, учрежденная им в 1901 году, со временем стала значимым культурно-образовательным центром Барселоны, выпустившим в XX столетии несколько поколений прославленных музыкантов, среди которых были Франк Маршалль, Хосе-и-Ампаро Итурби, Роберто Херард, Кончита Бадия, Алисия де Ларроча, Роза Сабатер. Гранадос по праву считается основоположником каталонской фортепианной школы, яркие представители которой в XX веке создали всемирную славу испанскому исполнительскому искусству [14, 854].

Безусловно, основой методики преподавания игры на фортепиано Гранадо́са послужил его личный многолетний исполнительский опыт. Понятие «школа Гранадо́са» подразумевает не только совокупность эстетико-стилевых принципов и особенностей пианистического мастерства ее основателя, но и комплекс выразительных средств и технических приемов, прививаемых ученикам.

Основными требованиями Гранадо́са к своим воспитанникам были: серьезность в работе, максимальная требовательность и постоянная неудовлетворенность собой; выбор соответствующих исполнительских приемов при прочтении нотного текста в зависимости от художественных задач произведения [13, 20]. «Я не могу отвечать за музыкальный талант моих учеников, – говорил Гранадо́с, – но если они работают должным образом, я отвечаю за их технику» [12, 60].

Изучение учебно-методических трудов Гранадо́са особенно актуально с исторической точки зрения, позволяющей восстановить многие недостаточно известные этапы в истории каталонской фортепианной педагогики. Вызывают интерес определенные исполнительские навыки, владение которыми предполагает специфика фортепианной фактуры собственных сочинений Гранадо́са, а также развернутых пьес виртуозного характера других испанских авторов. В ряду технологических задач пианиста Гранадо́сом были подробно рассмотрены вопросы педализации, а также способы развития пальцевой артикуляции, необходимой, прежде всего для свободного исполнения любых орнаментальных украшений и насыщенной различными ритмическими делениями фортепианной фактуры.

Необходимо подчеркнуть, что некоторые аспекты преподавательской деятельности Гранадо́са оказываются созвучными русской и европейской методикам преподавания игре на фортепиано, сложившимся во второй половине XX века.

«Теоретические основы и практические навыки педализации»

Как один из лучших учеников Хуана Батисты Пухоля, Гранадо́с неслучайно в своей преподавательской практике придавал большое значение вопросам педализации, которые он подробнейшим образом изложил в своем труде «Método teórico-práctico

sobre el uso de los pedales» («Теоретические основы и практические навыки педализации»). «По крайней мере, – говорил Гранадо́с, – моя книга имеет честь быть первой» [12, 64]. В действительности, в Испании до издания данной работы ни в одном из учебных пособий, посвященных основам фортепианного мастерства, эта проблема не была рассмотрена столь детально.

В методической литературе XX века можно встретить неоднозначные мнения относительно способов обучения искусству педализации. К этой теме не раз обращались известные европейские и русские пианисты-педагоги. Например, Генрих Нейгауз утверждал, что общих установок для использования правильной педали вообще нет. «Что пригодно для одного композитора, – говорил он, – совершенно непригодно для другого. Педаль, как и звук, <...> управляется слухом, только он диктует законы, он же один может исправлять ошибки» [7, 191]. Натан Перельман полагал, что учебник педализации – это также немыслимо, как «Краткий курс колдовства» или «Пособие по волшебству» [8, 60]. Скептически относился к каким-либо строгим предписаниям в отношении использования педали и Иосиф Гофман считая, что их существует «ничуть не больше, чем для смешения красок на палитре художника, стремящегося воссоздать какой-нибудь особенный оттенок или цвет» [3, 125].

Бытовала и другая точка зрения. Так, Сергей Рахманинов утверждал, что искусством педализации овладеть в высшей степени трудно и приемы использования педали необходимо развивать у ученика в процессе учебной деятельности. «Общеизвестно, – говорил он, – что со сменой гармонии необходимо менять педаль <...> Лишь очень немногочисленные указания по поводу [использования педали] могут быть даны в отрыве от инструмента, без немедленного подтверждения на рояле» [9, 121].

Константин Игумнов также находил недостатки в отсутствии системного подхода в обучении педализации и одобрял графический, «более точный, чем обычный, способ обозначения педали в нотах» [6, 376]. Российский методист Арсений Щапов, посвятивший этой проблеме объемную главу в книге «Некоторые вопросы фортепианной техники» соглашался с тем, что процесс педализации трудно зафиксировать и, тем более, словесно описать [10, 9]. Однако он полагал

возможным сформулировать основные принципы искусства педализации, знание которых необходимо каждому обучающему педагогу.

Здесь уместно вспомнить труд известного российского теоретика фортепиано Э. Гельмана «Педализация в процессе обучения игре на фортепиано и способ ее обозначения», в котором автор совершает обзор существующих обозначений педали. Так, немецкий музыковед Рудольф Брейтгаупт предлагал добавить к общепринятым указаниям педали (*Ped.*, *) обозначения уточняющих линий, зигзагов, пунктиров; один из крупнейших пианистов XX столетия Ферруччо Бузони, отмечал с фотографической точностью все действия педалью, включая не только нажим и снятие, но и то, как именно это необходимо сделать [2, 15 – 16]. Подобным образом фиксировал указания педализации ученик Бузони немецкий пианист и педагог Эгон Петри.

Сам Гельман, стремясь отразить достижения российской пианистической культуры, предложил свою систему обозначения педализации, которая дает возможность графически отображать время использования педали и указывает на то, в зависимости от какого именно элемента музыкальной ткани осуществляются действия педалью. Данный труд содержит множество нотных примеров и указаний.

Все попытки вышеперечисленных пианистов не привели к созданию универсального способа обозначения педали, который отражал бы ее органическую связь с музыкальным текстом и техническим процессом педализации, а также выявлял бы с предельной точностью намерения композитора.

Безусловно, педализация является лишь частью общего исполнительского замысла, и ее подробная фиксация может отвлекать пианиста от художественных задач, превращая этот процесс в механистический. Точно определить момент взятия и снятия педали, глубину нажатия на нее практически невозможно – такие градации с трудом поддаются точному вычислению, хотя именно они определяют профессиональный уровень исполнителя. Полагаю, что мастерство педализации, равно как и техническое мастерство, необходимо воспитывать, и оно в той же мере заключается во владении определенными приемами. Без изучения техники и методики педализации, без ее более полной и точной фиксации в нотном тексте трудно научиться хорошо педализировать. Эту

проблему необходимо разрешать на конкретном музыкальном материале, принимая во внимание художественное содержание сочинения, его характер и стиль. Следовательно, методические пособия, в которых содержатся упражнения, направленные на формирование слухового самоконтроля пианиста и нотные примеры с графической фиксацией педали, могут быть хорошим подспорьем для начинающих музыкантов. С этой точки зрения труд Гранадоса «Теоретические основы и практические навыки педализации», несомненно, вызывает исследовательский интерес.

В данном методическом пособии Гранадос, привлекая собственную терминологию, наглядно с помощью графических схем и нотных примеров подробнейшим образом объясняет правила применения правой педали в медленных, средних и быстрых темпах, в мелодии с аккомпанементом и без него. Автор акцентирует внимание на акустических свойствах педали в низком, среднем и высоком регистре фортепиано, указывает на ее значение в интерпретации произведений различных музыкальных стилей и эпох.

Гранадос различает несколько видов влияния педали на звук, среди них:

- педаль *вольная*;
- педаль *внезапная*;
- педаль *случайная*;
- педаль к *диссонантным* и *консонантным мелодическим группам*.

Вольная педаль применяется для подчеркивания ритмической акцентуации; назначение *внезапной* педали – связывать ноты, находящиеся на большом расстоянии друг от друга; функция *случайной* педали – придавать большую полноту и певучесть мелодии. При использовании педали к *диссонантным* и *консонантным мелодическим группам* Гранадос определяет в них слабые и сильные точки, совпадающие со слабыми и сильными долями в такте. Смена педали, по его мнению, должна производиться именно на сильные точки, без примеси звучания предшествующих нот [13, 87].

К теоретической части пособия Гранадос прилагает практические подготовительные упражнения, после чего предлагает проверить полученные навыки на примере нескольких фортепианных миниатюр Роберта Шумана, в которых тщательно выписывает необходимую педаль.

После публикации данного труда, Гранадос продолжил свои педагогические

изыскания и через несколько лет подготовил вторую (дополненную и уточненную) редакцию методического пособия под заглавием «Reglas para el uso de los pedales del piano / Método teórico-práctico / 1er Cuaderno con un suplemento / Conteniendo una introducción, tres lecciones de pedal y sus correspondientes ejercicios prácticos» («Техника педализации / Теоретические основы и практические навыки педализации. 1я тетрадь, содержащая введение, три урока, посвященные педализации и приложение с соответствующими практическими упражнениями»).

Трудно не согласится с Гранадосом утверждавшим, что первой редакцией труда о педализации, включающей объемную текстовую часть и большое количество схем, рисунков и нотных примеров, не хватало лаконичности и ясности [13, 104]. Сам автор рекомендовал именно вторую его версию, в которой материал изложен более компактно и, безусловно, легче воспринимается учениками. Этот труд Гранадоса был впервые издан в 2001 году и вскоре включен в программу обучения консерватории Барселоны.

Необходимо заметить, что сегодня в своей преподавательской деятельности педагоги Академии Маршалль отдают предпочтение трудам Франка Маршалля, который расширил и дополнил теоретические положения Энрике Гранадоса относительно техники педализации. «Я решил, – говорил Маршалль, – приступить к изучению проблем педализации, используя результаты исследований в этой области моего незабвенного профессора, а также собственный слушательский, исполнительский и педагогический опыт» [15, 88]. Маршалль утверждал, что искусство педализации, как и всякое другое искусство, обладает не только своими секретами, но и определенными законами, постигнуть которые ученику призваны помочь определенные упражнения. Новизна методических пособий Маршалля заключается в том, что он сумел совместить практические указания по использованию педали с подробным анализом фортепианных произведений, включенных в программы различных учебных курсов Академии Маршалль. «Estudio práctico sobre los pedales del piano» («Практическое руководство по использованию педальей фортепиано») (1919) содержит теоретические позиции Маршалля по вопросам педализации, а труд «La sonoridad del piano» («Звучание фортепиано») (1940)

конкретные подробные указания автора в тексте музыкальных примеров.

В отличие от Шарля Берио и Энрике Гранадоса, которые в своих методических пособиях иллюстрируют изложенные ими правила применения педали отдельными фрагментами из фортепианных сочинений, Франк Маршалль использует в качестве примеров произведения целиком, намеренно избирая их для демонстрации конкретного приема педализации. Труды Маршалля ставят своей целью помочь учащимся овладеть различными способами звукоизвлечения и педализации, а также выучить новые произведения из хрестоматийного фортепианного репертуара, в которых для наглядности кроме графических обозначений педали помечены крупным и мелким шрифтом различные пласты фортепианной фактуры. Данный способ нотации вынуждает начинающего пианиста заботиться о дифференцированном звучании, принимая во внимание выразительность мелодии и ясность второстепенных голосов сопровождения. Педаль в этом случае является необходимым выразительным средством для создания художественного образа музыкального произведения.

В труде «Звучание фортепиано» Маршалль расположил сочинения своих любимых композиторов по степени их трудности. В него вошли отдельные пьесы из фортепианных циклов Роберта Шумана, прелюдии Фредерика Шопена, «Песни без слов» Феликса Мендельсона. Сам Маршалль признавал, что его методические пособия не содержат каких-либо открытий в вопросах использования педали, а к заключениям, которые он излагает, способен придти любой концертирующий пианист [15, 89].

Полагаю, что многолетний опыт обращения каталонских педагогов к данным трудам Маршалля подтверждает целесообразность использования их в учебном процессе. Изучение их помогает составить целостное представление о развитии педагогических традиций Академии Маршалль.

Кроме вопросов педализации, Гранадос уделял внимание и другим проблемам фортепианной техники. Его работы «El piano» («Фортепиано»), «Siete estudios» («Семь этюдов»), «Dificultades especiales del piano» («Особенные трудности фортепианной техники»), «Ejercicios de terceras» («Упражнения терциями»),

«Ornamentos» («Орнаментика»), «Breves consideraciones sobre el legato» («Несколько кратких заключений об исполнении легато») – были изданы только в 2001 году и пока еще не приобрели широкую популярность в Испании и за ее пределами.

К созданию упражнений и этюдов для развития навыков фортепианной игры обращались многие крупные музыканты. Авторами инструктивных пособий становились опытные педагоги-практики. Карл Черни, Шарль Луи Ганнон, Рафаэль Иозефи стремились систематизировать различные виды фортепианной техники, представляя их в виде перечня исполнительских приемов. Проблема фортепианного мастерства отдавали должное известные концертирующие пианисты, такие, как Мориц Мошковский, Карл Таузиг, Маргарита Лонг. Технические сборники выдающихся композиторов, например Иоганнеса Брамса, отражали стиль, исполнительские приемы и склад их мышления.

В 1905 году вышли в свет книги известного немецкого пианиста-педагога Рудольфа Брейтхаупта («Die Grundlagen der Klaviertechnik» («Основы фортепианной техника») и немецкого врача Фридриха Штейнгаузена «Über die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik» («Физиологические ошибки в технике фортепианной игры и преобразование этой техники»), в которых были обоснованы новые теории двигательной тренировки пианиста. В этих трудах движение рассматривалось как таковое и, прежде всего, с позиции его физиологической целесообразности и рациональности применительно к чисто двигательному процессу фортепианной игры [11, 9]. Акцент внимания пианистов сместился на пассивные движения плеча, предплечья, а пальцевая техника в перечне технических формул приобрела второстепенное значение.

Гранадос не был приверженцем данного так называемого анатомо-физиологического направления, а продолжал традиции французской фортепианной школы, которая признавала необходимость и целесообразность пальцевых упражнений. Фортепианные упражнения Гранадоса примыкают к техническим сборникам французских фортепианных педагогов Шарля Беррио, Луи Дьемера, в которых основное внимание уделяется артикуляции, пальцевой дикции, способности к ясному, осмысленному и выразительному произнесению му-

зыкальной мысли. «Статическое воспитание пяти пальцев, – утверждала прославленная французская пианистка и педагог Маргарита Лонг – является ключом, который открывает все двери техники» [5, 6].

Французская педагогика опиралась на традиции, заложенные французскими клавесинистами и представителями органно-клавирной педагогики эпохи Возрождения, и имела богатую предысторию. Некоторые руководства по обучению игре на клавишных инструментах содержат интересные заключения, которые могут быть актуальны и сегодня. Так, Франсуа Куперен в трактате «L'art de toucher le Clavecin» («Искусство игры на клавесине») рекомендует для развития пальцевой техники играть «небольшие упражнения или эволюции» в виде пассажей, начиная с наиболее простых, расположенных на натуральных ступенях [4, 15]. Такие упражнения способствовали развитию легкости и изящества, являясь необходимым этапом перед исполнением разнообразных мелодических украшений. Один из выдающихся клавирных педагогов XVIII столетия Жан Филипп Рамо в своем сборнике «Pièces de clavecin avec une méthode sur la mécanique des doigts» («Пьесы для клавесина с методом пальцевой механики») утверждал: «Совершенство игры на клавесине зависит главным образом от правильного движения пальцев. Достичь его можно только благодаря частым и разумным упражнениям» [1, 33]. Рамо полагал, что движения пальцев должны быть независимыми и также советовал пятипальцевые упражнения.

Для того чтобы грамотно исполнять испанскую музыку следует целенаправленно формировать специальные навыки двигательного аппарата пианиста, способствующие развитию координации движений и ловкости. Необходимо заметить, что столь непохожих друг на друга художников, как Исаак Альбенис, Энрике Гранадос, Мануэль де Фалья, объединяют особые приемы изложения гомофонно-полифонического фортепианной фактуры. Исполняя произведения испанских авторов, пианист должен не только дифференцировать различные мелодические голоса в динамическом отношении, но и быть тщательным в выборе аппликатуры и добиваться компактных частых движений рук, необходимых для воплощения причудливых

ритмических рисунков и сложных орнаментальных фигураций.

Специфика упражнений Гранадоса, возможно, вызовет интерес у пианистов, которые обращаются в своей концертной практике к произведениям испанских композиторов. Конечная цель этих упражнений – развить беглость пальцев, освоить разнообразные артикуляционные приемы, выработать дифференцированный штрих, необходимый для ясного исполнения насыщенной музыкальной ткани с изысканно-прихотливой, изощренной ритмической структурой.

Литература

1. Алексеев А. Из истории фортепианной педагогики. Руководство по игре на клавишно-струнных инструментах от эпохи Возрождения до середины XIX века. Хрестоматия. – Киев, 1974.
2. Гельман Э. Педализация. – М., 1954.
3. Гофман Й. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М., 2007.
4. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. – М., 1973.
5. Лонг М. Фортепиано – школа упражнений. – Л., 1963.
6. Мильштейн Я. Константин Николаевич Игумнов. – М., 1975.
7. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1961.
8. Перельман Н. В классе рояля. Короткие рассуждения. – М., 2000.
9. Рахманинов С. Интерпретация зависит от таланта и индивидуальности // Литературное наследие в 3 томах. Т. I. – М., 1978. – С. 115 – 123.
10. Серов Д. Вступительная статья // Шапов А. Некоторые вопросы фортепианной техники. – М., 1968. – С. 3 – 13.
11. Шапов А. Некоторые вопросы фортепианной техники. – М., 1968.
12. Boladeres Ibern G. de. Enrique Granados. – Barcelona, Undated.
13. Catálogo DLR (De Larrocha – Riva). V. 9. – Barcelona, 2001.
14. Douglas R. E. Granados. Compositor, pianista, professor y director. // Diccionario de la música española e hispanoamericana. V. 5. – Madrid, 1999. – С. 852 – 865.
15. Pages M. Academia Granados-Marshall: 100 años de escuela pianística en Barcelona. – Barcelona, 2000.
16. Pujol J. Nuevo mecanismo del piano. – Barcelona, 1895.

E-mail: ivkrasotina@inbox.ru