

МУ ДО «Детская музыкальная школа №1»

Копейского городского округа

Методическая работа

**Обучение первоначальным навыкам
педализации**

Выполнила:

преподаватель по классу ф-но Ермакова Е.Н.

Копейск-2018

Содержание

Введение	3
1. Правая /демпферная/ педаль	5
2. Левая педаль	7
3. Первое применение педали	8
4. Запаздывающая педаль. Смена педали	11
5. Прямая педаль	15
6. Педализация в певучих пьесах	18
7. Педаль в полифонии	26
8. Педаль в этюдах	28
9. Мысли и афоризмы выдающихся музыкантов о педали	30
10. Заключение	31
11. Список использованной литературы	32

Введение

Педаль – ценнейшее, неповторимое достояние фортепиано. Никакой другой инструмент не обладает специфическим богатством, подобным педальному звучанию. Это «самобытное и прекрасное свойство инструмента и сильнейшее средство воздействия в руках мастера» знали и широко использовали все великие композиторы начиная с Бетховена.

Фортепианная методика не может обойти вопросы педализации. Данная проблема – одна из труднейших в фортепианной педагогике. Она менее чем, любая другая педагогическая проблема, поддается систематизации и методической разработке потому, что умение педализировать – один из компонентов художественного мышления музыканта – исполнителя. В педализации проявляется творческое воображение и яркость образных представлений, чувство стиля и глубина понимания музыки, богатство звуковой палитры и, наконец, артистичность. Поэтому обучение педализации *абсолютно неотделимо* от звучания музыки, от живого ее исполнения.

Обучение педализации должно быть *составной частью всего педагогического процесса* и должно находиться в поле зрения педагога.

Научить искусству педализации – значит, прежде всего, научить слушать, воспитывать вкус к педальным краскам, к изменениям звукового колорита.

Исполнительское искусство выдающихся мастеров фортепианной игры всегда отличалось высоким мастерством педализации. Однако, как показывает практика, неумение педализировать нередко является «ахиллесовой пятой» в игре даже наиболее подготовленных учеников. Это выражается либо в злоупотреблении педалью, либо чересчур аскетичной педализации. Результат в обоих случаях – искажение звукового колорита сочинения, а подчас и разрушение логики развития музыкальной мысли.

Задача автора – при всей невозможности изобрести точные и постоянно действующие формулы употребления педали, попытаться все же вывести некоторые основные общие принципы ее применения, уяснить роль педали в общем комплексе фортепианного исполнения.

Цель работы – изложить примерный процесс работы педагога над развитием навыков педализации и определить принципы художественной педализации в разных произведениях.

Правая /демпферная/ педаль.

Первые образцы молоточкового фортепиано, пришедшего на смену таким струнно-клавишным инструментам, как клавесин и клавикорд, не имели педального механизма. Левая педаль появилась раньше правой. Устройство же, которое приподнимало все демпферы сразу, появляется позже, уже в 1781 году. Изобретение его приписывается английскому мастеру А. Бейеру.

Предшественниками ножного педального рычага были передвигавшиеся рукой особые рукоятки, а затем коленные рычаги. В 1780-х годах ножная педаль стала применяться в инструментах большинства фортепианных фирм. Как изменяется звучание фортепиано под воздействием правой педали и за счет чего это происходит?

При беспедальной игре вибрируют лишь те струны, по которым ударил молоточек, причем, как только палец покидает клавишу, демпфер, падая на струны, сразу прекращает их вибрацию, прерывает звучание. При нажатой педали одновременно поднимаются все демпферы, освобождая струны, которые, оказавшись открытыми, резонируют, обогащая взятый звук обертоновыми призвуками. В результате звук становится более полным, насыщенным, богатым, более полетным, а затухание его, если педаль не снимать, длится дольше.

Сопоставим звучание любого фортепианного тона без педали с педальным его звучанием на предварительно взятой и долго выдерживаемой педали. Демпферы приподняты заранее, и удар молоточка вызывает отклик множества резонирующих струн. В нюансе *piano* звук как бы окутывается тогда «дымкой», смягчающей его контуры, делающей более незаметной его атаку. На *forte* звучание становится более сильным и продолжительным, однако несколько теряет в ясности и чистоте тона.

Педаль обладает также способностью связывать звуки между собой. Если сыграть отрезок хроматической гаммы, снимая руку после каждой ступени и соединяя звуки с помощью педали, можно услышать, как такая педаль делает переход от одного звука к другому непрерывным.

При употреблении педали надо учитывать и ладогармонические особенности музыкального языка. Ведь педаль способна объединять в комплексные созвучия аккорды разложенной гармонии или ряд гармонических последований.

К сожалению, злоупотребление педалью еще очень живуче в учебно-исполнительской практике. Такое дилетантское использование педали Ф.Бузони называл «бессмысленным беззаконием».

Противоположная крайность- боязнь соединения диссонирующих созвучий на педали или, по выражению Н.Голубовской, своего рода «секундофобия». Между этими крайними полюсами – педальной грязью и «секундофобией»- действуют объективные акустические закономерности, и их необходимо учитывать.

Низкие, а также средние регистры, богатые обертонами, гораздо чувствительнее к диссонирующим созвучиям. При отсутствии общей гармонической основы применение педали нередко порождает неблагозвучный шум. В верхнем же, более бедном обертонами, регистре при определенном динамическом соотношении голосов диссонирующие сочетания на педали вполне допустимы.

Левая педаль

По мере того, как фортепиано все более завоевывало позиции, оттесняя своих предшественников - клавесин и клавикорд - из сферы общественного и домашнего музицирования, шло постоянное совершенствование механизма нового инструмента. Уже при постройке ранних молоточковых фортепиано делались попытки ввода в инструменты ряда механизмов, изменяющих звук. Демпферный механизм (современная правая педаль) продлевал звук. Другие устройства ослабляли и усиливали его. Были и приспособления, изменявшие окраску звука: лютневый регистр, регистр, имитировавший звучание арфы, клавесина. В начале XIX века появились новые устройства, что было связано с происходившим в эту пору интенсивным развитием инструментария симфонического оркестра и стремлением имитировать это звучание на фортепиано. Среди всех этих устройств особое место занимает механизм, ставший впоследствии левой педалью. Появление его датируется двадцатыми годами XVIII века (фортепиано Б.Кристофори). Сдвиг производился с помощью двух ручных кнопок из слоновой кости, расположенных на клавиатурной доске. Позже ручной рычаг был заменен коленным. В 1782 году английский фабрикант Д.Бродвуд взял патент уже на ножной педальный механизм. Примерно до середины XIX века инструменты отличались достаточно индивидуальным обликом и имели различный набор педалей и регистров.

Нередко левая педаль представляла собой механизм двойного сдвига. Этот механизм был двух видов. Первая конструкция обеспечивала постепенное смещение с трех к двум, одной струне и обратно. Вторая конструкция давала фиксированный поступенный переход от трех к двум, одной струне и обратно. На современных роялях приспособления двойного сдвига нет.

Первое применение педали

Уже с первых лет занятий ученик должен осознать, что педаль является одним из необходимых средств выразительности, что в певучей пьесе нужна иная педализация (более продолжительная или более густая), чем в танцевальной. Эти первоначальные, далеко еще не обобщенные представления впоследствии разовьются в понятие об особенностях звукового облика произведений разных стилей.

Приступить к обучению педализации можно лишь тогда, когда физические возможности учащегося позволяют ему, сидя правильно за роялем, доставать лапку педали. Посадка должна дать возможность играющему свободно действовать ступней ноги, прочно и устойчиво опирающейся своей пяткой (каблуком) в пол у педалей. Центр тяжести тела должен проходить между передними ножками стула и точками упора ног в пол. На лапку педали должна нажимать предплюсая часть ступни, но не пальцы, так как пальцы ноги недостаточно сильны, чтобы воспрепятствовать своему сгибанию в предплюсном суставе при нажатии педали; это понижает уверенность и четкость в движениях ступни и лишает играющего полной власти над педалью; все это в корне разрушает всю механику педализации.

Я.Мильштейн предлагает следующие рекомендации по применению педали:

1. Необходимо как можно лучше ощущать соприкосновение демпферов со струнами (всячески избегать стука демпферов по струнам).
2. Пятка ноги должна упираться в пол и никогда не находиться в воздухе.
3. Педальная лапка нажимается только носком ноги, причем всегда очень свободно, без напряжения.
4. Носок ноги никогда не должен терять контакта с педальной лапкой, он должен как бы срастись с педалью < ... >.
5. Ногой не стучать, носок ноги не отнимать от педальной лапки, когда последняя отпускается.
6. Всячески избегать зажатия мышц.

Начинать обучение педализации следует на пьесах, где эффекты звучания тесно связаны с педализацией и где необходимость использования педали не случайна, а более или менее постоянна; словом, на пьесах, исполнение которых без педали не представляет художественного интереса.

В работе с начинающим учеником очень важно возможно раньше увлечь его богатством музыкальных образов. Звуковые эффекты фортепианных педалей, особенно- правой, помогают развивать музыкальную фантазию ученика.

Показывая педаль, нет необходимости объяснять ребенку, устройство педального механизма, гораздо важнее отметить, что на педали продолжается и после подъема клавиши (что ребенок сразу услышит) и что он делается «красивее», «гуще».

Некоторые педагоги убежденно считают, что учить педализации незачем. Педаль, якобы, настолько «слышна», а нажатие ее столь простое движение, что нет никакой необходимости указывать, где и как ее надо брать. Педагог должен только поправлять отдельные неправильности, создающие «грязное» звучание. Надо исправлять «грязное» звучание и убирать педаль везде, где она «мешает уху». Но если ограничиться указаниями подобного рода, то:

- 1) обеднит звуковую палитру учащегося, лишит его многих исполнительских средств;
- 2) повредит воспитанию музыканта, так как не направит в дальнейшем его мысли на раскрытие всех выразительных возможностей педали.

Основная задача педагога- воспитание хорошего вкуса. Развивая в ученике умение педализировать, надо стремиться к тому, чтобы он слышал больше гармонически чистого красивого звучания. Надо устранить возможность слушания всяких «случайных» неправильностей педализации. Важно с детских лет создать привычку постоянного слухового контроля.

Можно рекомендовать ученику ряд упражнений: взятие отдельных звуков с педалью и без педали; «подхватывание» затухающего звука педалью; связывание отдельных звуков при помощи педали и пр.

Приобретаемые в процессе упражнений педальные навыки следует закреплять в разучиваемых произведениях. В любом из них педагог сам может обозначить несколько мест, в которых можно употребить педаль. При этом ученику следует объяснить, какими принципами руководствуется педагог, проставляя педаль: последняя берется в кульминационных моментах, на длинных нотах, но снимается на разрешениях; не берется на проходящих звуках, на хроматизмах и т.п.

В младших классах школы педаль применяется главным образом в произведениях кантиленного характера, в танцевальных пьесах. В других пьесах она используется эпизодически.


Некоторые педагоги рекомендуют начинать работу над педализацией с освоения прямой педали, так как детям легче координировать движения рук и ноги в одну сторону (вниз). Конечно - это легче. Но ведь внимание ребенка важно направить на слушание педального звучания, а не на механику движения. Как приучаем мы ребенка не просто извлекать какой-то звук, а звук нужный: красивый, мягкий, яркий, светлый, густой, певучий, так же и в педализации надо, чтобы ребенок не просто услышал педальную окраску, а сразу привыкал бы слушать *чистое* педальное звучание, бесшумность движения (педального механизма), что вернее достигается на приеме запаздывающей педали. Если ребенок прежде всего усвоит прямую педализацию, то, как показал опыт, ему уже труднее переключиться на запаздывающую педаль: нога по привычке нажимает педаль вместе со звукоизвлечением, предыдущая гармония захватывается педалью и звучит «грязь». В случае же перехода от запаздывающей педали к прямой, ученик может, например, по привычке взять педаль чуть позднее короткого аккорда, который из-за этого не попадет в педаль. Однако такая ошибка приносит меньше неприятности, так как при этом не возникает грязное звучание и не страдает слух ученика. Наладить же одновременное движение рук и ноги обычно бывает нетрудно.

Запаздывающая педаль. Смена педали


Обучение педализации целесообразно начинать с приема запаздывающей педали: ученик слушает чистое, обогащенное обертонами звучание и у него автоматизируется необходимая координация движений (рука вниз, нога вверх).

Первое применение педали - событие в музыкальной жизни ребенка. Оно должно оставить яркое впечатление. Хорошим примером послужит собирание звуков в один комплекс, обогащенный обертонами. Стоит выбрать такие произведения, в которых педаль встречалась бы лишь в отдельных местах. Это заставит ребенка насторожить свой слух в определенный момент, он яснее услышит появление нового звучания в результате нажима педали и исчезновение его в момент отпускания педали:

1 [Allegro] А. Гедике. Танец, оп. 36

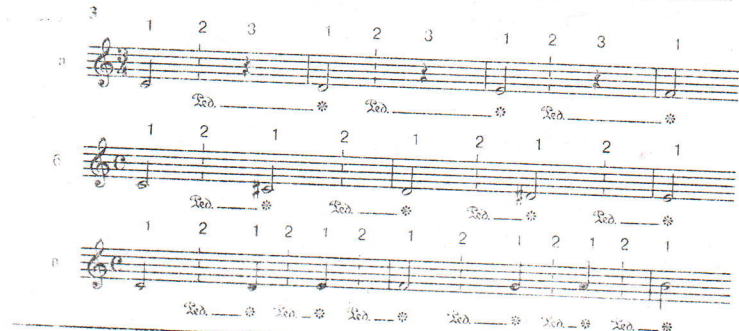


2 [Allegro scherzando] С. Майкапар. Бирюльки, оп. 28
Мимолетное видение



Подобно тому, как используются упражнения для овладения первыми навыками звукоизвлечения и преодоления различных технических трудностей, можно применить упражнения и для обучения педализации:

Е. Гнесина. Подготовительные упражнения к различным видам фортепианной техники

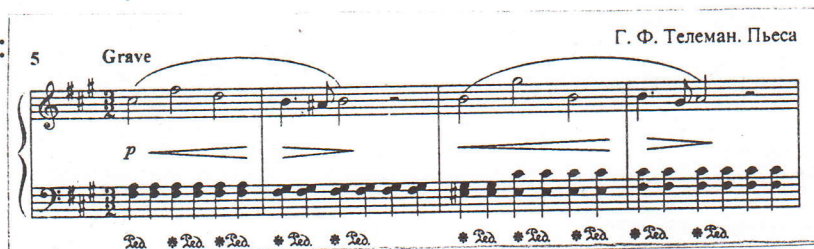


Для такого ученика педализация является своего рода маскировкой собственных недостатков или средством, якобы заменяющим необходимость выработки глубокого певучего звука.

На ранних этапах обучения полезно сравнить звучание пьес без педали и с педалью. В процессе работы ученик прежде выучит нотный текст без педали. Когда же включится педаль, то ребенок в своем исполнении услышит новый звуковой колорит. Сравнение беспедального и педального звучания направит слух ребенка на восприятие гармонии. Пьеса Е.Гнесиной F-dur без педали звучит двухголосно, а на педали звуки собираются в аккорд и ученик слышит уже гармонию:



Пьесы с повторяющимися («пульсирующими») аккордами при постоянной смене педали помогут воспитать в ученике умение непрерывно слушать гармонию на педали, слушать исчезновение прежнего звучания в момент появления нового:



Полезно поиграть отдельно партию левой руки с педалью, чтобы вслушаться в звуковой фон пьесы.

На пьесах с такой фактурой, где на педали происходит собирание звуков в один аккорд, ученик услышит, как обогащается гармония благодаря постепенному появлению новых аккордовых звуков разной громкости, как исчезает прежняя гармония в момент смены педали:



Прием смены педали широко используется в фортепианном исполнительстве. Нужно в течение ряда лет проходить с учеником возможно больше педальных пьес разнообразного характера, чтобы основательно закрепить этот прием.

Прямая педаль

Прямая педаль употребляется, главным образом, в пьесах с острым, четким или танцевальным ритмом. Она подчеркивает сильные доли или создает ритмическую опору фразы. Такая педаль хороша, например, в марше, где отчетливый ритм своим волевым началом должен увлечь за собой «всех марширующих». Отсюда определенность начала каждой фразы, подчеркнутая педалью.

В «Марше» Шумана чеканным штрихом надо передать веселую детскую торжественность; решительное начало фразы следует окрасить глубокой и относительно продолжительной педалью:



В «Смелом наезднике» при легком *staccato* в довольно быстром темпе предполагается короткий и неглубокий нажим педали, оттеняющий упругость ритма:



Короткая педаль на сильную долю в пьесах танцевального характера даст ученику возможность лучше почувствовать ритм, «педальное дыхание», прелесть беспедального звучания между педальным (например, на третьей четверти такта в вальсах или в затактах гавота). Это поможет педагогу развивать в исполнении ученика черты гибкости и изящества:



Велико значение педали как связующего средства. Фортепиано — инструмент с молоточковой ударной механикой. После удара молоточка о струны действие звучания прекращается, и удержать, продлить это звучание удается только с помощью педали. Использование педали как бы приближает фортепиано к «поющим» инструментам. По мнению Г. Нейгауза, «одна из главных задач педали — это лишить фортепиано некоторой доли той сухости и непродолжительности звука, которая так невыгодно отличает его от всех других инструментов».

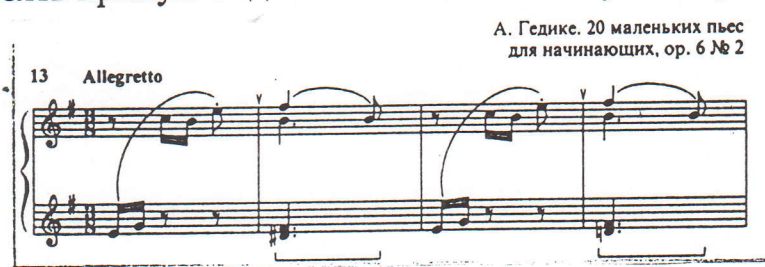
Педаль помогает осуществить legato между звуками далеко расположенными друг от друга. Использование так называемой связующей педали позволяет играть связано октавы, аккорды, различного рода скачки, соединяет отдаленный бас с аккордом и т.п. В процессе работы полезно поучить отдельно ритмическую фигуру пьесы (аккомпанемент) с педалью:



В подвижных танцевальных пьесах ученики, чтобы успеть вовремя взять аккорд, нередко берут отдельный бас настолько коротким звуком, что он или вовсе не подхватывается педалью, или же в педали остается только «призвук» баса, как бы «эхо» от взятого звука, тогда как бас — гармоническая основа — должен полноценно звучать, пока длится педаль. Поэтому и здесь ученику следует контролировать себя слухом, упражняться, останавливаясь на педализируемых басах, вслушиваться в их звучание на педали. Играя в медленном темпе, полезно взять отдаленный бас глубоким звуком и несколько придержать его, а в быстром темпе научиться брать басовый звук чуть тяжелее, чем остальные легкие аккорды партии сопровождения (гибко переходя от баса к легким аккордам, взятым как бы «по пути» движения руки вверх).

Прямая педаль возможна только в тех случаях, когда перед нажимом педали или пауза, или звук *staccato*, или звук одинаковый по высоте с педализируемым.

Для упражнения можно даже специально делать небольшую остановку перед аккордами с прямой педалью, чтобы ребенок *услышал* паузу. Это даст ему право взять прямую педаль без опасения получить грязное звучание:



Ритмическая педаль в танцевальных пьесах в большинстве случаев бывает неглубокая, но не всегда абсолютно прямая. Если мелодия начинается с затакта, то педаль надо брать не одновременно, а *почти* одновременно со звуком на сильной доле такта, как бы «следом за звуком», так, чтобы педалью не прихватывался последний затактовый звук:



Это требует специальной работы и обострения слухового внимания ученика. Полезно учить, останавливаясь на сильной доле без нажатия педали, и слушать, исчез ли последний затактовый звук, чисто ли звучит интервал на «раз». Лишь после этого нажать педаль. Полезно также останавливаться, *взяв* педаль на сильную долю, и слушать – что звучит в педали.

Педализация в певучих пьесах

Легкие певучие пьесы на ранних этапах обучения следует сначала выучить без педали, чтобы красивый звук, плавное legato и выразительность фразировки достигалась бы, прежде всего пальцами, а затем начинать работу над педализацией.

Обычно педализация мелодии неизбежно связана с педализацией гармонии сопровождения. Поэтому слушать надо одновременно весь комплекс педального звучания.

Как один из первых шагов можно предложить педализацию кульминационных звуков музыкальных фраз или просто относительно более долгих звуков мелодии:



В пьесе Чайковского звук *ре* второй октавы на педали оттенит кульминацию мотива, окрасит его обертонами басового звука *соль* малой октавы и поможет создать непрерывное звучание органичного пункта в басу (пятый палец левой руки должен подняться, чтобы взять новый звук *соль* не раньше, чем произошло нажатие педали).

В пьесе Шумана «Первая утрата» педаль на опорные звуки мелодии освобождает струны от демпферов, аккордовые звуки гармонии, поддерживающей мелодию, появляются уже при раскрытой педали (это поможет ученику исполнить их очень мягко). В результате мелодический звук обогащается обертонами не сразу, а постепенно, с появлением каждого нового аккордового звука, и это создает впечатление, что мелодический звук словно бы вибрирует, как на струнном инструменте (пример № 17 8 тактов).

При педализации опорных звуков мелодии, исполняемой legato, возникает опасность, что на педали останется предыдущий мелодический звук.

Так, в пьесе Чайковского в гармонию соль — минорного трезвучия может попасть предыдущий звук мелодии *до*, а в доминантовую гармонию в седьмом такте — последний звук предыдущего такта *си* — бемоль. В пьесе Шумана опасность такой же педальной «грязи» имеется в конце предложения (на гранях тактов 6-7-8) и в конце периода (на гранях тактов 14-15-16 пример №17). В первых фразах от подобной оплошности не возникнет грязное звучание, так как затактовый звук *ми* является аккордовым. Но ясность мелодического голоса от этого все же пострадает: в каждой новой педали останется звучать затактовое *ми*. Это создаст впечатление, что мелодия останавливается на этом звуке, тогда как она опускается к звуку *си*. Не ясно прозвучат и нисходящие жалобные интонации («вздохи») на терцию и кварту вниз в последующих тактах. А ведь именно они передают горестное настроение пьесы, душевную боль первой утраты.

Если у ребенка произошли ошибки подобного рода, значит, он или не слушает чистоту мелодической линии, или не знает, как избавиться от педальной грязи. Полезным упражнением в этом случае будет сравнение получающейся у него «грязной» педализации и чистой (в исполнении педагога). Необходимо объяснить, почему произошла эта «грязь»: потому ли, что он (ученик) взял прямую педаль, или потому, что, взяв правильную запаздывающую педаль, он не снял пальца с предыдущего звука (а могут быть и оба дефекта одновременно).

Одна из задач педагога заключается в том, чтобы развить в ученике умение слушать и искать. Объяснение ошибок даст ребенку основание в дальнейшем попробовать самому разобраться в неудачах, искать и стараться находить гармонически чистое педальное звучание, сохраняя ясность мелодической линии и ее выразительность.

В медленных певучих пьесах педаль можно брать на каждый долгий звук мелодии, вслушиваясь, разумеется, в чистое звучание, особенно в моменты смены педали:



В этом примере педаль не только окрашивает обертонами звучание гармонии и мелодии. Она помогает связности звучания: в мелодии, в начале второй части (такт 9), legato возможно только с помощью педали, когда первый звук мелодии, *до* второй октавы, должен плавно перейти в звук *соль*, вместе с тем правую руку надо снять с клавиши *до*, чтобы «уступить место» левой руке (которая берет то же самое *до*).

Повторение одного и того же созвучия в партии сопровождения на педали создает впечатление медленной пульсации, как бы биение в звучании аккорда. Необходимо избегать резких изменений штриха при чередовании педального и беспедального звучания, поэтому важно, чтобы левая рука исполняла повторяющиеся созвучия возможно более связно, не отрываясь от клавиш.

В репертуаре ученика пьесы обычно бывают различного характера, где требуются разные приемы педализации. Педагог, конечно, должен продумать и показать ученику каждый прием, но ребенок не всегда даже обязан знать, каким именно приемом он здесь воспользовался. Всегда надо сохранять в ребенке увлеченность музыкой, требовать, чтобы он, исполняя пьесу, создавал настроение, чувствовал образ, думал о звуке. Тогда педальная краска включится «попутно», как естественная и необходимая деталь выразительности.

Певучие пьесы более, чем какие либо другие, допускают возможность разных вариантов педализации в зависимости от способностей ученика, от его слухового развития и музыкальной чуткости. Так, в приводимых ниже примерах первый вариант доступен таким учащимся, которые почти совсем не имеют практических навыков педализации, не способны быстро освоить нужные приемы, но с которыми необходимо пройти подобные пьесы.

Второй вариант вполне выполним для ученика средних способностей. Третий пример наиболее интересный, но сложный (особенно в «Сладкой грезе» Чайковского). Исполнение пьесы с такой педализацией убедительно прозвучит только у детей очень музыкальных, «поэтичных», чутко слышащих все нюансы педального звучания:

Р. Шуман. Альбом для юношества.
Первая утрата

17 Nicht schnell (Не скоро)

1. 2. 3.

1. 2. 3.

1. 2. 3.

Poco più lento a tempo

1. 2. 3.

1. 2. 3.

1. 2. 3.

Возможны и комбинации этих вариантов.

В тех местах, где педаль нужна для достижения legato в мелодии (пример 17, такты 5, 6, 13, 14; пример 18, такты 8-9), ученику неизбежно придется брать ее очень легким нажимом, только слегка «тронуть», а главное, услышать – не прозвучало ли это несколько громоздко в общем колорите данной фразы.

Следует указать ребенку, что возможно (а иногда необходимо) исполнение на одной педали неаккордовых звуков, если сразу после них происходит смена педали, очищающая эту «мимолетную грязь». Общая окраска от этого становится более насыщенной, произведение звучит интереснее (пример 18, такты 3, 7, 8, 11, 13).

Иногда, при поступенном движении мелодии, приходится менять педаль на каждый новый звук. Некоторые ученики при этом как бы подталкивают звуки мелодии. Линия плавного legato вообще нелегко достигается детьми. Ребенок видит ноту за нотой, берет клавишу за клавишей и в результате исполняет звук за звуком. Восприятие линии, а тем более *исполнение* линии даже музыкальным учеником, достигается не сразу. Разумеется, надо сначала выработать плавное legato мелодии без педали. И все же потом при каждой смене педали могут вновь возникнуть толчки.

Это значит, что ребенок переключил все внимание на педаль, «старается», нажимает ее глубоко, резким движением и *уже не слушает* мелодию. В таких случаях следует применять очень неглубокую педаль, вернуться к игре без педали, чтобы вновь услышать мелодическую линию.

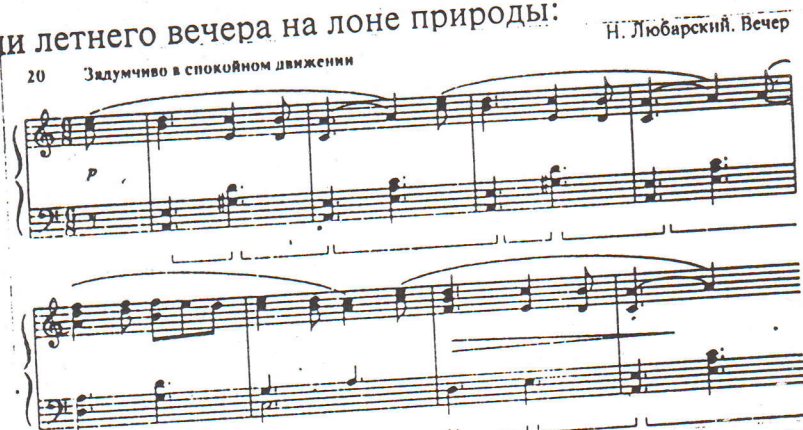
Вновь и вновь внимание ученика надо привлекать к выразительности пьесы, к созданию художественного образа. Если намеченная педагогом педаль слишком сложна для ребенка, трудности педализации отвлекают его от музыки, то нужно показать ему самую простую, доступную педаль. Педагог должен предвидеть возможности продвижения каждого ученика, учитывать индивидуальные способности во всем комплексе его развития, в том числе и в умении педализировать.

В некоторых, даже легких, пьесах роль педали в создании художественного образа настолько велика, что без педали они просто не звучат. Вот начало пьесы М.Осокина «Колыбельная». Весь восьмитакт может быть исполнен на одной педали:



Высокий регистр и широкое расположение звуков ограничивают возможность педальной «грязи». Повторяющееся *ре*, непрерывно звучащее на педали, «отсчитывает часы» («пора спать») и окрашивает своими обертонами весь диапазон верхней половины клавиатуры. Это как будто легкий, серебристый перезвон «часиков с музыкой».

В пьесе Н.Любарского «Вечер» педаль окрашивает и мелодию, и гармонию, оттеняет плавный, «колыбельный» ритм и создает legato двойных нот. Все проходящие звуки не только могут, но и должны звучать на педали словно «сквозь дымку». Педаль как звуковая краска на протяжении всей пьесы, является здесь самостоятельным и очень значительным выразительным средством. Без нее пьеса теряет все свое очарование. Именно педальный колорит создает всю прелесть светлой задумчивости, навеянной сумерками летнего вечера на лоне природы:



Такие пьесы полезны, так как при простой и однотипной технике педализации хорошо вырабатывается координация движения рук и ноги. Это является важной задачей в развитии первоначальной техники педализации.

Прелестный и разнообразный колорит звучания создается педалью в пьесе Глиэра «В полях». Здесь нет единообразной педализации, как в произведении Любарского. Поэзия этой пьесы — в изменениях звукового колорита, требующих чуткого ощущения педали: то педализируется мелодическая фраза, то волна звуков, создающих гармонию; и при этом возникают разные краски, то далекие, прозрачные, то близкие, густые. Это требует постоянной настороженности слуха к изменчивости педальных нюансов.

В начале пьесы педаль можно нажать перед звукоизвлечением с тем, чтобы первый аккорд возник уже при поднятых демпферах:



При нажатии педали струны будут резонировать и на очень слабый звук, даже если молоточек лишь чуть — чуть задел струну, поэтому на раскрытой педали *piano* прозвучит очень мягко и ни один звук аккорда не пропадет. Этот прием поможет сразу создать образ «далекого» непрерывного звучания пульсирующей гармонии (колеблющийся знойный воздух и дальние горизонты широкого поля).

Полнозвучная фраза возникшей песни, льющаяся широко и свободно, исполняется *forte* на густой педали. И отзвук этой фразы, уносящийся вдаль — *piano*, тоже на густой педали:



Чтобы переход на *piano* прозвучал гармонически чисто, можно даже чуть придержать первую восьмую нового такта (ля — диез в басу), спокойно сменить педаль, услышать тишину, в которую погружается новая гармония; аккордовые звуки после ля — диеза могут прозвучать на педали как возникающие обертоны. Гармония «тает», звуковая волна «уносится вдаль».

Левой педалью в первые годы обучения лучше вообще не пользоваться, чтобы не толкнуть ученика на легкий, но ложный путь достигать *piano* с помощью левой педали.

Заниматься левой педалью стоит только попутно, если в разучиваемой пьесе она необходима как звуковая краска. В пьесах Майкапара довольно часто встречаются указания на применение левой педали.

В пьесе «Эхо в горах» левая педаль, конечно, нужна:

С. Майкапар. Бирюльки, оп. 28. Эхо в горах



Техника педализации левой педалью очень проста, нужно только приучить ребенка нажимать педаль *перед* звукоизвлечением.

Термин «una corda» (одна струна) необходимо объяснить ученику подробно, так как у него может возникнуть неправильное представление, будто и в современных роялях при нажипе левой педали молоточек ударяет только по одной струне, а не по двум.

Снятие левой педали обозначается термином «tre corde» (три струны).

Педаль в полифонии

Большинство полифонических произведений (пьесы из сборника «Маленькие прелюдии и фуги» Баха, инвенции Баха, фугетты Генделя) в детской школе исполняются, как правило, без педали. Этим достигается важная педагогическая цель — ясное слышание учеником двух или трех относительно самостоятельных мелодических линий одновременно. Известно, что многие ученики любят Баха меньше, чем других авторов, а некоторые откровенно признаются, что совсем не любят исполнять его. Научить ребенка *слышать* и передавать индивидуальный характер каждой полифонической пьесы, непрерывность и выразительность линий в одновременном движении голосов, несовпадение кульминаций и окончаний фраз в разных голосах — это уже первый шаг к тому, чтобы ученик играл полифонические произведения с удовольствием, а в дальнейшем и полюбил их.

Поэтому особенно важно воспитать в ученике умение вслушиваться в ясность и выразительность голосоведения, что на ранних этапах обучения достигается только путем беспедального исполнения двух — и трехголосных полифонических пьес. Тогда при решении вопросов педализации более трудных полифонических произведений (фуг разных стилей) юный пианист будет руководствоваться принципом полифонической ясности, а не гармонической чистоты педализации.

В пьесах, где полифония приближается к хоральному типу (классические сарабанды), или в некоторых полифонических пьесах русских авторов применение педали возможно, но только в тех местах, где она абсолютно необходима, — например, для достижения *legato* или требуемой звуковой краски:

В некоторых трехголосных произведениях иногда возникают затруднения при исполнении legato. Короткий легкий нажим педали может помочь этому:



Если необходимость применения педали возникает в результате неудовлетворенности ученика слышимым (разрыв legato), это значит, что ребенок идет по правильному пути. В таких случаях педализация помогает развитию полифонического мышления. Однако педаль должна быть «незаметной», лишь способствовать связности, но не привносить обертоновых колористических звучаний.

В обработках органных полифонических произведений педальная краска очень разнообразна: от легкой связующей до глубокой, гармонически густой, вызывающей большое количество обертонов, что способствует имитации органного звучания:



Педаль в этюдах

Педализация этюдов требует принципиально такого же подхода, что и педализация полифонических произведений. На этюдах вырабатываются разные виды пальцевой беглости, кистевая, репетиционная техника и пр. Добиваться двигательной четкости и точности звукоизвлечения необходимо без педали.

В репертуаре детской школы имеются этюды разных типов: строго классические (этюды Черни), с оттенком романтизма (этюды Лешгорна), романтические (этюды Аренского, Геллера) и этюды – пьесы (прелюдии и пьесы Майкапара, этюды Киркора). Тип этюда определяет возможность и необходимость применения педали в нем.

Этюды Черни, из которых каждый написан на определенную техническую формулу, как правило, играют без педали. Даже этюды на различные виды арпеджий, несмотря на полную возможность применения педали, не составляют исключения. При вырабатывании пальцевой четкости и ровности звучания педаль может только помешать, так как ученик будет слушать не столько отчетливость пассажей, сколько гармонический колорит звучания.

В этюдах Лешгорна, например, можно кое – где брать педаль на аккорды или отдельные мотивы фигурации:



Иногда можно окрасить педалью певучие места в средней части этюда:



Некоторые аккордовые этюды, безусловно, требуют педали, так как здесь крайние регистры объединяются в густом звучании гармоний, педаль помогает фразировке, создавая legato аккордов (пример 32 такты 4 – 6):



Инструктивные технические пьесы (например, «Бурный поток», «Прелюдии – Стаккато» Майкапара), этюды – пьесы (например, Киркора), романтические этюды Аренского, Мендельсона нельзя рассматривать только как этюды на определенный вид техники. Каждое из произведений такого типа, помимо конкретного технического задания, ставит еще задачу создания эмоционального образа, особого колорита звучания. Приемы педализации и степень насыщенности педалью определяются в каждом отдельном случае эмоциональным содержанием и динамикой развития музыки:



Мысли и афоризмы выдающихся музыкантов о педали

1. «Рояль имеет нечто, ему одному присущее, неподражаемое средство, отображение неба, луч лунного сияния – педаль» Ф.Бузони.
2. «Педаль – душа рояля» А.Рубинштейн.
3. «...» играть с полной педалью грубо, бестактно, но, с другой стороны, беспедальная игра – это «высохшая душа». «...» Полупедаль создает иллюзию звучания. Умение создать иллюзию в искусстве – большой художественный дар. Я.Зак.
4. «Педаль – элемент музыкальной речи.
«Педаль – это коварный враг там, где она не нужна» Ф.Бузони.
5. Взаимоотношения паузы с педалью – извечный вопрос. Снимать или не снимать? Ответу вопросом: скажите, пожалуйста, разговаривая, вы в паузе оставляете рот открытым или закрываете его? Н.Перельман.
6. «Хорошая педализация – три четверти хорошей игры на фортепиано» А.Рубинштейн.
7. Злоупотребление педалью – самый отвратительный признак дилетантизма. Это та неправильность, которую остроумно изобличил Шевьер, говоря об одном пианисте: «Он восхитительно приводит в действие педаль, но, к несчастью, не умеет отпускать ее». М.Лонг.
8. «Лучшее употребление педали – это ее неупотребление» Ф.Бузони.
9. Баха нужно играть с педалью, но с умной, осторожной, чрезвычайно экономной педалью. «...» если бы играть всего Баха совершенно без педали (как некоторые этого требуют) на нашем нынешнем фортепиано, то таким обедненным в звуковом отношении оно казалось бы по сравнению с клавесином! Г.Нейгауз.

Заключение

В преподавании искусство педализации должно достигаться систематическими специальными упражнениями и основательной проработкой инструктивных примеров из литературы с целью привития учащимся прочных навыков и самостоятельности в применении педали. Это должно произойти относительно рано, ибо позднее обучение педализации делает невозможным по – настоящему органическое включение педали в исполнение.

Педаль – не добавка к современной фортепианной игре, а важная составная часть ее; она может многое испортить, но также многое улучшить, украсить, многое облегчить и вообще сделать многое, без нее в фортепианной музыке невозможное, - возможным.

Завершая данную работу, хочется добавить, что автор ее не претендует на исчерпывающее решение поставленных задач. Автор представленной работы будет удовлетворен, если читатель найдет в ней пищу для своего ума и воображения, а также стимул к собственным творческим поискам.