

**Методическая разработка**

**«Основы педализации»**

**Выполнила: преподаватель фортепиано**

**Спирова Светлана Владимировна**

Санкт-Петербург

2023 г.

# Основы педализации

*Педаль - душа рояля.  
А.Рубинштейн*

## 1. Вступление

Фортепиано – один из самых универсальных, распространенных и любимых музыкальных инструментов. Его богатейшие возможности А. Рубинштейн охарактеризовал так:

«Вы думаете, что это один инструмент?  
Это сто инструментов!»

Карл Черни установил, что на фортепиано возможно передать сто динамических градаций [13, стр.67].

С. Фейнберг называет рояль «своего рода микрокосмом по отношению к обширным горизонтам современной музыкальной вселенной. Он способен интерпретировать любое музыкальное явление» [17, стр.334].

Г. Нейгауз в своей работе «Об искусстве фортепианной игры» приводит выдержку из книги Ф. Бузони «Über die Einheit der Musik» («О единстве музыки»), где есть «полторы странички» под названием «Man achte das Klavier» («Уважайте фортепиано»): «указав на недочеты рояля - непродолжительность звука и твердое неумолимое деление на полутоны, - Бузони говорит о преимуществах: исключительно широком динамическом диапазоне от крайнего pianissimo до величайшего fortissimo, об огромном звуковом объеме – от самых низких звуков до самых высоких, о ровности тембра во всех регистрах, о его способности подражать другим инструментам; в заключении он напоминает о совершенно волшебном, одному лишь роялю свойственном средстве выражения: о педали»...«Рояль имеет нечто, ему одному присущее, неподражаемое средство, фотографию неба, луч лунного сияния – педаль», - так говорил Бузони [13, стр.70].

Первые образцы молоточкового фортепиано, пришедшего на смену клавесину и клавикорду, не имели педального механизма. Сначала, примерно в 20-х годах 18 века, появилась левая педаль – клавиатурная, т.к. она управляет клавиатурой, слегка сдвигая все молоточки вправо таким образом, чтобы они ударяли, например, не по трем одновысотным настроенным струнам, а только по двум или даже по одной (зависит от механизма). Таким образом, звук получается более тихим и матово-серебристым из-за «сочувствующих» вибраций натянутых рядом со звучащей струн одной высоты. Считается, что одной из причин появления клавиатурной педали стало требование эстетики 18-го века о тихом, утонченно-изысканном звучании инструмента.

Появление правой демпферной педали происходит позже.

В 1781 году изобретено устройство, поднимающее все демпферы сразу. Его изобретение приписывается английскому мастеру А. Бейеру. Предшественниками ножного педального рычага были передвигавшиеся рукой особые рукоятки, а затем коленные рычаги. С 1870-х гг. ножная педаль стала применяться в инструментах большинства фортепианных фирм [14, стр.11,37].

## 2. Обучение педализации в ДМШ

Существует довольно большое количество литературы о педали и искусстве педализации, но, тем не менее, нет подробных и последовательно выстроенных методических рекомендаций по обучению педализации в ДМШ по мере возрастания трудностей и репертуара. Многие педагоги-музыканты говорят о как можно более раннем обучении педализации: А. Артоболевская, Н. Голубовская, Ф. Брянская, Л. Баренбойм, Т. Юдовина-Гальперина и др.

В книге известного ленинградского педагога Т. Юдовиной - Гальпериной при первом знакомстве с фортепиано большое внимание уделено педали, ее красочным возможностям: «Конечно, дети спрашивают, зачем нужны педали... Дети легко воспринимают педаль как что-то, помогающее движению: движению облака, движению пушкинского кораблика. Звук помогает движению. Педаль – это рассвет. Я медленно, постепенно нажимаю на педаль, и звук насыщается: «И солнышко так ярко светит в глаза!» Педаль помогает звуку засиять. Педаль может помогать звуку растаять, раствориться. Певучим звукам беру аккорд с запаздывающей педалью, потом очень медленно, постепенно освобождаю педаль - и звук аккорда тает. Я взяла только один аккорд – и он тает, как снежинка. А представьте себе, если снежинок много!» [19, стр.116-117].

Т. Юдовина - Гальперина говорит, что избегает прямой педали и «всегда дает запаздывающую», что с появлением «скамейки-педали» дети начинают играть на рояле сразу же с использованием педали», и, наконец, говорит о важности ощущения опоры на левую ногу, т.к. «правая принадлежит педали» (кстати, «скамейку-педаль» она изобрела в то же время, что и Артоболевская [6; 19, стр.117].

А. Артоболевская в методическом пояснении к учебному пособию «Первая встреча с музыкой» так же говорит о раннем обучении педализации. Она рекомендует педагогам объяснять не только «как и когда брать педаль», но и показывать ученику «выразительный элемент педализации – обогащение звучности, продление нот, объединение элементов одной гармонии». Она тоже советует сразу же научить малыша «упираться пятками» скамеечку, а со временем – в пол, сызмала закладывая «необходимую в будущем при педализации привычку» [1, стр. 12, 37].

Г. Нейгауз во вступлении к «Школе игры на фортепиано» Н. Кувшинникова и М. Соколова (М.,1964) рекомендовал включить в процесс начального обучения этап ансамблевого музицирования: «С самого первого занятия ученик вовлекается в активное музицирование. Совместно с учителем он играет простые, но уже имеющие художественное значение пьесы», а также «совместное исполнение учителя и ученика приобщает к слух детей к тому, что Бузони называл «лунным светом, льющим на пейзаж». Я имею в виду педаль фортепиано. Воссоздаваемое с помощью педали звучание становится богаче и содействует более интенсивному развитию звукового образа (педалью пользуется только учитель). В ансамбле учитель-ученик устанавливается гармоническое взаимодействие между учеником и композитором при посредстве педагога» [16, стр.214].

Таким образом, возникает еще один путь в приобщении к педализации - через обогащение слуховых представлений. Он слышит грамотную – в идеале – педаль и темброво обогащенную, окрашенную педалью, звучность, непосредственно за инструментом участвуя в общем творческом процессе.

### Первое знакомство с инструментом

При первом знакомстве ребенка с фортепиано необходимо объяснить в доступной форме и показать внутреннее устройство инструмента, разъяснить способ звукоизвлечения, пояснить, как действуют педальные рычаги, дать все это потрогать, пощупать, проверить собственным опытом.

Надо показать, как воздействуют на звучание правая и левая педали:

- При нажатии правой педали струны освобождены от демпферов, они свободно колеблются и поэтому звуки становятся полнее, ярче, длятся дольше. Ученикам постарше можно объяснить, что звук образуется от колебания струны, в результате которого возникает звуковая волна. Она имеет сложную форму, благодаря тому, что во время колебания струна преломляется в разных частях. Эти части самостоятельно колеблются в общем процессе вибрации струны и образуют дополнительные звуковые волны. То есть в колебании струны участвуют ее половины, трети, четверти и т.д. Эти частичные колебания и рожают частичные тоны, которые называются обертонами. Если обертоны выстроить по мере их величины, то получается особый, так называемый «натуральный» звукоряд.
- Левая педаль приглушает звук фортепиано, а у рояля еще и обогащает звучание новыми красками, сообщая матовость, серебристость или «пасмурность» в результате сочувствующих колебаний струны (или струн), одновременно настроенной к рабочей.

### Знакомство с педализацией

Важно показать особенности всех видов фортепианного звучания на примерах: «Дождик» С. Майкапара и «Дождь и радуга» С. Прокофьева. В первой пьесе изображен перестук капель, поэтому в педали нет необходимости, а во второй – влажная, «омытая дождем» атмосфера.

Для показа разницы в окраске звучания при использовании правой и левой педалью очень подходит пьеса С. Майкапара «Эхо в горах». Такты, изображающие эффект эха, будут особенно хорошо слушаться на рояле, т.к. вибрация нерабочих и свободных от демпферов струн будет создавать дополнительный объем и тихим отзвуком подчеркивать иллюзию пространства. В этой пьесе ученик познакомится с обозначением левой педали в нотном тексте: «una corda».

С самого начала ребенок должен получить представление о том, что педаль может не только волшебным образом преобразовать звучность, но и, увы, создавать ощущение «грязи». Для этого ученику можно продемонстрировать с открытой крышкой рояля, что когда педаль берется для соединения двух соседних звуков, при этом на 2-й звук важно взять прямую педаль, то тогда демпфер не успевает упасть и приглушить первый звук, в итоге чего образуется «грязь».

Надо объяснить ученику на практике, что педаль нужно брать так, чтобы не создавалось «грязных шлейфов», и что в музыке, где нет пауз, педаль на последующие звуки нужно брать чуть позже после удара по клавише.

### Первичные навыки работы с педальной лапкой

Педаль необходима с самого начала и для постижения всего красочного богатства фортепианной звучности, и для лучшей координации движений.

Для начала надо показать правильную позицию ног при пользовании педалью, последние должны представлять из себя хорошую точку опоры. Правой ногой нужно опираться на пятку, оставляя колено и стопу свободными. Если нога напряжена, то педальная лапка опускается слишком глубоко и поэтому поздно и не до конца снимается. Прикасаться к педали нужно частью стопы между ее серединой и пальцами, ближе к последним. Чтобы не стучать о педаль, нога должна как бы слиться («приклеиться») с ней и работать, не отрываясь от нее. Чтобы точнее почувствовать это соприкосновение можно, опираясь на пятку, потереться носком ноги о педальную лапку.

А. Шмидт-Шкловская рекомендует несколько упражнений для разработки стопы:

1. свободно отклонять колено в стороны, опираясь на пятку;
2. легко вибрировать стопой;
3. вращать стопу вокруг педали;
4. поворачивать стопу вправо и влево.

«Опора на пятку, полная свобода ноги и правильное прикосновение» - эти три фактора, которые называет Шмидт-Шкловская, «позволяют легко, бесшумно и с большой точностью опускать педаль как угодно мало и как угодно часто» [18, стр.43].

Необходимо сразу предлагать упражнения. Например, на предварительно нажатой педали повторять в разных октавах один и тот же звук, перенося руку по дуге – «рисуем радуги». Точно так же можно «переносить» созвучия – большую секунду, терцию и др. При этом можно импровизировать с различными динамическими оттенками, в разных регистрах, с изменениями ритма и штрихов. Поиграть какие-нибудь тут же придуманные короткие мотивы (зовы, «ку-ку» и т.д.) также на одних и тех же нотах. Затем надо объяснить связующую роль педали и показать, как брать запаздывающую педаль.

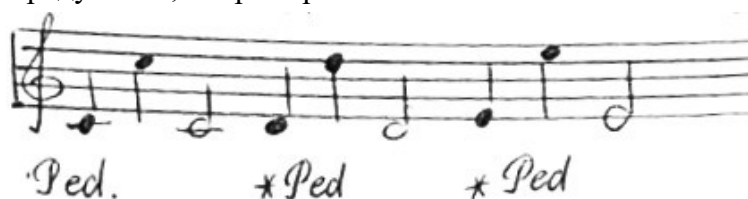
#### Знакомство со связующей ролью педали (запаздывающая педаль)

Л. Николаев подробно объясняет ее употребление: «Для соединения До-мажорной тоники и доминанты нужно взять тонику, нажать педаль; затем, не бросая педали, не спеша перенести руку на доминанту; тотчас после взятия доминанты, прежде чем аккорды успеют смешаться, снять педаль и оставить звучать доминанту без педали; когда же отзвуки тоники исчезнут – их поглотит демпфер – нажать педаль вновь. Нельзя снимать руки с аккорда, если он не захвачен педалью, и нельзя бросать педаль, если еще не взят следующий аккорд. Нужно помнить правило: педаль не опускается, пока не взят следующий аккорд» [7, стр.140-141].

Главное, что должен усвоить ребенок, что педаль берется чуть позже удара по клавише, «снимается в момент появления нового звука и нажимается обратно,- когда, зависит от каждого данного случая».

Для начала можно предложить играть гамму non legato одним пальцем и добиваться ее связности и чистоты («гамма - ручеек, и он должен быть чистым»).

Можно в целях разнообразия и облегчения работы ноги с педалью «разбавить» движение по гамме «радугами», например:



Один из самых любимых детьми этюдов – этюд Е. Гнесиной на черных клавишах. Его легко можно «показать с рук» - дети быстро запоминают и с удовольствием повторяют. В этом этюде краткие переключки на одних и тех же звуках в первых четырех тактах и движение по звукам соль  $\flat$  мажорного трезвучия во 2-й половине позволяют держать педаль на 2 такта. Дети сравнивают переключки мотивов в этом этюде с перезвоном колоколов, а звук колокола длится и разносится по воздуху. В начале этюда возможна предварительная педаль.



Так же с запаздывающей педалью хорошо слушаются два этюда Гнесиной на терциях, они зеркально похожи друг на друга. Этюды объединены основной ладово-гармонической и динамической линией нарастания и спада. В эту очень красочную большую «волну», к тому же поддержанную «малыми волнами» терцовых переключек, очень естественно и органично войдет запаздывающая педаль, связывая между собой все гармонические перемены в цельную мысль. Дети сравнивают этюд с морскими волнами, которые доходят до «девятого вала» и постепенно успокаиваются.

Еще одна пьеса «Маленький этюд на запаздывающую педаль» Е.Гнесиной: в предварительном упражнении к этюду Гнесина подробно показывает где и когда брать педаль. А в середине и музыка, и педализация подготавливают учеников к исполнению пьесы Чайковского «Болельщик куклы». На подобных пьесах понимание роли педали достаточно легко входит в музыку и в сознание малыша, т.к. она вызывается «самой жизнью», образным содержанием музыки (как же «нарисовать» радугу или ручеек, если звуки обрываются?). Здесь ее легко «подсказать» как советует Н. Голубовская, легко и «самому ученику проверить слухом, то ли получается, что намечено. Для этого с самых первых шагов в ребенок ребенок должен осознавать цель и результат управления педалью. Он должен знать, что он хочет и достигает ли он цели. Вписывать педализацию в ноты на первых порах нежелательно, а потом и очень вредно. Это означает - методически лишать ученика в очень важной области. Вредно, чтобы ученик усваивал педализацию зрительно, чтобы импульс ноги подчинен был зрительному приказу отдельно от музыки. Заучивать педализацию нельзя. Смысл ее, как и всего комплекса музыкальной выразительности, нужно понимать, а не запоминать» [8, стр.25].

Ученик, который научился управлять педалью, должен использовать ее по слуху и чувству («как тебе нравится, как ты хочешь»). Потом ему нужно «объяснить, в чем его ошибки, - рекомендует Н. Голубовская, - что неверно звучит и почему. Когда у ученика уже есть привычка педальной инициативы, можно заранее объяснить педализацию, т.е. направить его внимание на ее цели, например, на необходимость legato или пауз, необходимость удержанной гармонии, неполной педали и т.п.

При разборе музыкального произведения педаль необходимо включать с самого начала: разобрать форму произведения, выделить структурные единицы и затем саму педаль, чтобы она атоматизировалась с партией левой руки. Ее нужно не вписывать, а по слуху и чувству вместе выбрать. Педаль должна быть «использована при разборе, ее нужно включать сразу же в общий комплекс звучания», - так рекомендует Голубовская. Но! «Потом от педали следует отказываться в рабочем, лабораторном порядке, но не допускать обособленного привешивания к игре руками».

Техническую работу Голубовская тоже рекомендует не производить на педали, т.к. она мешает «услышать динамические и ритмические соотношения». Вот еще пример ее советов: «Баха лучше играть без педали, пока у ребенка не появится потребность в ней. Тогда его можно направлять, поправлять, но никак не фиксировать педализацию. Приучать к владению неполным нажатием можно на очень ранних ступенях – чем раньше, тем лучше».

Л. Баренбойм и Н. Перунова в книжке для детей «Путь к музицированию» предлагают начать знакомство с разными фортепианными красками с обертонов. Они рождаются от взятого беззвучно аккорда при помощи сыгранных в другой октаве тонов этого аккорда. Маленькому музыканту предлагается проделать подобный опыт. Немой аккорд вдруг волшебным оживает! На этом эффекте строится пьеса Ш. Чалаева «Горн и эхо в горах» из названного учебного пособия [4, стр.142].

Следующий шаг – знакомство с так называемой «ручной педалью». Задержанные пальцами клавиши, на которых извлекаются звуки разложенных аккордов в узком расположении, создают педальный эффект. «Этот красочный прием, считают авторы пособия, - может быть довольно часто применен в произведениях ранней классики, в частности Гайдна и Моцарта. Для освоения данного приема приводятся две пьесы: «Песня-этюд» по И. Берковичу и «Идет бычок, качается» О. Хромушина [4, стр. 142-144].

И наконец – знакомство с правой педалью. В тексте, сопровождающем пьеску «Звоны», внимание ребенка обращается, прежде всего, на красочность, живописность и, конечно, увеличение объема и протяженности звука, которые дает применение правой педали.

В пьесе В. Цытовича «Тихо падает капля за каплей» ученик знакомится с общепринятыми обозначениями педали: «Ped» и «\*», и, кроме того, с новой краской, новой возможностью педали: легкое касание клавиш пальцами рождает неожиданно отзывчивое и долгое звучание струн. Запись предполагает запаздывающую педаль (захватывая бас, на целый такт) [4, стр.144-145,165].

Фаина Брянская в фортепианной методике для начинающих «Ключ к музицированию» начинает обучение игре с педалью со знакомства с левой педалью. Предлагая ученику изучить пьесу Майкапара «Прелюдия тихой педали» ля-минор (в других сборниках эта пьеса называется «Этюд»), она пишет, что использование тихой левой педали (в названии пьесы – подсказка) придает музыке еще более легкий характер (авторская ремарка – «*Allegretto scherzando leggierissimo*»), а в пояснении для педагогов подчеркивает, что пьеса исследует колористические возможности тихой педали и советует объяснить понятие «*una corda*». Правую педаль она называет «громкой» и предлагает использовать ее для связи аккордов в «Вариации №2» на тему этюда Шитте ля-минор, которую назвала «Хорал (гимн)» [6, ч. 2, стр.46, 51].

Одной из первых пьес, которую педагоги – музыканты предлагают исполнять с запаздывающей педалью (Артоболевская, Брянская и др.) является пьеса «Болезнь куклы» Чайковского. Это яркая программная миниатюра, полезная для развития гармонического и линейного мышления, а так же для освоения навыков певучей игры и запаздывающей педали. Она написана в гомофонно-гармонической фактуре и представляет из себя большой период из 2-х предложений с кодой. Конечно, после того, как ребенок прослушает эту пьесу, здесь уместно придумать вместе с ним то событие, которое заставило композитора сочинить именно такую музыку. Поговорить с ребенком о настроении, характере этой пьесы, придумать ей биографию. Музыкальный язык этого сочинения имеет свои особенности: в ней нет сплошной мелодической линии, она как бы «разорвана» паузами, каждый звук мелодии напоминает вздох: «Ох..., ах...». Жалобно звучат вздохи куклы (или девочки, которая ее укачивает?) в начале, переходящие затем в «стоны» в низком регистре. Кульминация пьесы во 2-м предложении, «когда страдание достигает своего предела». Пьеса имеет долгую утешающую коду. Кукла и девочка заснули... Композитор расслаивает гармоническую ткань пьесы на 3 элемента – мелодию, гармонию, бас и показывает выразительно своеобразие каждого из трех элементов. (На этом основании Брянская в своем сборнике считает возможным «собрать» ткань пьесы в аккорды и послушать все образующиеся при этом краски в «исходном виде» для лучшего усвоения и запоминания гармонической вертикали пьесы) [6, ч.3, стр. 42-43]. При изучении этой пьесы каждый из 3-х элементов должен прослушиваться как самостоятельно, так и в соединении с окружением. Поэтому, наверное, нужно поиграть отдельно и мелодию, и басовый голос, и гармоническую вертикаль без педали, а затем с педалью. Здесь все авторы рекомендуют слегка запаздывающую педаль [1, стр.37; 6, стр. 43; 10, стр. 51], при переходе в низкие регистры (в первом предложении и коде) можно брать неполную педаль, чтобы избежать уж слишком гулко-го звучания.

В сложной для ученика задаче – услышать интонационную слитность мелодии при ее разделении паузами - очень поможет и педаль. Конечно, он должен мысленно представлять себе мелодию, построенную на нисходящих синкопированных «вздохах» в ее целостности четырехтактных построений. Драматизм кульминационного построения в середине (такты 17-34) может быть правдиво передан нарастанием динамической волны к мелодической вершине (звук Си **b**) и удержанием динамического напряжения в союзе с педалью, которая придает звучанию больший объем и динамизм, а мелодию в высоком регистре сделает более наполненной, глубокой и яркой по тону. Также педаль сделает более постепенной и мягкой последующую длительную, вплоть до конца, разрядку напряжения и смягчит «пучину горя», в которую «погружается» кода.

Велика роль басового голоса и гармонического фона. Мелодия испытывает на себе прямое воздействие баса и гармонии, всегда ей предшествующих. (Они как бы «приглашают мелодию»). Поэтому необходимо отдельно проработать эти элементы без педали, чтобы «не отпускать» их только на ее волю (полезным для этого слуховым упражнением может стать раздельное проигрывание разных слоев ткани обеими руками). На примере этой пьесы ребенок познает выразительные возможности педали – обогащение звучности, связующая роль, помощь в объединении элементов одной гармонии в целое.

Колористическое значение запаздывающей педали выступает на первый план в пьесе Е. Тетцеля «Прелюдия». Конечно, здесь огромное красочное значение имеет и гармония –



дважды повторенное «шествие» аккордов по «золотой секвенции», а также размах в охвате всех регистров клавиатуры – среднего и низкого в первом предложении, и среднего и высокого во втором предложении. Общий величественный торжественный характер этой пьесы создают и звонкие, отрывистые «удары в колокола» - активные ходы, которые сопровождают движение аккордов то в левой руке, то, когда руки меняются ролями, в правой. Исполняя это великолепное «шествие с колоколами», дети испытывают чувство власти над этим мощным звучанием фортепиано. Они чувствуют радостное удивление перед тем, как композитор находчиво и просто помог им овладеть сразу всей клавиатурой. Звук, похожий на звон колоколов, возникает при свободном движении всей руки, в то время как 3-й палец отрывисто играет активные ходы. За счет динамики здесь можно создать эффекты приближения и удаления.

Прелюдия Тетцеля расширяет знание учащихся о колористических возможностях фортепиано.

### Знакомство с прямой pedalью

Прямую педаль ученики изучают на танцевальной и маршеобразной музыке, где есть цезуры между последней и сильной долями. Некоторые ярко ритмические пьесы так же требуют такую педаль.

Для вальса, благодаря его трехдольности, подчеркнутой особым строением аккомпанемента – опорный бас и более легкие аккорды на слабые доли – характерна прямая педаль. Особенности вальса подчиняется гармония, которая, как правило, сменяется на сильную долю такта. Иногда третья доля в нем чуть оттягивается.

В «Вальсе» Чайковского из «Детского альбома» с его опорным басом на сильной доле необходима прямая, подчеркивающая сильное время педаль. В этом быстром изящном танце педаль слегка соединяет 1-ю и 2-ю доли, а беспедальный люфт на 3-й доле сообщает ему упругость, легкость; обостряют его ритмическую характерность.

Пьеса написана в традициях домашнего музицирования – с простой, но изысканной мелодией, которая как бы напевается легко и беззаботно. Ее синкопированные мотивы, составляющие небольшие изящные фразы, все время вступают на 2-ю долю, «преодолевая инерцию движения танцевальной формулы» [20, стр. 195].

Это придает мелодии особую легкость, полетность, утонченность. В до-минорном эпизоде в средней части ощущение тревоги, которое рождает остинатные квинты басов, резко изломанная мелодическая линия, минорный лад с наложением на тонический «органный пункт» напряженной гармонии уменьшенного септаккорда и, наконец, самое сильное здесь средство – вдруг возникающая 2-х дольность. Последнюю создают резко акцентированные ямбические мотивы в мелодии из 4-х пар нот. Все эти неожиданные перемены: метрические, жанровые, ладовые, гармонические, мелодические, – может подчеркнуть прямая короткая педаль, которую нужно брать на моменты акцентов в мелодии, т.е. здесь педаль будет играть уже артикуляционную роль.

В «Вальсе» Прокофьева из цикла «Детская музыка» педаль такая же прямая, соединяющая 1-ю и 2-ю доли. В средней части она будет держаться чуть дольше (до половины 3-й доли) и сниматься на восьмой перед паузой. Это обуславливается сменой фактуры.

Интересна артикуляционная прямая роль педали в пьесе А. Свиридова «Парень с гармошкой». В этой задорной, удалой, плясовой музыке педаль может подчеркнуть и ее

яркость, и акценты на сильных долях, и, как-то вдруг по скоморошечьи дразняще выскакивающие, ударения на слабых. Педаль берется очень коротко, только на одну долю. В первой и второй фразах она подчеркивает их упругое стремительное начало, способствует цельности фразировки; в 3,4 и 5 фразах выделяет неожиданный акцент на слабую долю (кстати, эффект синкопы здесь создается только сменой штрихов – восьмая легато после 2-х восьмых стаккато, с акцентом и педалью). Такие озорные перебои в артикуляции, повторяемость фраз, остинантность и нарочитая «примитивность» аккомпанемента, темп скороговорки – частушки, «лишняя» пятая фраза – все это создает характер бесшабашного шутивого наигрыша. Последние четыре кластерных аккорда имитируют сжимающиеся мехи гармошки – педаль придает им большую яркость и выразительность. Хотя музыкант был не слишком умен, но зато играл от души, с удалью!

### Педализация и стиль музыки

Педализация зависит от стиля произведения. Музыку полифонического стиля, в частности Баха, детям рекомендуется играть без педали.

«Особенно важно в полифонической музыке, в частности у Баха, воспитать мышечное ощущение длинных нот, заменяющих пианисту выдержанное дыхание. Мышечное legato, ощущение соединения в руке – смычок пианиста».

Голубовская советует исполнять Баха, не употребляя педали, до тех пор, «пока у ребенка не появится потребность в ней» [8, стр. 25].

С. Фейнберг считает применение педали при интерпретации старинных произведений «беспедального стиля» не менее сложным, чем утонченная красочная «партитурная» педализация в произведениях Скрябина или Дебюсси [17, стр. 337].

В этом случае он указывает на практическую ценность «часто применяющихся в целях педагогического воздействия «формулировок»: «все, что звучит, должно быть выдержано пальцами на клавиатуре», а также: «лучшая педаль та, которая не слышна». Он пишет, что эти советы «предохраняют игру учащегося от небрежности, выражающейся в недодержанных звуках, в снятии пальца раньше времени, от неточного и голосоведения и т.п....Учащийся, не способный хорошо и грамотно сыграть фугу Баха или же сонату Моцарта без педали, тем самым показывает свою неспособность к хорошей и правильной педализации произведений этого стиля [17, стр. 337].

И. Браудо в книге «Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе» пишет, что «двухголосие, как и трехголосие, следует проходить в школе без педали», т.к. последняя «является развитием мануального мастерства и предполагает в какой-то мере его наличие» [5, стр. 66].

Только после достижения этого мастерства к исполнению трехголосия и, особенно, четырехголосия «следует привлечь педализацию», которая «помогает сочетать непринужденные движения рук со связностью звучания, способствует плавности голосоведения» в случаях соединения многоголосных созвучий, «трудно связуемых рукой» [5, стр. 66].

В музыке венско-классического стиля смысл педализации заключается в том, чтобы согласовывать «в динамическом единстве полярные «интересы» мелодии и гармонии: мелодии, олицетворяющей чистоту одноголосия, и гармонии, устремленной к созвучию» [14, стр. 25].

Мелодия, часто идущая от пения, требует ясности. Нередко объединение педалью мелодических нот, принадлежащих к одной гармонии, неприемлемо по смыслу, т.к. подобное «собираение» звуков мелодии превращает ее в гармонию. Нейгауз пишет: «у Бетховена тема часто строится на звуках трезвучия, это внушает порой учащимся порочную мысль, что так как «фальши» нет, то можно тему играть на одной педали. Нечего ошибочнее нельзя себе представить. Мелодия (личность!) превращается в гармонию (общность)» [13, стр. 179].

В отличие от мелодии, гармония стремится к объединению в созвучия, но ради ясности голосоведения и прозрачности фактуры, характерных для композиторов-классицистов, не всегда следует гармоническую фигурацию аккомпанемента собирать в единый комплекс педалью. Вообще для произведений венско-классического стиля предпочтительнее применение неполной педали [8, стр. 20].

Одним из ярких примеров поисков красочности тембрового разнообразия фортепианного звука, преодоление его ударности, является пьеса Прокофьева «Дождь и радуга». Здесь запаздывающая педаль играет колористическую, фактурно-необходимую и формообразующую роль. Эту пьесу нельзя сыграть без педали, которая является «вписанной в партитуру» данного сочинения, собирая разбросанные по регистрам созвучия в красочные «пятна и мазки», придавая всему звучанию объем, яркость, звонкость и гулкость. Поэтому в ее начале особенно хороша предварительная педаль.

Существуют две традиции исполнения этой пьесы. В редакции Н. Копчевского педаль в ней сменяется соответственно на каждую новую гармонию, а в середине – на каждый бас.

По другой традиции педаль в середине берется на более длительное время. Высокий регистр, в котором у струн и так нет демпферов (из-за их небольшой длины и соответственно скорого затухания звука), глубокие басы, которые «вбирают» в себя фоновые гармонии диссонирующих созвучий, целостность фразировочного дыхания, подчеркнутого динамическими нюансами, - все это позволяет выдержать во 2-й части пьесы одну педаль на несколько тактов, до смены гармонического баса:



Это вариант исполнения более труден, т.к. требует от ученика тонкого слышания всей фактуры, дифференциации регистровых и тембровых красок, свободы и известного мастерства во владении клавиатурой и звукоизвлечением. Такое применение педали придает звучанию этого произведения особую акварельную утонченность, ту «влажную» тембровую окраску и своеобразную «дымку» - *sfumato*, о которых писал Фейнберг [17, стр. 336].

Колористическая роль педали, ее звукописность проявляется в таких пьесах, как:

- Р.Леденёв «Пасмурно»;
  - Н. Некрасов «Ау»;
  - А. Гречанинов: «Первоцвет», «Облака плывут», «Звездная ночь», «Прелюдия» и др.;
  - Э.Григ: «Ариетта», «Ноктюрн», «Колокольный звон», «Весной» и др.;
  - Р.Шуман: «Миньона» и др.;
  - К.Сен-Санс «Лебедь»;
  - Ф.Мендельсон «Песни венецианского гондольера фа диез минор и соль минор»;
  - Ф.Лист «Серые облака», «На Валленштадтском озере», «У родника» из цикла «Годы странствий»;
  - М. Мусоргский «Богатырские ворота» из цикла «Картинки с выставки»;
  - некоторые, если можно так выразиться, «пейзажные, звукописные» прелюдии Рахманинова, Скрябина, Дебюсси, некоторые этюды – картины Рахманинова;
  - С. Прокофьева «Утро» и «Вечер»;
  - В. Коровицын «Солнечный лучик», «Ноктюрн» и 4 пьесы из цикла «Четыре сезона»;
- и многие другие произведения.

### **3. Заключение**

В обучении педализации в музыкальной школе нередко возникают трудности, т.к. ее освоение предполагает воспитанность внутреннего слуха, известные навыки во владении инструментом, умение анализировать данное произведение, разбираться в его форме, фактуре, гармонии, структуре, строении и фразировке мелодии, реагировать на все ритмические, интонационные, динамические, регистровые, агогические изменения и соотношения, наконец, понимать идейное и эмоциональное содержание сочинения.

#### 4. Список литературы

1. Артоболевская А. «Первая встреча с музыкой», уч. пособие М. 1988 г.
2. Баринова М. «Очерки по методике фортепиано», «Тритон» Л. 1926 г.
3. Баринова М. «О развитии творческих способностей ученика. «Музгиз», Л., 1961 г.
4. Баренбойм Л., Перунова Н. «Путь к музыке», «Советский композитор», Л., 1989 г.
5. Браудо И. «Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. «Северный олень», СПб, 1994 г.
6. Брянская Ф. «Ключ к музицированию. Фортепианная методика для начинающих», части 1, 2, 3, «White Lilac Press», Providence, 1988 г.
7. «Выдающиеся педагоги-пианисты о фортепианном искусстве». Сборник под ред. Хентовой Л., «Музыка», М.-Л., 1966 г.
8. Голубовская Н. «Искусство педализации». «Музыка» М.-Л., 1967 г.
9. Мартинсен К. «Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли». «Музыка», М., 1966 г.
10. Милич Б. «Воспитание ученика-пианиста». Методическое пособие. Три выпуска. «Музыкальная Украина», Киев, 1977 г., 1979 г., 1982 г.
11. Мильштейн Я. «Очерки о Шопене». «Музыка», М., 1987 г.
12. Михелис Ю. «Первые уроки юного пианиста». «Музгиз», Л., 1962 г.
13. Нейгауз Г. «Об искусстве фортепианной игры», «Музыка», М., 1982 г.
14. «Педализация как специфическое средство фортепианной выразительности». Уч. пособие. «ЛГИК им. Н.К. Крупской», Л. 1990 г.
15. Перельман Н. «В классе рояля», «Музыка», Л., 1986 г.
16. «Ребенок за роялем». Сборник, ред.-сост. Достал. Я., «Музыка», М., 1981 г.
17. Фейнберг С. «Пианизм как искусство». «Музыка», М., 1969 г.
18. Шмидт-Шкловская А. «О воспитании пианистических навыков». «Музыка» Л., 1985 г.
19. Юдовина-Гальперина Т. «За роялем без слез». «Предприятие Союза художников», СПб, 1996 г.
20. Орлова Е. «П.И. Чайковский». «Музыка», М., 1980 г.