

Муниципальное общеобразовательное учреждение
гимназия № 18
г. Рыбинск Ярославской области

Методическая разработка на тему:
«Развитие навыков художественной педализации
В обучении игре на фортепиано»

подготовила
учитель музыки
Столярова Светлана
Викторовна

г. Рыбинск
2022

Содержание

Введение.....	
Глава 1 Важная роль педали в искусстве пианиста	
Глава 2 Работа над педалью в классе фортепиано	
Глава 3 Условия развития художественной педализации.....	
Заключение.....	
Список использованной литературы.....	

Введение

Ударность звукоизвлечения, включающая механический призыв, отсутствие подлинного, физического legato, прерывность мелодических точек, насильственное прекращение звука демпферов – снискали роялю пресловутую славу сухости и бездушия. Если бы не существовало правой педали, такая слава была бы заслуженной. И по справедливости правая педаль названа душой рояля.

В звуке, извлечённом без педали, разница между ударным началом и затухающим остатком велика. Нажатая педаль открывает все струны, подымая демпферы, и тогда извлечённый звук попадает в атмосферу вибраций «дружественных» струн, становится полнее, богаче обертонами, лучше несётся в пространство. Благодаря такому усилению чисто музыкального компонента смягчается контраст между рождением звука и его дальнейшей жизнью. Кроме того, самый удар молоточка о струну несколько растворяется в ответном гуле струн и становится смягчённым шумом, а не стуком. Борьба с сухостью рояля принадлежит педали. Именно в этом смысле педаль – жизненная влага фортепианного звучания, его дыхание, его душа.

Важная роль педали в искусстве пианиста

Педализация играет чрезвычайно важную роль в искусстве пианиста. Музыкант, не обладающий способностью чисто, тонко и красочно педализировать, никогда не сможет донести до слушателя исполняемые произведения.

Если сочинения клавесинистов – Скарлатти, Рамо, Куперена и даже Моцарта и Гайдна, могли бы как-то прозвучать на рояле без использования правой педали, то беспедальное исполнение произведений Листа, Рахманинова, Скрябина совершенно невозможно. У пианиста прежде всего «не хватит рук», чтобы удержать все голоса «трёх-четырёхручной фактуры», к тому же без педали их музыка поблёкнет, потеряет свою художественную выразительность и свой колорит. Утратят обаяние и произведения Глинки, Чайковского, Шопена, если их исполнять без правой педали. А Дебюсси и Равель? Многие их пьесы лишатся не только очарования, но и смысла, если пианист при их исполнении не будет пользоваться педалями или станет педализировать неумело.

Чуткая, точная и разнообразная по приёмам педализация – показатель высоких достоинств интерпретатора: его художественной одарённости, хорошего вкуса и понимания стиля исполняемой музыки. Недаром выдающимся пианистам – исполнителям всегда была присуща исключительно тонкая, богатая и необычайно эффектная педализация.

Вспомним, например, о педализации А. Г. Рубинштейна. Он нередко берёт педаль там, где ни один пианист не решится её взять, и, кроме того, продолжает педаль настолько, как не отважится ни один из известных виртуозов, заботящихся, при применении педали, лишь о сохранении чистоты гармонии.

Благодаря различным комбинациям правой и левой педали он получает то удивительное разнообразие в окраске тона, каким богата его игра. Для него педаль является не простым средством усилить звучность, полноту тона, связать звуки, принадлежащие одному и тому же аккорду, или средством скрыть слабые стороны техники, как это часто случается у обыкновенных пианистов, для А. Рубинштейна она служит орудием фразировки и средством к достижению высших, эстетических целей... для звукового воспроизведения тех картин, которые носят в его воображении при исполнении.

Не менее совершенно и своеобразно владели педалью и другие замечательные русские и советские исполнители – А.Н. Скрябин, К.Н. Игумнов, С.В. Рахманинов...

Педализация Скрябина была настолько тонкой, виртуозной и многоплановой, что Сафонов сказал однажды своим ученикам во время его игры: «Что вы на руки смотрите? Смотрите на его ноги!»

Большое значение придавал педализации К.Н. Игумнов, игра которого отличалась необыкновенно красочным, сочным, по-особенному певучим звуком. Вне педализации он не мыслил пианистического искусства и считал, что секрет тянущегося звука на фортепиано больше всего зависит от педали.

Многие исполнители высказывали свои взгляды на педализацию. Так, например, крупнейший польский пианист Иосиф Гофман считал, что художественным применением правой педали обуславливается обаяние звучности рояля, что правая педаль создаёт необходимый в художественном исполнении фон и, подобно валторнам в оркестре, придаёт фортепианному звуку однородность. Он подметил одну очень важную особенность правой педали – ту, что она является хорошим средством для исправления акустики зала, и советовал в каждом зале обращаться с педалью по-разному. Если всё гудит, то брать педали меньше, и наоборот.

Считая основой педализации гармоническую ясность, Гофман допускал и смешивание на выдержанных аккордах в басу негармонических звуков. Пользуясь этим примером, он извлекал из фортепиано причудливые, стеклянноподобные звучания, изображающие ветры, «от зефира до борея, плеск и рёв волн, журчание фонтанов, шелест листвы и т.д.»

Остановимся кратко на истории самой педали. Название «педаль» происходит от латинского слова «pedalis» - «ножной». Поэтому педалями называют лапки таких механизмов музыкальных инструментов, которые управляются ногами.

Педали были изобретены около 1325 года в Германии. Они представляли собой увеличенную в размерах и соответственно сокращённую по диапазону клавиатуру у органа, предназначенную для игры ногами. Разумеется, эта педальная клавиатура ни по своему внешнему виду, ни по принципу своего действия ничем не походила на современную фортепианную педаль. Однако она уже позволяла задерживать ногами долгие звуки, нажатые (ногами же) на этой клавиатуре, и тем давала рукам большие возможности для исполнения других голосов на фоне этих выдержанных звуков. Такие возможности педальной клавиатуры способствовали тому, что слово «педаль» постепенно стало употребляться не только в смысле – «педальный механизм», но и для обозначения выдержанных аккордов или отдельных звуков (фермата, органнй пункт и прочее), на фоне которых движутся другие голоса.

Педальные механизмы у фортепиано прошли довольно сложный путь развития. Причём интересным является тот факт, что механизм левой педали появился почти на полстолетия раньше правой, хотя роль и значение правой педали в современном фортепианном искусстве намного выше левой.

Почему идея изобретения механизма левой педали настолько опередила правую? С чем это связано? Можно предположить, что его раннее появление было вызвано стремлением некоторых музыкантов воссоздать на фортепиано привычную нежную

звучность старинных клавишных инструментов. Ведь в 1725 году, когда Бартоломео Кристофори изобрёл приспособление, сдвигающее механику фортепиано в сторону и делающее его звук слабее и мягче, фортепиано ещё не имело большой популярности. Вся клавирная литература, все традиции исполнения были рассчитаны на тихое, камерное звучание клавесина и клавикорда. Да и аудитория того времени (избранная аудитория аристократических салонов) привыкла к нежным, шелестящим звукам старинных инструментов, а фортепиано в те времена многим казалось грубым и невыразительным. Поэтому вполне возможно, что перед его изобретателями стояла задача до некоторой степени приспособить фортепиано ко вкусам любителей музыки и доказать исполнителям и слушателям, что и на этом инструменте можно добиться мягких, нежно-матовых красок.

На ранних фортепиано с их слабым и непродолжительным звуком это воспроизведение тихой клавесинной и клавикордовой звучности при помощи механизма, изобретённого Кристофори, было вполне оправдано в художественном отношении.

Первоначально этот механизм управлялся не педалью, а ручной кнопкой (цугой). В 1766 году Вирбес заменил кнопку коленным рычагом, а несколько позже вместо этого рычага стали делать педаль. Первым патентовал пиано-педаль известный английский фабрикант Джон Бродвуд в 1782 году.

По мере усовершенствования фортепиано звук его становился более сильным и продолжительным. Это вызвало необходимость использования системы глушителей-демпферов, а вместе с ними и механизма, который бы управлял демпферами. Поэтому правая педаль была изобретена лишь тогда, когда звук фортепиано достиг достаточной силы и полноты.

Впервые современные демпферная и педальная системы были применены в Англии и вошли в употребление около 1770 года. Управлялись они коленными рычагами.

Попытки заменить эти рычаги педалями, уже использовавшимися на клавесинах, делались инструментальными мастерами разных стран, тем не менее изобретателем правой педали считают англичанина Адама Бейера (1781). А обе педали в виде, близком к современному, ввёл ранее упомянутый Джон Бродвуд в 1783 году.

Дальнейшие усовершенствователи механики фортепиано не ограничились двумя педалями. Некоторые фабрики изготавливали фортепиано с пианиссимо-педалью, которая позже была заменена модератором. Существовали фортепиано с различными цугами, включающими арфовый, лютневый, фаготовый и другие регистры, но с 1802 года такие инструменты перестали выпускать, и ко второй половине 19 века все эти регистры вышли из употребления.

Известны пятипедальные фортепиано, две педали которых управляли барабаном и тарелками. В начале 19 века такие фортепиано были даже модны в России, в связи с популярностью батальной музыки.

Однако все эти изобретения не могли найти себе широкого применения на практике, и их быстро забыли. Из более новых усовершенствований педального механизма следует отметить педаль Стенвея, принцип которой впервые был предложен Буассло в Марселе 1844 году. Эта педаль позволяет задерживать определённые звуки или аккордовые сочетания. Она очень хороша при исполнении транскрипций органной музыки и тех случаях, когда на фоне выдержанных басов или аккордов исполняются другие голоса. Однако современные пианисты чаще всего предпочитают пользоваться двумя педалями, так как не всегда в их распоряжении может быть предоставлен трёхпедальный инструмент. Да и к тому же искусный пианист может добиться эффекта третьей педали и на обычном фортепиано.

Глава 2

Работа над педалью в классе фортепиано

Искусству педализации пианист должен учиться, начиная с детского возраста. При первом объяснении ученику основ педализации надо рассказать ему, что представляют собой педали у фортепиано, для какой цели они употребляются и как надо пользоваться ими. Хорошо при этом сравнить педализируемый звук с беспедальным и заострить внимание ученика на том, что правая педаль делает звук полнее и продолжительнее. Он тянется даже тогда, когда палец отпускает клавишу, неплохо показать ученику «грязное» звучание на правой педали, вызвать у него отрицательное отношение к «грызи» и внушить, что правой педалью следует пользоваться очень осторожно, разумно и далеко не во всех случаях.

Первое педальное упражнение лучше сделать без звука, только правой ногой. Под счёт педагога ученик должен несколько раз подряд нажать и отпустить педаль. Лучше, если педагог будет считать «раз, два, раз, два» и т.д., а ученик на «два» будет нажимать педаль, а на «раз» - снимать. Такое распределение счёта и движение ноги ближе подведёт учащегося к запаздывающей педализации, с которой обычно начинают обучение этому искусству. Она труднее прямой и чаще используется пианистами. Точность и тонкость во многом зависят от свободного состояния ноги и положения стопы на педали. От давления напряжённой ногой педаль опускается слишком глубоко, и, следовательно, позже и не до конца снимается, педализация становится грязной. Чтобы этого не произошло, необходимо твёрдо опираться на пятку, оставляя стопу и колено свободными. Прикасаться к педали лучше не пальцами (тогда нога может сорваться с педали, чтобы удержать её, приходится её напрягать), а частью стопы между серединой и основаниями пальцев (ближе к последним).

Чтобы не стучать о педаль, нога должна как бы слиться с ней и работать не отрываясь от неё.

Опора на пятку, полная свобода ноги и правильное прикосновение позволяют легко, бесшумно и с большой точностью опускать педаль как угодно мало и как угодно часто. Прodelайте упражнения:

- а) свободно отклоняйте колено в стороны, опираясь на пятку;
- б) легко вибрируйте стопой;
- в) вращайте стопу вокруг педали;
- г) поворачивайте стопу вправо и влево.

Беззвучные упражнения на педализацию не должны занимать много времени. Сразу же, как ученик наладил правильный контакт с педалью, можно приступить к упражнениям со звуком.

Моменты нажатия и снятия запаздывающей педали целесообразно отрабатывать на упражнениях с одним звуком.

Первое упражнение – берётся звук или аккорд и после того, как он услышан, нажимается педаль. При этом обращается внимание ученика на изменения окраски звука.

Второе упражнение – нажимается педаль, после чего берётся звук (или аккорд). В момент появления звука педаль снимается. Это упражнение труднее первого, так как в нём одновременно сочетаются противоположные движения рук и ноги. Когда ученик с ним справится, можно объединить оба упражнения, то есть: после снятия педали нажимать её вновь для воздействия на уже извлечённый звук.

Это же упражнение подготавливает ученика к предварительной педали. После этих упражнений можно предложить ученику сыграть legato нескольких звуков и на каждый звук брать запаздывающую педаль. Если ему трудно сразу выполнить это задание, нужно поработать отдельно над каждой парой звуков.

Педадь можно нажимать в разные моменты: на счёт «два», «три», или на «четыре» - в зависимости от задания педагога. Снимается педадь всегда определённо – на счёт «раз», вместе с появлением нового звука. Считать во время этого упражнения лучше не вслух, а про себя, так как при громком счёте ослабляется слуховой контроль.

Неплохо обратить внимание ученика на то, что педадь, взятая в разное время после извлечения звука, воздействует на него не одинаково: на счёт «два» - поддерживает звук в момент его наибольшей силы, а на счёт «четыре» - чуть усиливает в момент угасания. В дальнейшем это обстоятельство будет играть большую роль при педализации фортепианных сочинений, в которых в зависимости от поставленных звуковых задач, следует точно продумывать моменты нажатия запаздывающей педали.

Короткую запаздывающую педадь, берущуюся непосредственно перед извлечением нового звука или аккорда и снимающуюся вместе с его появлением, часто называют связующей. Именно её имел ввиду Бузони, предлагая применять во многих клавирных полифонических произведениях И.С. Баха «педадь, которую не слышно».

Запаздывающей педадью широко пользуются все исполнители. Она оживляет звуки фортепиано, делает их пульсирующими, дышащими и способствует их плавному соединению. К. Н. Игумнов, очень любивший эту педадь, рекомендовал несколько оттягивать момент её снятия и отпускать её только тогда, когда действительно исчерпаны все возможности продления педализируемого звука или аккорда.

На запаздывающую педадь можно порекомендовать много различных упражнений. Хорошую систему предлагает Е. Ф. Гнесина в «Подготовительных упражнениях к различным видам фортепианной техники» в разделе 12 «Подготовка к педализации». Вот одно из упражнений – на счёт «раз» нажимается звук, на счёт «два» педадь, на «три» - клавиша отпускается, звук остаётся на

педали, на «раз» - берётся новый звук, педаль снимается и так далее. При этом надо следить, чтобы звук, оставленный на педали, был связан со следующим без разрыва, legato, и чтобы новый звук не наслаивался на предыдущий.

Такое упражнение даёт навыки педального legato и заставляет ученика активнее вслушиваться в тянущиеся на педали звуки. Но при работе над этим упражнением полезно заметить, что педальное legato заменяет пальцевое лишь в редких случаях.

В сборнике Е. Ф. Гнесиной имеются также хорошие упражнения на соединение аккордов, отдельных звуков в аккорды и др.

Приобретённые на упражнениях навыки следует тотчас же применять в исполняемых произведениях. В начале целесообразно выбирать пьесы, в которых педализация была бы несложной и вместе с тем создавала возможно большие, чисто педальные, эффекты. Такого рода пьесой является, например, «Прелюдия» Тетцеля. Также можно назвать «Болезнь куклы» Чайковского, «Осенью» Майкапара, «Монгольскую песенку» Глиэра. На первых этапах обучения нельзя рекомендовать частые смены педали. Поэтому в младших и средних классах, как правило, используется следующий принцип педализации: педаль берётся после долгих звуков и снимается на коротких.

Надо приучать ученика разбираться в том, какие звуки можно соединять педалью, какие нет. Он должен знать, что педалью уместно связывать звуки одного аккорда (гармоническая функция педали), особенно когда они расположены слишком далеко, чтобы до них можно было дотянуться рукой, скажем во многих вальсах. Применяя «гармоническую педаль» надо остерегаться, чтобы она не нарушала чистоты голосоведения.

В младших классах школы встречается не мало произведений, в которых используется «прямая», или одновременная, педаль. Она берётся в таких пьесах, как «Вальс» из Детского альбома Чайковского, «Вальс» a-moll из 1 тетради «Лирических пьес» Грига.

Эта педаль нажимается вместе с извлекаемым звуком и снимается тогда, когда нет необходимости его сохранять. Она помогает продлить для полноты гармонии звучание далёкого баса и подчёркивает ритмическую структуру пьесы.

Прямую педаль, совпадающую с ритмом произведения, часто называют ритмической. Она употребляется преимущественно в сочинениях танцевального и маршеобразного характера.

В начальных и средних классах школы педаль используется не во все произведениях – главным образом в пьесах певучего характера. Во многих других сочинениях она применяется эпизодически; этюды и полифония, как правило, играют без педали. Педагог должен планомерно направлять развитие техники педализации ученика. В начале обучения следует точно указывать нужную в том или ином случае педаль. Постепенно в отношении педализации надо предоставлять большую самостоятельность.

В школьном репертуаре может встретиться предварительная педаль. Она открывает все демпфера до извлечения звуков и способствует их наиболее сильному и яркому звучанию. Такая педаль хороша при резких отдельных *sf*. Взятая до извлечения звука и снятая в момент его появления, она придаёт ему яркость в начале и чистоту в продолжении.

В дальнейшем педальная техника должна обогащаться более сложными приёмами неполного нажатия, неполного снятия педали, педального тремоло.

При неполном нажатии педали, при полупедали, лапка педали нажимается не до дна. Глубина её погружения и продолжительность зависят от ожидаемого результата, связаны с музыкальным образом. Её можно опустить на одну треть или на половину, взять будто «на лету» или держать довольно долго.

Другой вид педализации – неполная смена педали – применяется при исполнении фигураций с негармоническими нотами на фоне далёких басов или гармоний. При неполной смене педали лапка

её сначала нажимается полностью, а в дальнейшем, по мере накопления негармонических звуков, слегка приподнимается один или несколько раз. При этом, в силу особенности звучания регистров, звуки верхнего и среднего регистров угасают, а низкие ноты продолжают звучать. Движение ноги при неполной смене педали должны быть очень быстрыми и незначительными. Результат действия этого приёма во многом зависит от градаций силы звука. Он будет более рельефным, если бас играть глубоко и сочно, а неаккордовые звуки - аккуратнее и тише.

Иногда, при обилии негармонических нот, для чистоты звучания приходится делать ногой не одно-два движения, а целую серию. Такая педаль называется тремолирующей.

Полупедаль, неполная смена педали, тремолирующая педаль – довольно сложные приёмы педализации. Они встречаются на более позднем этапе обучения – в старших классах музыкальной школы или даже в музыкальном училище.

С первых же шагов обучения искусству педализации надо прививать ученику осознанный подход к применению педали. Всё должно быть тщательно продумано и объяснено.

Первые впечатления наиболее сильные. Поэтому, если педагог с самого начала уделит должное внимание педализации и сумеет добиться сознательного отношения к ней, то при соответствующем руководстве у ученика разовьются правильные навыки в обращении с педалями.

Осознанный подход к применению педали не сводится к тому, чтобы приучить детей нажимать и снимать педаль там, где педагог считает нужным. Самое важное, чтобы учащийся непрерывно вслушивался в звуковые результаты своего действия и понимал, для чего он педализирует.

Так, если разучивается пьеса «Андантино» Хачатуряна, учащийся должен знать, что педаль в ней помогает создать ровный гармонический фон и улучшить напевность мелодии, а в

«Монгольской песенке» Глиэра она удерживает далёкий бас, увязывает его с последующими аккордами и подчёркивает упругий ритм. Всё это должно быть не только осознано, но и услышано. Такое отношение к искусству педализации может явиться залогом дальнейшего совершенствования учащегося в исполнительской области.

Некоторые педагоги заставляют учащихся нажимать педаль «по команде» : на «раз» - сними, на «два» - нажми и т.д. В результате ученик может сыграть пьесу чисто, но большой пользы от подобного обучения не будет, так как педаль нажимается им механически, автоматически, а слух его - основной контролёр и распорядитель педализации – бездействует. В дальнейшем эта автоматичность явится серьёзным препятствием в овладении тонкостями педализации.

Мало пользы даёт и такой метод, при котором педагог ориентирует ученика только на слух. Стихийное, бессознательное применение педали тоже препятствует развитию навыков чуткой многоплановой педализации.

В процессе обучения надо умело сочетать рациональное и интуитивное употребление педали. Причём в младших классах лучше педализировать на основе рационального анализа текста. Все действия педали должны продумываться и точно указываться в нотах. С ростом мастерства учащегося немалую роль приобретает интуитивная педализация, подсказываемая больше слухом и художественным вкусом, нежели рациональным анализом. Поэтому педализация ученика становится более самостоятельной, а точная фиксация педали в тексте остаётся необходимой лишь в отдельных случаях, главным образом, когда встречаются новые приёмы. Если ученик по интуиции берёт беспорядочную педаль и не может объяснить цель её применения, запись педали в тексте необходимо продолжить. Хорошо предложить сделать это самому ученику.

Пьесы, исполняемые с педалью, полезно первоначально выучить без неё. Лучше, если начинающий исполнитель добьётся без педали максимальной певучести и выразительности, хорошего пальцевого legato, и только после этого станет её применять.

С совершенствованием у учащегося исполнительских навыков необходимость разучивания произведения без педали отпадает. В старших классах школы можно разрешить некоторым учащимся пользоваться педалью сразу же в начале работы над новым произведением, «не откладывая её на десерт», но это можно допустить в том случае, если ученик педализирует сознательно.

Произведение, выученное с педалью, рекомендуется иногда проигрывать без неё. Это приносит большую пользу, так как при беспедальной игре заостряется чуткость слуха к фортепианным краскам, и по контрасту с беспедальной игрой пианист учится ценить педаль как колористическое средство. К тому же при игре без педали увеличивается сопротивление клавиш, а это полезно для технического аппарата.

О значении беспедального проигрывания пьес хорошо написал Н. К. Метнер: «Игра без педали даёт возможность пальцам нашим находить нужные оттенки, движения, позиции и в то же время даёт отдых ушам и полное спокойствие нутру. Побольше играть в темпе без педали, проверяя все выдержанные ноты и legato».

В подавляющем большинстве изданий нажатие педали обозначают знаком «P» или «Ped», а снятие «*».

Невозможность точной фиксации педали в тексте очень хорошо обосновывает А. Б. Гольденвейзер во введении к своей редакции форматных фортепианных сонат Бетховена: «Педализация – это живой творческий акт, видоизменяющийся при каждом исполнении в зависимости от множества условий (общая концепция, темп, динамика, свойства помещения, данного инструмента и т.д.). Главное же, педаль не только нажимается с разной степенью глубины, нажимается и снимается скорее или

медленнее, наконец, нога делает нередко много мелких движений, корректирующих звучность. Всё это абсолютно не поддаётся записи. Педаль, выставленная мною, может, мне кажется, обеспечить ещё не достигнутому подлинному мастерству пианисту такую педализацию, которая, не затемняя художественного смысла произведения, сообщит ему в должной мере художественную окраску».

Далеко не каждый редактор указывает в тексте действительно хорошую педаль. Так, Бузони в редакции «Клавиря хорошего строя» И. С. Баха обозначил правую педаль довольно скупо, а Э. Петри в редакции клавирных произведений И. С. Баха – густо и примитивно. Поэтому при работе с учеником над музыкальным произведением не следует слепо верить редакторским указаниям педали. Если они хороши и соответствуют стилю произведения, то можно их принять, если нет, то лучше положиться на свой вкус, слух и музыкальный опыт. Иное отношение должны вызвать авторские обозначения педали, отражающие то, что задумал автор. Даже если на первый взгляд кажется, что педаль, предписанная автором, неуместна, что при её применении создаётся ненужная «грязь», то надо поискать причину «грязи» в соотношении звучания голосов, в звукоизвлечении и т.д., постараться понять, для чего автору в данном месте понадобилась педаль, а не отказываться сразу от неё.

Глава 3

Условия развития художественной педализации

Тонкая, художественная педализация зависит от многих условий. Прежде всего она тесно связана со структурными и стилистическими особенностями пьесы. Поэтому, обдумывая педализацию музыкального произведения, в первую очередь надо принять во внимание черты стиля, требования мелодии, гармонии, голосоведения и характер фраз. Нельзя педалью затуманивать полифоническую ткань или замазывать границы музыкальных построений. На качество педализации влияет темп, динамика, характер звучности, регистровка и приёмы звукоизвлечения.

Быстрые темпы, большая звучность (f,ff) и *crescendo* допускают иногда более густую и продолжительную педаль, чем медленные темпы, тихая звучность (p,pp) и *diminuendo*. Певучие фразы требуют лёгкого, подвижного характера. Если при pp нужно добиться особой внятности и отчётливости, рекомендуется вообще не брать правую педаль. Нижний регистр фортепиано хуже переносит густую педализацию, чем средний и верхний. Поэтому, если в нижнем регистре встречается гармоническая фигурация в тесном расположении и не требуется особая полнота звука, педаль надо брать очень осторожно и коротко.

В педагогической работе важно также учитывать зависимость педализации от индивидуальности учащегося. У одних учеников звук бывает полный, сочный, у других – сухой и короткий; у одних – инструмент великолепно поёт без педали, у других нет. Одни

учащиеся обладают большими руками, способными свободно удерживать дуодещимбу, другие – не могут дотянуться до ноны. Всё это, безусловно, влияет на употребление педалей.

Иногда при одной и той же педализации получаются разные результаты в классе и на эстраде. Хорошая, чистая педаль в классной обстановке может на эстраде оказаться слишком густой и обильной. В этом случае сказывается зависимость результатов педализации от условий данного момента исполнения, то есть: от инструмента, акустики помещения, количества слушателей, температуры и от состояния самого исполнителя.

У различных инструментов педаль бывает неодинаковая – тяжёлая, лёгкая, с холостым ходом и без него. Всё это влияет на качество педализации.

Старые и новые инструменты тоже требуют разного отношения к педали. Так, Г. Нейгауз рекомендовал на старых инструментах брать педаль чаще, чем на новых.

Пустой или наполненный публикой зал также вынуждает исполнителя по-разному применять педаль. В пустом зале бывает больше гула, так как звуки, отражённые от стен, медленно угасают. Поэтому педализировать надо очень осторожно. В наполненном зале многие дефекты акустики исчезают, и с педалью можно обращаться свободнее.

Если ученика научили осознавать цель педализации и неустанно контролировать её результаты слухом, он лучше приспособится к концертной обстановке, к инструменту и акустике зала.

Обучение искусству педализации – очень важная и сложная задача. Её никак нельзя пускать на самотёк. Некоторые ученики пользуются педалью совершенно бессознательно, допуская грубейшие ошибки.

Среди этих ошибок в первую очередь следует отметить злоупотребление педалью, из-за которого в изобилии появляется

«педальная грязь», замазываются паузы, стираются контуры произведения. Некоторые учащиеся настолько привыкают к правой педали, что без неё ничего не могут сыграть. Этим детям надо приучать любить и ценить беспедальную звучность фортепиано. Надо постараться доказать им, что сплошное применение правой педали лишает звук фортепиано той прелести и выразительности, которая возникает при чередовании педализируемых и непедализируемых эпизодов.

Иногда злоупотребление педалью возникает оттого, что ученик не понимает стиля исполняемого произведения. Так, в полифонических произведениях И.С. Баха нередко из-за обильной педали, затемняется голосоведение, в сочинениях Моцарта, Гайдна, Скарлатти нарушается прозрачность фактуры. В произведениях, написанных в жанре вальса, многие снимают педаль на третью долю, тогда как в большинстве случаев аккомпанемент вальса лучше звучит, если её снимать на вторую долю или сразу же после неё.

Часто ученики используют правую педаль для того, чтобы замазать погрешность пальцев или компенсировать недостаток силы при *f* или *ff*. От такого применения педали надо их отучать.

Некоторые учащиеся во время пауз снимают руки, а ногу оставляют на педали. Хорошими помощниками при исправлении этого недостатка являются слух и внимание. Если в тексте стоит пауза, её надо по-настоящему услышать.

«Грязное» звучание не всегда зависит от педализации. Иногда его причина кроется в неточном снятии пальцев с клавиш.

В отличие от учеников, злоупотребляющих педалью, некоторые учащиеся боятся брать длинную педаль даже там, где она необходима. Опасаясь появления «грязи», они часто отрывают бас от гармонии, не захватывают его педалью, оставляют несвязанными аккорды, которые следовало бы соединить при помощи педали. В пассажах, состоящих из одних гармонических

звуков, такие учащиеся готовы несколько раз полностью сменить педаль, вместо того, чтобы сохранить бас и на его фоне объединить весь комплекс звуков. Подобные ученики педализируют сухо, неинтересно, избегают красочных педальных эффектов, возникающих в результате наложения различных гармоний. Такая «сухая» педализация является не меньшим злом, чем «грязная».

«Как в живописи нужны красочные мазки... - говорил К. Н. Игумнов, - так в музыке педаль нужна для создания красок. Поэтому я против частой смены педали – этой, своего рода «санитарной» педали, педали сухой и бездушной».

Методика применения левой педали не отличается большой сложностью. В младших и средних классах школы левая педаль почти не применяется. Исключение составляют отдельные пьесы, такие как «Эхо в горах», «Вариации на русскую тему» Майкапара. В старших классах школы и музыкальном училище она используется более широко.

Обычно левая педаль удерживается на протяжении довольно больших музыкальных построений. На отдельных нотах или аккордах её употребление малоэффективно. В отличие от правой педали, левая педаль должна нажиматься до эпизода, требующего её применения, или, в крайнем случае, одновременно с его первыми звуками.

Левая педаль уменьшает силу звука и изменяет его окраску. Поэтому применять её надо в тех случаях, когда желательна перемена тембра, а не при всяком *p* и *pp*. Предпочтительнее, чтобы ученик даже самое тонкое *pp* исполнял в первую очередь руками, а не педалью. По выражению Гофмана, эта педаль не должна быть «ширмой для несовершенного пианиссимо».

Можно брать левую педаль и на *tr* или *mf*, если это связано с определёнными колористическими задачами.

Уменьшение силы звука и изменение тембра на левой педали достигается тем, что молоточек ударяет по двум струнам вместо трёх.

Неударяемая струна при этом колеблется вместе с ударяемой и сообщает всему звучанию матовый колорит.

Разные оттенки тембра может дать и различная степень нажатия левой педали. Если опустить её лапку на одну треть или наполовину, то молоточек будет касаться струн теми местами, где фильц менее сбит, а это влияет на окраску звука.

Левая педаль даёт хороший эффект при имитации органных регистров, при воспроизведении *pizzicato*, в сочинениях грациозного характера или, наоборот, при неясной, туманной звучности. Иногда можно применять её и для ослабления последних нот фразы.

Некоторые ученики бывают слишком пристрастны к левой педали, без неё не могут сыграть ни одного произведения. Такая привычка вредна. Фортепианная музыка требует разнообразия красок, и нельзя пренебрегать ярким, сочным звучанием там, где это необходимо.

Заключение

Обучение искусству педализации требует большой кропотливой работы педагога.

Мастерство педализации развивается параллельно с другими качествами исполнителя. Оно не мыслимо без владения тончайшими градациями силы звука, без технического совершенства, без умения проникнуть в стиль исполняемого произведения. Поэтому техника педализации должна развиваться в полном соответствии с художественным и музыкальным ростом учащегося. Важно воспитывать в нём всесторонне развитого музыканта – художника, знающего и чувствующего характер музыки, владеющего всеми техническими средствами для передачи исполняемого произведения. Только тот, кто обладает настоящим вкусом, умеет тонко слушать и слышать себя и хорошо знает природу своего инструмента, сможет овладеть всеми тонкостями педализации, и, умело и гибко используя её возможности, очаровать слушателей глубиной и совершенством исполнения.

Список использованной литературы

1. Голубовская Н. «О музыкальном исполнительстве». Л., 1985 г.
2. Иосиф Гофман «Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре» 1961 г.
3. «Очерки по методике обучения игре на фортепиано» вып. 2 1965 г. Под редакцией А. Н. Николаева
4. А. Алексеев «Методика обучения игре на фортепиано» Москва «Музыка» 1978 г.
5. Шмидт-Шкловская «О воспитании пианистических навыков» 1985 г.