

*муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Малыгинская детская школа искусств»
Ковровского района*

**Художественная педагогизация
в фортепианной педагогике
и практике пианиста-исполнителя**

*Выполнила:
преподаватель
по классу фортепиано
Ермо Елена Анатольевна*

Содержание

Введение		3
Глава I	Теоретические основы художественной педализации	7
	1.1 Педализация как творческий акт	7
	1.2 Основы употребления педали	10
Глава II	Художественная педализация в музыкальной педагогике и практике пианиста-исполнителя	15
	2.1 О стилях и авторских обозначениях педали	15
	2.2 Музыкально-педагогические взгляды на педализацию на примере работы в фортепианном классе детской школы искусств	24
Заключение		48
Библиография		49

Введение

«Для каждого исполнителя самое главное – любить свой инструмент, знать все таящиеся в нём возможности и уметь использовать их наилучшим образом».

А.Б.Гольденвейзер

В музыкальном энциклопедическом словаре читаем: «педализация - искусство владения педалью фортепьяно, один из важнейших элементов пианистического искусства. Состоит в использовании различных способов взятия и снятия правой педали, в совместном и раздельном применении обеих педалей, в противопоставлении педального и беспедального звучания и др. Способы педализации определяются стилем исполняемого сочинения; пианист учитывает особенности фортепьяно, на котором играет, и акустику зала» (16; 415).

Исследование проблемы художественной педализации следует начать с истории происхождения фортепиано, его усовершенствования на протяжении всего периода существования этого инструмента, а также характеристики фортепианного звука.

Рождением фортепиано считают 1709 год, создателем инструмента - флорентийского мастера Бартоломео Кристофори. Свое изобретение Кристофори назвал «чембало *s piano u forte*», но «название это неточно передаёт новизну выразительных возможностей изобретённого инструмента, так как более усовершенствованные клавесины с двумя мануалами (клавиатурами) также могли воспроизводить динамические контрасты *forte-piano*. Новый инструмент надо было бы назвать «клавесином с *crescendo u diminuendo*». Однако данное Кристофори название сохранилось, и изобретённая им разновидность клавишного инструмента с тех пор именовалась фортепиано» (2; 99).

Так начинается история самого популярного и универсального инструмента, а также новой музыки, развитие которой теснейшим образом связано с техническим совершенствованием фортепиано.

Со времени изобретения инструмента постоянно шла работа над улучшением его устройства, особенно это касалось фортепианного звука: его красоты, певучести, силы и продолжительности.

Как известно продолжительность фортепианного звука зависит от продолжительности нажатия на клавишу. Молоточек, ударив по струне, и глушитель, поднявшись, дают ей возможность беспрепятственно колебаться до тех пор, пока ко-

лебания не затухнут сами по себе. Стоит отпустить клавишу, как демпфер прикасается к струне и звук гаснет.

Для того чтобы преодолеть этот недостаток, в 1726 году Кристофори демонстрирует с помощью специальных рукояток сдвигание клавиатуры в сторону. «Это новшество прототип будущей левой (*una corda*) педали рояля, позволяет вывести одну или две струны хора из зоны действия молоточка, что делает звук более нежным» (37; 14). Но использование ручных рычагов было крайне неудобным, так как исполнитель вынужден был прерывать игру. Изобретение в конце XVIII столетия ножных рычагов (педальей) решило эту проблему.

При нажатии на левую педаль клавиатура смещалась в сторону, и молоточки ударяли лишь по одной (а не по трём) струне – звук инструмента становился более тихим, кроме того, менялся его тембр.

Конструкцию правой педали фортепиано, освобождающей все струны от демпферов, изобрёл в 1781 году англичанин Адам Бейер. Роль правой педали гораздо важнее и при умелом её использовании, возможно, было получать звуковые эффекты, абсолютно недостижимые при игре на клавесине и клавикорде.

Обе педали (левая и правая) стали применяться с 1783 года в конструкции инструментов фортепианных фирм Германии (Иоганн Готтлиб Вагнер), Франции (Себастьян Эрап), Англии (Джон Бродвуд).

Современное фортепиано пользуется огромной популярностью у любителей музыки, как на концертной эстраде, так и в домашнем быту. Объём звучания инструмента позволяет исполнять на нём любую, даже симфоническую музыку; мощь и нежность звучания этого чудесного инструмента, необъятные красочные и динамические возможности завоевали ему любовь и признание слушателей.

Но малоискушенный слушатель подчас не воспринимает звуковой прелести и выразительной силы фортепиано и склонен приписывать ему бездушие и сухость. Для такого восприятия есть объективные причины, кроются они в природе фортепианного звука, который не льётся струёй, подобно голосу или звуку духовых и смычковых инструментов. Сыгранная на рояле мелодия не представляет собой плавной звуковой линии, а состоит как бы из точек. Привычное ухо преодолевает этот недостаток, оно словно слышит непрерывную, плавно льющуюся мелодическую линию. Ухо же неискушённого слушателя отказывается роялю в певучести и воспринимает его как ударный инструмент.

Ударность фортепиано, дающая ему ритмическую ясность и чёткость, делающая его незаменимым сопровождающим и руководящим инструментом в ансамбле, коренится в двойственной природе звукоизвлечения. В рождении фортепианного звука присутствует механический стук молоточка о струну, соединённый с чисто музыкальным звучанием, следствием вибрации струны. Если извлечь звук правой рукой, предварительно зажав пальцем левой руки соответствующие

струны, можно услышать механический стук. С помощью клавиши пианист управляет только моментом рождения звука. Именно из этих начальных точек и составляется мелодия и вся фортепианная музыка.

Есть ещё одна особенность, которая отличает фортепиано от других инструментов – это насильственное прекращение звука демпфером. В щипковых инструментах звук затухает естественно, а на рояле происходит как бы убийство звука. Демпфер механически прихлопывает ещё вибрирующую струну. Мы обычно не воспринимаем этого момента, но его возможно уловить, прислушиваясь к беспедальной игре.

Ударность звукоизвлечения, включающая механический призыв, отсутствие подлинного, физического *legato*, а также насильственное прекращение звука демпфером снискали роялю пресловутую славу сухости и бездушия. Такая слава была бы заслуженной, если бы не существовало правой педали. Значение её для современного инструмента становится понятнее, если сравнивать его звук со звуком старинных инструментов. Отдельному звуку клавесина присуща чувственная жизненность, совершенно недостижимая без педали на современном инструменте. При игре на одной клавиатуре клавесина приводятся в действие соответствующие клавиши другой клавиатуры, удваивающие те же звуки в октаву. Способ извлечения звука на клавесине – «дергание» струны, даёт яркий звук, богатый обертонами.

Инструмент эпохи Л.Бетховена почти не требовал педали для получения красивого звучания. По сравнению с современным роялем он имел более тонкие, и поэтому менее натянутые струны, а также кожаные головки молоточков, обладающие большей жёсткостью. По мере того как время требовало от рояля больше мощи и силы удара, струны становились все более толстыми, неподатливыми и туго натянутыми, соответственно с этим головка молоточка должна была становиться мягче и тяжелее, чем было снижено обертональное богатство отдельного звука.

Следует отметить так же и изменение звуковых требований слуха того времени (конец XVIII – начало XIX в.в.), не расположенному к светлому звучанию. Поэтому для головок молоточков выбирались такие точки удара, которые позволяли, по возможности, избегать резких «микстур», просветляющих звук. Эти факторы «привели бы к катастрофическим для фортепианной игры последствиям, если бы не была найдена компенсация в виде педали. Таким образом, правая педаль является для современного рояля не более или менее случайным придатком, который можно было бы и откинуть, не изменяя инструмента; наоборот, она органически связана с его звучанием, без неё инструмент сразу потерял бы всякую художественную ценность». (27; 69).

Необходимо сказать, что применение правой педали является не только сред-

ством для получения определённого эффекта, это новая техническая задача для исполнителя, которому необходимо развить совершенную технику педализации, так как без этого можно испортить любое произведение. Создание педального гула – грубый дилетантский приём, свидетельствующий об отсутствии у играющего художественного вкуса.

Но значение изобретения правой педали для пианистического искусства до настоящего времени «почти обратно пропорционально значению, которое придаётся ему при обычном фортепианном преподавании... По мнению Рубинштейна, хорошая педализация составляет три четверти искусства фортепианной игры» (27; 66).

Однако, как показывает практика, особенно в начальном обучении игре на фортепиано проблема применения педали для начинающих пианистов в классе фортепиано детской школы искусств стоит достаточно остро. Педагоги зачастую не уделяют особого внимания работе над педализацией в произведении, так как развитие педальной техники часто заслоняется проблемами другого порядка – освоением игровых движений, беглости, штрихов, интонированием ...

Безусловно, если учащийся имеет плохие пианистические навыки, не умеет слушать себя, для него применение педали станет проблемой. Устранением ошибок и недостатков педализации необходимо заниматься только параллельно с исправлением пианистических навыков.

Хорошее владение педалью – это, прежде всего точная координация всех действий пианиста, отсутствие напряжения игрового аппарата. Крайне важно не только осознание учащимся своих действий на клавиатуре, но также важно осознание действия ноги на педали.

Владение педалью – это результат целенаправленного обучения и развития навыка педализации. Начинающему пианисту необходимо учить педаль и хорошо знать, где и почему он ею пользуется.

Можно с уверенностью сказать, что все выдающиеся мастера пианистического искусства как прошлого, так и современности уделяли проблеме художественной педализации достаточно серьёзное внимание.

Ф.Шопен и А.Б.Гольденвейзер, Й.Гат, Г.Г.Нейгауз и многие другие исполнители и педагоги, прекрасно владея этим необыкновенно тонким искусством, в своих трудах пытаются раскрыть тайны этого мастерства. Но наиболее глубоко данная проблема рассмотрена в работе «Искусство педализации» профессора Ленинградской консерватории Н.И.Голубовской, а также в книге «Пианизм как искусство» выдающегося советского композитора, пианиста и педагога С.Е.Фейенберга.

Глава I

Теоретические основы художественной педализации

1.1 Педализация как творческий акт

«Необходимо всё время прислушиваться к своей игре, чтобы ясно судить о звуке, оттенках и педализации».
А.Н. Есипова

В искусстве педализации главную роль играет музыкальный слух исполнителя. Именно слухом управляются, контролируются и корректируются физические действия пианиста во время исполнения. Бесспорным является утверждение, что и педаль управляется слухом.

Все действия пианиста подчинены мыслимо слышимому художественному образу, приспособлению реального звучания к воображаемому и уловить их (действия) практически невозможно. Однако «мастерство педализации можно воспитывать, как и мастерство игры руками, и оно в такой же мере заключается во владении богатством средств, в гибком и тонком приспособлении их к звуковой цели. Средства эти – время нажатия и снятия педали и различная глубина нажатия. Для тонкого управления ими нужно в первую очередь тонкое понимание музыки, тонкое знание инструмента и конечно тонкий слух» (15; 52).

Безусловно, в педализации существуют основные логические принципы, которые необходимо знать любому исполнителю, но вместе с тем художественные качества педализации во многом зависят от особенностей инструмента и акустических средств помещения, где играет пианист. Например, при исполнении на «светлом» рояле возможно частое применение педали, на «тёмном» напротив, педали меньше.

При плохой акустике зала допускается более частая и более глубокая педаль, в то время как при хорошей акустике педали требуется меньше.

В своем труде «Пианизм как искусство» С.Е.Фейенберг пишет: «Для исполнителя огромное значение приобретает не только что звучит, но и где звучит. Таким образом, в задачу педализации входит не только приспособление к наличным акустическим условиям, но и умение создать в фантазии слушателя обстановку, необходимую для дорисовки поэтического образа. Педаль подчиняется условиям акустики и вместе с тем создаёт свою звуковую атмосферу: она должна быть а к т и в н о й» (42; 352).

У немецкого фортепианного педагога К.А.Мартенсена читаем: «... скрипач, певец и всякий другой исполнитель имеет в концерте всегда свой собственный

инструмент, который он с течением времени испытал в различных, часто схожих условиях. Иначе с пианистом: снова и снова стоит он всегда перед чужим ему до того звучащим телом, полное душевное и художественное слияние с которым ляжет в основу его творческого акта». (27; 87).

Несмотря на то, что движения ноги на педали неуловимы в подробностях, сама педализация, как и другие стороны художественно-исполнительского замысла, поддаются осознанию и должны являться результатом глубокого продумывания стиля и характера исполняемого произведения.

Свою педализацию исполнитель подчиняет ряду закономерностей: гармонической, ритмической, мелодической. Идею педализации каждый исполнитель может записать, а именно что объединить, что разъединить педалью, но совершенно невозможно записать точное время нажатия и снятия педали, также, как и её глубину. Все ритмические и мелодические изменения в произведении ведут за собой изменение педализации. В низких регистрах обычно пользуются более глубокой педалью, так как здесь необходимо воспользоваться регистровой певучестью инструмента, в верхнем регистре, наоборот, педаль мельче и короче, здесь привлекает лёгкость и грациозность. Так же сложно точно отрегулировать гамму педальных оттенков, равно как и гамму динамических нюансов.

Искусство педализации прямым образом связано с искусством владения инструментом и на разных уровнях развития пианиста и его мастерства - разная педаль. «Опытный пианист большей частью пользуется для смягчения звука, накопления мощи и динамической кульминации или для небольших подчеркнутых нажатий *rinforzando*» (42; 346).

Особое внимание хотелось бы уделить вопросу владения техникой педализации великих мастеров фортепианного искусства. Ф.Шопен, Ф.Лист, Ф.Бузони, Г.Г.Нейгауз, С.Рихтер – ряд имен мастеров техники владения фортепиано и педализацией в том числе, можно продолжать и продолжать. В работах исследователей, в воспоминаниях современников, а также их учеников видна картина необыкновенно пристального и чуткого внимания на проблему педализации каждого из этих художников. Приведём лишь некоторые из них:

«Нейгауз по праву считался одним из выдающихся мастеров фортепианного звука. Этот звук у Нейгауза словно окрашивался, блестел, сверкал всеми переливами красок. В нем не чувствовалось резкости; он был удивительно гибок в малейших своих частицах, прекрасен по своему основному тембру. Он рождался из пальцев как бы непосредственно, сразу же воплощая намерения пианиста.

Исключительно умело пользовался Нейгауз п р о т я ж ё н н о с т ь ю звука вплоть до его полного потухания, постепенностью угасания и накопления звучания, звуковой перспективой. Его игра во многом напоминала «картину с глубоким фоном» и «с различными нюансами»; она впечатляла изошрённой «многоплано-

востью», богатейшей палитрой звуковых красок, какой и в помине нет у многих пианистов, обладающих гораздо большей абсолютной силой и техникой.

Конечно, высокие звуковые достижения Нейгауза были бы невозможны без многообразного и тонкого применения педали, без создания особой поэтической «педальной атмосферы». Так он с огромным мастерством пользовался одним из важнейших свойств педали – различным её действием, в зависимости от глубины нажатия (то есть полной педалью, полупедалью, четвертьпедалью и другими педальными градациями). Причём педализация у него была неразрывно связана с силой и качеством звука; малейшие изменения нюансировки вызывали изменения в пользовании педалью. Вполне естественно, что у Нейгауза педализация зависела от стиля исполняемых произведений: «Что пригодно для одного композитора, - говорил он, - совершенно непригодно для другого».

Нейгауз умел точно и тонко пользоваться как «длинной» педалью, густой и полной, так и быстрыми сменами педали, самыми мелкими «мазками» её, особенно необходимыми, по его мнению, у Скрябина, Шопена, Листа, Чайковского, Рахманинова, Дебюсси, Равеля - «вообще во множестве случаев». Мало кто ещё мог применять педаль столь легко и незаметно – «мимоходом», «мимолётно» – как он. Педаль, по его словам, надо уметь брать так, «как умеешь взять пальцами ноту или аккорд – на лету». Вот почему является он резким противником так называемой «хрестоматийной» или, как он еще говорил, «икающей» педали. Подобная педаль (или, вернее, унижение педали) свидетельствует о художественной убогости: применять её – значит совершенно «безжалостно оскопить» фортепиано.

Наряду с этим Нейгауз возражал против каких бы то ни было злоупотреблений педалью. В его игре она никогда не затемняла контуров исполнения; напротив, делала их более рельефными, яркими, определёнными; педаль становилась как бы разновидностью дыхания» (29; 272).

Музыкальный критик Т.Н.Грум-Гржимайло в книге «Музыкальное исполнительство» пишет об исполнительском искусстве Александра Скрябина: «Пианист-композитор поражал своих слушателей-современников совершенно новым отношением к фортепиано, к его красочной палитре. Никто до Скрябина не достигал такой «полётности» звука, такой прерывисто-волнообразной динамики, словно подхлестывающей мелодический взлёт к апогею страсти и мечты. <...> Под руками пианиста, как свидетельствуют современники, инструмент «дышал». Когда пианист, еле касаясь клавишей, педализировал, добиваясь причудливых смешений гармоний или «бесплотных», летящих, «засурдиненных» звучаний. Слушатели порой сомневались, фортепиано ли это звучит или иной, неведомый инструмент?.. Он весь был в поисках новых звуковых миров» (18; 87).

1.2 Основы употребления педали

«Педаль – душа фортепиано и с этим нельзя не согласиться, если вспомнить какие богатейшие возможности педаль открывает пианисту»

Антон Рубинштейн

До сих пор мы рассматривали лишь вопросы, касающиеся правой педали фортепиано. Что касается левой его педали, то в методической литературе этот вопрос освещается крайне скупо. Конечно, мастерство педализации включает в себя владение в равной степени обеими педалями, но на начальной ступени обучения левая педаль применяется редко и техника владения ею не разрабатывается.

В тоже время в практике мастеров левая педаль играет очень большую роль. «Посредством левой педали Лист охотно подчеркивал поражающим красочным контрастом впечатляющую смену гармоний; для Бузони левая педаль стала, в особенности при исполнении Баха, своего рода регистром; исполнители типа Рубинштейна и Рейзенауэра пользовались матовым блеском левой педали во всё время исполнения, даже для того, чтобы вкрапливать мельчайшие красочные точки» (27; 81).

Г.Г.Нейгауз предостерегал от употребления левой педали при каждом появлении *p* или *pp*. Он считал, что в большей степени левая педаль влияет на изменение тембра инструмента. «Не все учащиеся знают, что главное очарование левой педали не в том только, что молоточек ударяет две струны, а не три, что звук тише, а в том, что первая (из трех) неударяемая струна (так как механизм передвигается слева на право) звучит вместе с ударяемыми струнами, не понуждаемая к этому ударом молоточка, а так как над ней поднимается глушитель (демпфер), и она звучит исключительно из сочувствия к настроенным с нею в унисон струнам-соседкам. Это – самый «неударный» звук, какой только возможно на фортепиано, и нельзя его не любить за это особенно» (34; 187). И ещё один совет даёт великий мастер начинающим пианистам: «Когда приходится играть на очень разбитых и старых роялях, то конечно, надо чаще применять левую педаль (и правую тоже), чем на хороших, исправных инструментах» (34; 188).

Роль правой педали фортепиано разнообразна. Используя тончайшие эффекты педализации, педаль можно рассматривать как средство тембрального обогащения фортепианной звучности, усиления певучести звучания, выявления гармонических красок музыкальной ткани.

К.А.Мартинсен, рассматривая значение правой педали для современного фортепианного искусства, выделяет три её роли: «звуковая» педаль, «связующая» и «гармоническая».

Педаль придаёт фортепианному звуку полноту, округлость, красоту и способность резонировать. «В инструменте наличествуют два взаимопроникающих, друг для друга существующих, а иногда и противостоящих мира. С одной стороны, относительно глухой, жёсткий и неподвижный мир материи отдельного звука самой по себе; с другой стороны, яркий, светоносный, одухотворяющий мир педали; с одной стороны – тело, с другой – душа» (27; 69).

Велико значение педали в красочном богатстве и мягкости звукоизвлечения. Ударному призвуку противостоят чисто музыкальные звуки, богатые обертонами.

«Педаль придаёт роялю обволакивающую окутывающую его неизбежную ударность. В педали заложены неисчерпаемые красочные возможности.

Рояль рождён с педалью. Однако беспедальное звучание – своеобразная характерная краска, которой пианист широко пользуется.

Противопоставление беспедального звучания педальному – сильное выразительное средство. Оно служит и звуковой инструментровке, и обрисовке ритма, и психологической характеристике.

Но контраст этот должен непременно быть продиктован художественной целью. Ничем не оправданная смена педальной и беспедальной, влажной и сухой звучности, столь частая в учебных редакциях, не так безобидна. Она создает звуковую пестроту. Выключение педали в плавно льющейся музыке рождает звуковой провал. Противопоставление двух колоритов обогащает выразительность. Создание же случайных беспедальных островов в одноколоритной музыке разрушает её единство» (15; 74).

Между педальной, насыщенной звучностью и сухим беспедальным звучанием рояля огромная бездна.

«Связующая» педаль делает возможным связывание, которое без неё осуществляется с трудом, часто далеко не совершенным способом.

«Связующая» педаль способствует *legato* в тех случаях, когда оно физически невыполнимо. Возможность связывания аккордов на современном инструменте возможно лишь с помощью педали.

Но необходимо помнить, что «связующая» педаль должна быть очень точной, очень тонкой, иначе звуковедение может получиться смазанным.

«Гармоническая» педаль способна удерживать «в кажущемся одновременном звучании последовательно появляющиеся звуки» (27; 67). Эта педаль удерживает гармоническую фигурацию в диапазоне, который значительно превышает растяжение рук и количество пальцев. Аккорд приводится в звучание не одновременным ударом, а постепенно. При этом стук позже появляющихся звуков поглоща-

ется звучанием ранее вступивших. В этом особая красота и прелесть гармонической педали.

У каждого из этих видов педали, по мнению К.А. Мартинсена существует множество разновидностей.

«Так к разновидностям «звуковой» педали относятся «звукописная» педаль, т.е. та педаль, которая, скажем, подчеркивает раскаты и бушевание поднимающихся гаммаобразных ходов, тремолируя, усиливает трубоподобные громы или сумрачно приглушает сильные басы сразу после их вступления.

Затем идёт «затушёвывающая» педаль; с нею контур линий расплывается и создается призрачный полумрак, в котором звуковой поток скорее угадывается, чем слышится.

Еще одна разновидность «звуковой» педали – «ритмическая», безотносительно к другим соображениям твёрдо подчеркивающая тяжёлую поступь сильных долей такта в танцевальных и маршеобразных пьесах» (27; 80).

Цель её – поддержка акцентов, динамических контрастов, нарастаний и спадов звучания. Но значение имеет не только момент нажатия педали, а также и момент снятия её, так как даёт основную характеристику ритму.

«Как разновидность «связующей» педали следует упомянуть ещё ту, при которой на короткое время один аккорд сливается со следующим. Умело применённый, этот вид педали вносит в смену аккордов нечто мерцающее, парящее». (27; 80). «Связующая» педаль или так часто называемая «запаздывающая» – это педаль певучести, она не смешивает гармоний, но и не выпускает мелодию из красочно насыщенной сферы.

«А затем утомительное богатство многообразных проявлений той разновидности гармонической педали, которая в виде «полупедали», «четвертьпедали» является венцом мастерства в области трактовки педали!

<...> Нужно упомянуть еще одну разновидность «гармонической» педали <...> - это «смешивающая» педаль. Она связывает и смешивает в одно звучащее единство такие гармонии, одновременного существования которых никогда не допустил бы рациональный дух строгого учения о гармонии. Такая педаль может смешивать их, так как существо фортепианного звука – в его непрерывном ослаблении. Поэтому при определённых акустических условиях, чутко подслушанных музыкантами, рассчитывающими в своих композициях на «смешивающую» педаль, предшествующие аккорды могут служить тёмным фоном для последующих, возможно, совершенно разнородных аккордов» (27; 81).

По отношению к использованию педали С.Е.Фейнберг подразделяет роль педали следующим образом: «Правая педаль фортепиано выполняет две функции, в которых можно различить тектонические и декоративные тенденции» (42; 335). По его мнению, педаль, которая «берётся для смягчения и дополнительного тем-

брирования только с целью приобретения новых качеств звучания» (42; 336) можно обозначить как обогащающе-декоративную или обогащающе-тембровую.

Обогащающе-декоративную педаль С.Е.Фейнберг советует использовать в следующих случаях: «1. Для более мягкой окраски звука или аккорда.

2. Для предания звуку выпуклости и смягчения удара.

3. Для плавного прекращения звука, в особенности перед паузами.

4. Для помощи пальцам в затруднительных аппликатурных случаях.

5. Для связного повторения того же звука.

6. Для замены отражений звуковых волн при жёсткой акустике помещения.

7. Для общего тембрового обогащения и создания музыкального *sfumato*» (42; 342).

Здесь же он различает педаль как предшествующую, одновременную, последующую и запаздывающую, считая, что любой из данных приёмов педализации существенно влияет на характер звучности и от пианиста в первую очередь будет зависеть использование того или иного метода, чтобы добиться необходимого звукового результата.

Рассматривая особенности тектонической педали Фейнберг отмечает, что «наиболее ценным качеством педализации нужно считать способность педали дорисовывать гармоническое и полифоническое строение музыкальной формы. <...> Музыкальное произведение, рассчитанное на тектоническую педаль не может быть сыграно без педали. Оно теряет при отсутствии педализации какой бы то ни было смысл, как ансамблевая пьеса без участия всех входящих в нее голосов.

Тектоническая педаль точно выдерживается во всех случаях, не зависимо от акустических условий. Она не столько выражает отношение исполнителя к произведению, сколько даёт представление о том, чем является само произведение в своих наиболее существенных компонентах: гармонии, полифонии и мелодическом развитии. Однако по отношению к главному голосу педаль может играть и отрицательную роль, нарушая логику и процесс образования мелодической линии, поэтому тектоническая педаль требует особо тонкого и тщательного выполнения. По отношению к тектонической педали скорее можно применять понятие «верной и неверной педали», чем «много или мало педали». Количественные критерии не применимы к тектонической педализации: музыкальный образ должен быть дорисован, и это требование так же правомерно, как и любая точка зрения, не допускающая искажения элементов музыкальной формы» (42; 353).

Тектоническая и декоративная функция педали в практике фортепианной игры, по мнению Фейнберга «разрешаются неотделимо друг от друга и связаны одна с другой» (42; 335).

Как особый вид педализации С.Е.Фейнберг выделяет так называемую «компромиссную» педаль - педаль, акустически дополняющая и тектоническая, гармоническая и мелодическая, декоративная и полифоническая выполняется одним механизмом. В большинстве случаев различные задачи сливаются в одну цепь тонких и непрерывных движений. В тех случаях, когда педализация преследует различные цели, хорошее исполнение зависит от чувства меры и искусства пианиста. Такую педализацию мы назвали - к о м п р о м и с н о й.

Пианисту приходится иногда для сохранения звуков гармонии поступиться ясностью и прозрачностью в движении мелодического рисунка. Для достижения большой мощи иногда необходимо воспользоваться сохранением звучания чуждых гармоний. Однако во всех случаях искусство пианиста может найти наилучший выход из положения.

Как это часто бывает в творческом процессе, именно затруднение, стоящее перед артистом, неизбежное сопротивление материальных средств вызывает к жизни новые творческие победы и новые художественные достижения» (42; 359).

По отношению к педали большинство фортепианных сочинений можно разделить на две группы: в одной педаль – это краска. оттенок звучания, в другой – она рассматривается, кроме того, как средство, обогащающее фактуру. Другими словами, первая – это педаль, обогащающая звучание или колористическая, вторая педаль – фактурно-необходимая или «фактурная», которая как бы подразумевается, она как бы мысленно вписана в текст и без неё музыка теряет свой смысл.

К первой группе («колористическая» педаль) принадлежат произведения старинных мастеров клавесинистов, Й.Гайдна, В.Моцарта.

«Л.Бетховен в своей музыке стоит посередине между двумя звуковыми мирами, уходя корнями в предшествующий период, порождая и развивая постепенно новое отношение к роялю, ставя новые выразительные задачи, открывая новые звуковые эффекты» (15; 59).

Ко второй группе («фактурная» педаль) принадлежат произведения Л.Бетховена, композиторов-романтиков, французских импрессионистов, русская фортепианная музыка.

Необходимо отметить, что, несмотря на многообразные функции правой педали на практике полного разделения этих функций не бывает в силу того, что действие педали всегда комплексное.

«В такой сложной области как педализация, ни один термин не может точно и с исчерпывающей полнотой определить цель и средство данного вида педали. В большинстве случаев термин служит только напоминанием, только намёком на ряд явлений, которые можно обнаружить при исполнении и работе над произведением» (42; 338).

Глава II.

Художественная педализация в музыкальной педагогике и практике пианиста-исполнителя

2.1. О стилях и авторских обозначениях педали

«Наилучшей является та педаль, которая позволяет наиболее верно передать данную музыку во всем богатстве её образно-звукового выражения»

Г.Г. Нейгауз

Клавесин не имеет педали, но это не означает, что на рояле мы не должны употреблять педаль. При исполнении клавесинных произведений главным для пианиста является не формальное подражание, а стремление наиболее полно выразить содержание музыки.

В сфере звучания только с помощью педали рояль может возместить потерю некоторых тембральных и регистровых свойств клавесина.

Фактура клавесинной музыки прозрачна, напоминает кружевную резьбу. Педаль присутствует почти всегда, но нажатие в основном минимальное. Она окрашивает звучание в целом, оттеняет значение басов и прихотливых фигураций сопровождения. Паузы и *staccato* вполне реальны и не рассчитаны на наличие педали. Иногда педаль может окрашивать *staccato*, но снимается вместе со снятием руки.

«Филигранная мелизматика, тонкость сопряжений требует прозрачности, а не сухости. Этим и руководится пианист» (15; 93).

Используется минимальная педаль, чуть больше прижатая на басах, что создаёт гармоническую «атмосферу» звучания и сохраняет прозрачность сопровождения.

Особого внимания требует исполнение мелизмов, так как обычно украшения начинаются вместе с басом, крайне важно «не засорить» педалью последнюю опорную ноту. Для этого при запаздывающей педали вновь нажимать её следует только по окончании украшения, когда установится чистая звучность. Вполне возможно исполнение длинных мелизмов (трелей) на мелкой педали.

В певучих пьесах педаль может быть почти непрерывна, но в зависимости от регистра возможно несколько более глубокое нажатие.

Об использовании педали в старинной музыке можно руководствоваться словами Ф.Бузони: «В клавирных произведениях часто бывает закономерной та педаль, которой не слышно».

Произведения И.С. Баха, исполняемые в настоящее время на фортепиано, написаны им для клавесина, клавикорда, органа. Благодаря педали, возможно приблизить эти сочинения к первоисточнику.

Еще раз обратимся к словам Ф.Бузони, который писал: «Не следует верить легендарной традиции, будто Баха должно играть без педали» (15; 94).

Произведения И.С. Баха, чаще, чем старинная музыка, допускают применение педали, причём большую глубину её нажатия. Педаль помогает связывать мелодические линии в тех случаях, когда недостаёт пальцев, она заостряет ритмический рисунок, помогает артикуляции, обогащает выразительность звучания.

«Но, содействуя слитности, особенно в медленных темпах, педализация не должна разрушать прозрачности и превращать полифоническое мышление в гармоническое.

Пианист, владеющий градациями нажатия, «увлажнённой чёткостью», без труда управляет звучанием при помощи педали <...>. Фиксировать педаль в музыке Баха немислимо, столь она зыбка и подчинена «ряду волшебных изменений» (15; 97).

Педаль в творчестве В.А. Моцарта не является фактурно-необходимой, но красочная роль её уже довольно значительна.

Музыка Моцарта имеет иногда ещё вполне клавесинный характер. Педаль нажимается обычно не до конца, так как ткань прозрачна и подвижна, содержит много гаммаобразных пассажей.

«Классически ясный характер музыки Моцарта требует полной отчётливости линий сопровождения, поэтому педаль не должна нарушать прозрачность фактуры» (41; 20).

С.Е.Фейнберг советует: «исполняя произведения Моцарта пианист не должен слишком глубоко нажимать лапку педали, так как техника лимитированной педализации требует быстрых смен и точных снятий» (42; 344).

«Тонкость и разнообразие моцартовской фактуры естественно требуют тонкости и разнообразия педализации. Пристальное изучение и вкус подскажут верное её применение» (15; 101).

Польская пианистка конца XIX первой половины XX вв. Ванда Ландовска пишет: «Мы знаем, что у пианофорте моцартовского времени наличествовали коленные рычажки, либо педали. Их эффект был аналогичен действию нашего современного фортепиано. К тому же описание достоинств штейновского пианофорте, которое оставил Моцарт, а также отзывы о его собственной манере игры являются ясными указаниями на то, что педалями пользоваться необходимо, но делать это следует осторожно, дабы гармоническая и мелодическая ткань не становилась грузной, а оставалась ясной, лёгкой и прозрачной» (23; 300).

Музыка Бетховена – переломный период фортепианной фактуры и тем самым педализации. Его музыка предваряет романтическую эпоху. Бетховен первым стал обозначать педаль, хотя не постоянно, а лишь в особых случаях.

«Педальные указания Бетховена редки. Это не означает, что в остальных случаях следует играть без педали. Просто он указывает её обычно только в противоречивых случаях, т.е. там, где она изменяет фактурную запись. Поэтому, если к фортепианным произведениям Бетховена в целом применяется колористическая педаль, как и в предшествующей музыке, то авторские указания предусматривают уже фактурную педаль» (15; 102).

«В большинстве случаев, когда Бетховен предписывает брать педаль в громких */f/* и очень громких */fff/* местах, он имеет в виду усиление звучности, но не одно только усиление, а скорее контраст с соседними разделами. Педаль способствует созданию контраста, выполняет роль регистра» (41; 22).

«Красочность бетховенского фортепиано именно в смелых противопоставлениях регистров, в различных звуковых характеристиках. Бетховен великолепно знает рояль и любит его. Он доверяет ему такие грандиозные звуковые образы, которые до него никто не осмелился мыслить на рояле <...> Некоторые выводы:

1. Как правило, в бетховенской фактуре паузы и штрихи имеют реальное значение, педаль не должна их смазывать.
2. Педаль необходима как краска и как динамическое выразительное средство.
3. В позднейших сочинениях педаль часто явно подразумевается в тексте не только как краска, но и как часть фактуры. Только творческий подход поможет распознать и выбрать путь.
4. Педаль, предписанную Бетховеном, следует стараться исполнять. Однако в парадоксальных случаях это требует мастерства: чисто формального выполнения недостаточно.

Бетховенскую педаль нужно применять не из почтения к автору, а потому, что она поэтична. Следует не просто выполнить его намерения, но и разгадать их, разгадать кроющееся за ними звучание и соответственно подчинить ему звуковые соотношения в игре руками. Если это не по силам, лучше отказаться от авторской педали и применить педаль более скромную» (15; 104, 115).

Значение Бетховена очень точно определил Ф.Бузони: «Бетховен, совершивший, бесспорно самый значительный шаг вперёд в отношении фортепиано, прозревал природу педали, и ему мы обязаны первыми тонкостями» (15; 101).

В творчестве Ф.Шуберта, К.М.Вебера, Ф.Мендельсона педаль утверждает свой романтический характер, но употребление её ещё сравнительно просто.

Особое значение для фортепианной музыки имеет творчество Ф.Шопена. Именно он совершил настоящий переворот в использовании рояля, преобразил природу инструмента и раздвинул границы его возможностей.

Новаторство польского композитора и пианиста в области педали бесспорно и тесным образом связано с новаторством в области аппликатуры. Начиная с Шопена в фортепианной игре действует принцип, согласно которому на фортепиано звучит не только то, что выдержано пальцами, но и то, что пальцами не выдержано, и не может быть выдержано. Взятие педали у Шопена превращает короткие звуки в долгие, чем значительно расширяют возможности использования инструмента; расширяется одновременный охват различных регистров, кроме того, что особенно важно – реальное звучание становится объёмнее и богаче, чем зафиксированное в нотной записи.

Шопен, сознавая, что пальцы пианиста не всемогущи, широко применяет фактурную педаль, а именно ту педаль, которая обусловлена характером фактуры исполняемого произведения. Он учил различать и чувствовать гармонический фундамент звучания, скелет музыкальной ткани.

Шопен считал, что для точного взятия педали необходимо осознавать музыкальную идею, ибо только она в состоянии определить реальный характер звучания. Точной записи педали он избегал только потому, что считал: тот, кто будет играть, осознавая музыкальную идею, поймёт его намерения в отношении педализации. Невозможно зафиксировать абсолютно точное время взятия и снятия педали, как и глубину нажатия её. Шопен считал, что эти неуловимые тонкости зависят в момент исполнения от того, что делают руки, как распространяют силу звучания, как играют. В основе идей Шопена лежит гармоническая полнота звучания, стремление объединить в пределах одной гармонической педали несколько разнородных фактурных элементов. Именно в этом метод применения педали Шопеном был подлинным открытием.

Многое в искусстве педализации Шопеном определялось характером мелодической линии. Там, где мелодия должна была ясно выделяться на гармоническом фоне, он рекомендует более частое применение педали и более гибкое и чуткое нажатие.

«Шопен всегда рассматривал педаль как одно из главных условий красоты и благородства фортепианного звука» (30; 49).

Шопен тонко чувствовал своеобразие беспедальной звучности, по контрасту с насыщенным педальным звучанием весьма привлекательной, иногда художественно необходимой. Сам он превосходно пользовался при исполнении быстрыми переходами от звучности на правой педали к звучности на левой, особенно рекомендуя их при модуляционных сдвигах, сменах мажора минором и в других случаях.

«Никто из пианистов – констатирует Мармонтель, - не умел до него с такой гибкостью и искусством педали, чередуя их и используя обе одновременно» (30; 50).

Более всего сам Шопен любил промежуточное звучание между педальной звучностью и беспедальной, а именно применение неполной педали (иногда в сочетании с левой педалью). При таком нажатии звучание окрашивается в тёплые полутона, приобретая нежный серебристый оттенок.

«Гибкость педализации была для него не менее важным моментом, чем определение её временных границ <...>. Естественно, что педальные рекомендации Шопена выходили далеко за пределы обычных элементарных представлений, включая в себя не только общеупотребительные формы звуковой, гармонической и связующей педали, но и их более тонкие градации и нюансы вплоть до непрерывной пульсации и вибрирования педали» (30; 50).

Модификации он подвергает и запаздывающую педаль: для него самое лучшее – взять на какой-то момент новую гармонию на старой педали, затем сразу же её сменить. Шопен считает, что этот приём устраняет гармоническую грязь и не позволяет оголить звучание. Он отмечает всё то, что нарушает пластику мелодической линии, слитность фактуры, гибкость гармонических поворотов, что приводит к звуковым «дыркам». Считает, что остаточные педальные звучания не страшны, если они своевременно устраняются с помощью взятия новой педали. Его совет ученикам «никогда нельзя быть уверенным в знании всех путей и средств педализации: хорошему употреблению педалей <...> надо учиться всю жизнь» (30; 51).

«Шопен – подлинный поэт рояля и поэт педали, создатель нового отношения к инструменту, первооткрыватель заложенных в нём тайн. Не случайно он не писал для других инструментов, ему было достаточно рояля, вместившего все его творческие мечты» (15; 118).

Для Р.Шумана, как и для Ф.Шопена, рояль – главный выразитель его мыслей. Шуман любит и знает рояль, ему доверяет он свои самые сокровенные и смелые творческие идеи. Педаль у Шумана не представляет загадки. Она тесно слита с фантастическим миром образов музыки Шумана. Часто в своих сочинениях он указывает *min Pedal*, полагаясь на понимание и вкус исполнителя, напоминает ему, что запись весьма условна, ведь и длительность нот, и паузы, и *staccato* далеко не всегда соответствуют реальному звучанию. Нужно помнить, что педаль у Шумана требует смелости и тонкости. Мир образов композитора требует насыщенной звучности. «Для того, чтобы играть Шумана, надо уметь «втайне вслушиваться» в звуковые грёзы этого мечтателя» (15; 129).

Музыка Шумана – мир таинственный нереальный. Гармония часто окрашена проходящими секундовыми последованиями, которые придают его музыке тревожность, взволнованность, сумеречность, недосказанность. «Формально-чистая» бездушная педаль может обезличить драгоценную трепетность шумановского рояля» (15; 130).

Ф. Лист – «создатель нового пианизма, заставившего рояль звучать разом во всех регистрах, сверкать, искриться, потрясать мощью, очаровывать колдовскими переливами. Этот новый рояль пленил поколения и дал новый толчок развитию пианизма» (15; 130). Педаль Листа, в основном гармоническая, выдерживается целиком на всю гармонию. В подобных случаях сам композитор пользовался обозначениями *harmonious* (фр.) или *armonioso* (ит.).

Лист вводит в обиход фортепианного звучания шумящие, гудящие звучности, он открыл одновременное звучание регистров, одновременное противопоставление их друг другу. «Как десятирукий чародей, он разом играет на всём рояле. <...> это властное упоение богатством инструмента, эта безграничная щедрость и размах не допускают сухого школьного ранжира. Буйная пианистическая фантазия Листа создает звучащие образы от чувственно-полнокровных до томно-сладостных» (15; 133).

Лист создал звучания небывалой пышности, царского великолепия и его педаль – сверкание красочной палитры его музыки, которая требует сочной, красочной педализации и вместе с тем тончайших градаций неполной педали.

Русская фортепианная музыка развивалась позднее. Композиторы и исполнители «получили в наследство и рояль в современном уже нам виде и фортепианную литературу, требующую высокого пианистического уровня и широкого и тонкого применения педали» (15; 133).

Ф.Шопен, Р.Шуман, Ф.Лист, безусловно, оказали огромное влияние на русское фортепианное исполнительское искусство, но, всё же отталкиваясь от их идей, русские композиторы и исполнители создают свой индивидуальный пианизм. В конце XIX века в России стала появляться теоретическая литература, посвященная вопросам художественного фортепианного исполнения.

«Освоение русскими музыкантами опыта, закреплённого в трудах видных представителей западноевропейской (главным образом немецкой) музыкальной науки, было внимательным и углубленным, но при этом отнюдь не ученическим, а критически-избирательным. Характерно, например, что известный русский фортепианный педагог и методист А.Н. Буховцев, изучивший зарубежные работы по теории пианизма, не только перевёл некоторые из них на русский язык, но и сопровождал комментариями, нередко содержащими полемику с авторами по поводу тех или иных теоретических положений. Эти комментарии представляют немалый интерес и ценность, так как в них проступает собственная позиция русского музыканта, отражающая особенности развития отечественного искусства фортепианной игры и молодой науки об исполнительстве» (26; 97).

Одна из наиболее оригинальных и значительных работ А.Н.Буховцева – его «Руководство к употреблению фортепианной педали с примерами, взятыми из исторических концертов А.Г. Рубинштейна».

Различия в отношении к педали в западноевропейском и русском фортепианно-интонационных идеалах были значительные. Немецкой академической школой культивировались осторожность и скупость в употреблении демпферной педали, этот принцип стал одним из критериев хорошего вкуса пианиста. Многим известно высказывание Бюлова: «Педаль существует для того, чтобы попирать ногами хороший вкус» (26; 105).

Буховцев делает попытку расширить трактовку педали как средства художественного исполнения, даёт «основные ориентиры для применения правой педали: смена гармонических функций; объединение на педали звуков гармонической фигурации; удержание звуков мелодии при исполнении в одной руке мелодии и фигурации; дополнительное средство усиления звучности при *crescendo*; обертоно-гармоническое и тембровое обогащение звучания» (26; 105). Он формирует 16 функций правой педали и понимает её организующую роль в процессе взаимодействия элементов композиции и фортепианной ткани, но также считает, что существуют ограничения в употреблении педалью, например, не следует смешивать звуки мелодии; нельзя педализировать слишком часто, чтобы не создавать звуковой хаос.

Буховцев «подчеркивает роль педали в верной передаче «орфографии» пьесы, то есть имеет в виду, вероятно, то, что мы сейчас называем фактурно-необходимой педалью. Указывается в руководстве на связь педализации с фразировкой и нюансировкой (здесь Буховцев приводит в пример манеру фразировки, «свойственную А. Рубинштейну и впоследствии ставшей в какой-то мере традиционной для русского вокального и фортепианного интонирования (Рахманинов, Шаляпин): «Начало фразы или ритмического рисунка исполняется с педалью, а окончание – без педали»), выявляется роль педали в создании педально-динамических и педально-беспедальных контрастов, что имеет значение в исполнительском формообразовании, отличаются мало используемые пианистами возможности получения с помощью педали оркестровых, инструментовочных эффектов.

Наконец, придаётся значение педали как красочному, живописному, экспрессивному средству: «шорох, шелест, гром, порывы ветра», приближения – удаления; эти эффекты подсказывает Буховцеву звучание произведений романтиков – Шумана, Шопена, Листа в исполнении А. Рубинштейна.

Для пианистов того времени работа Буховцева оказалась весьма ценным пособием, она существенно расширила и обогатила представления о выразительной роли педали в фортепианном исполнении» (26; 105, 106).

Гармоническая педаль, условная «грязь» на удержанных басах стали к тому времени аксиомой, но вместе с тем усложнился музыкальный язык: музыкальная ткань становится все более полифоничной, полиритмичной. Педаль становится

всё более неуловима, её невозможно уже вписывать в текст. Для русской музыки характерна подголосочность, что требует в обращении с педалью быть особенно осторожным исполнителю.

Пианизм Ф. Шопена оказал большое влияние на творчество А.Лядова и А. Скребины.

В произведениях Лядова педаль проста, в основном гармоническая, но трудность исполнения произведения заключена в руках, в ощущениях тонкого плетения фортепианной ткани.

«Влияние Шопена сказалось и на пианизме Скребины в ранний период его творчества. Но в дальнейшем он создает совершенно феерические звучности тончайшим сплетением голосов и ритмов, летучестью регистровых характеристик. Его рояль вибрирует, трепещет, гармонические и полифонические наложения создают магический тембральный эффект.

Его собственное исполнение было волшебным. Педализация играет огромную роль в исполнении его произведений, но, разумеется, при надлежащей игре пальцами. Это – вещи неотделимые. Полифонический склад его музыкальной ткани требует бережного прикосновения. Туманные, пастельные звучания возможны в педальной дымке, градации неполной педали очень тонки» (15; 135).

Скребин иногда пишет педаль, например, в случаях удержания баса, но заботится он о педали лишь в тех местах, где не доверяет смелости исполнителя, причём особенно хочется отметить, что при возвращении аналогичной фактуры не повторяет своих указаний. Записать всю педаль или даже её идею оказывается невозможным. Педаль его очень зыбкая и послушна уточнённой фактуре.

«В дальнейшем он почти совсем отказывается от попыток записывать педаль, полагаясь на чутьё исполнителя. У кого его нет, пусть лучше не играет эту музыку» (15; 136).

«Все положительные отзывы об исполнении Скребины – пианиста сходятся в том, что его педализация была и виртуозной, и крайне необычной. Именно с помощью педали создавалась нематериальность звука, которая способствовала славе Скребины как единственного исполнителя своих сочинений» (41; 24).

Сафонов говорил ученицам, которые смотрели на руки Скребины, когда он играл: «Что вы на руки смотрите! Смотрите на его ноги!».

С.В.Рахманинов, гениальный пианист, извлекает из рояля новые краски, но служат они не для создания внешнего эффекта, а для взволнованного произнесения. Грандиозность звучания служит эмоциональному напряжению. Произведения Рахманинова полны глубокого чувства и вместе с тем ритмической энергии. Фортепианная фактура Рахманинова носит характер драматически-страстного или проникновенно-лирического высказывания, но в ней нет типических формул. «Драматическая импровизационность рождает столкновения различных ритмов,

сфер звучания, штрихов. Его фортепианная изобретательность неистощима, яркость и монументальность звучаний единственны в своем роде» (15; 137). Игра Рахманинова – пианиста на слушателей действовала «магически». От других исполнителей его исполнение отличалось особой властностью, мужественностью, благородством.

«Известно, что когда Л.Н.Оборин спросил А.Рубинштейна, кто первый пианист в мире, то Рубинштейн назвал В.Горовица.

«- Ну, а Рахманинов? – спросил Оборин.

Тогда Рубинштейн, как бы спохватившись, сказал:

- Нет, нет. Вы говорите о пианисте, а Рахманинов – это ... - и он, воздев руки, посмотрел вверх» (40; 155).

Говорить о типичной рахманиновской педализации невозможно, так как взлёты его фортепианной фантазии очень индивидуализированы.

Рахманинов нигде не пишет педали, надеясь на догадливость и воображение исполнителя, впрочем, как и скрябинскую педаль, педаль Рахманинова записать крайне трудно. «Присущее его фактуре многоголосие, мелодический тематизм сопровождения требуют прихотливого и сложного употребления педали, владения градациями нажатия. Неуловима и тонка педаль там, где нет диктующих свою волю устойчивых басов. <...> Основой педализации у Рахманинова является гармоническое звучание, вкус и воображение подсказывают остальное» (15; 138).

П.И. Чайковский, С.С. Прокофьев не записывают своей педали. «Но в пианизме Прокофьева намечается перелом: любовь к дерзкой сухости, ударности как забытой краске, протест против гармонической размягченности. Ритмическая острота и расчленённость, полифоничность фактуры, отрывистость произнесения диктуют более аскетическую педаль» (15; 140). Но есть у него иные, фантастические звучания, где педаль приобретает большое красочное значение и часто выписана в виде длящихся басов.

Французские импрессионисты в своем творчестве доводят колористическую роль педали до утонченности – это уже не смешение смежных нот или последований на одной гармонии, а смешение гармоний, создавая тем самым серебристую звучность. Многокрасочность музыки возможны только при смелой педали и при тонком владении разной глубины нажатия.

«В произведениях импрессионистов нельзя не обратить внимание на чуткость управления демпферами. И ослабление нажатия, и постепенное снятие – все вносит свою лепту в воссоздание нового, своеобразного красочного мира. Обозначение педали часто заменяется лигами, идущими от аккорда «в никуда, в пространство, в следующий такт» (15; 141).

В начале XX в. новаторские искания таких крупнейших музыкантов, как И.Стравинский, С.Прокофьев, Б.Барток, привели к возникновению нового форте-

пианного стиля: родилась некая крайняя тенденция трактовать фортепиано как ударный инструмент.

В искусстве венгерского композитора и пианиста Б.Бартока привлекает особая красочность его музыки, но красочность эта «совсем иного рода, чем в произведениях романтиков и импрессионистов. Основой её являлось использование беспедальных звучаний, выявление сонорных возможностей инструмента путём лишь контрастов регистров, фактуры, динамики, артикуляции. Это было одним из проявлений неоклассицистских тенденций, все более распространявшихся в искусстве XX века. Именно Барток стал одним из самых активных искателей трактовки фортепиано. Не отказываясь полностью от колористических эффектов, связанных с использованием демпферной педали, он свёл их к минимуму и сосредоточил свое внимание на разработке фактурных приёмов допедальной эпохи фортепианного искусства, в основе которых лежал принцип точного соответствия продолжительности звучания с длительностью выдерживания пальцем клавиши» (4; 77).

Д. Шостакович возвращает педаль к её тембральной роли, но более яркой и смелой в отличие от старинной полифонической музыки. Шостакович уделял особое внимание уточнениям педальных нюансов, что говорит о его новом «педальном мышлении».

Подводя итог, можно сказать, что широкое и многообразное применение педали, учитывая содержание и фактуру каждого произведения, требует индивидуального подхода к педализации. Выбор приёма педализации зависит от жанра и стиля (каждого) произведения.

2.2. Музыкально-педагогические взгляды на педализацию на примере работы в фортепианном классе детской школы искусств

«Не столько учить педализации, сколько влюбляться в неё следует с самого раннего детства, ибо одними «перстами лёгкими, как сон» не достичь художественных высот».

Натан Перельман

В современной практике обучения игре на фортепиано пользоваться педалью начинают на ранних этапах развития учащегося. Многие пианисты-педагоги (среди них: В.В.Листова, А.Д.Артоболевская, А.Д.Алексеев) считают этот подход правильным. Обобщив имеющиеся в методической литературе данные и опираясь на собственный опыт работы в фортепианном классе детской школы искусств,

хотелось бы рассмотреть некоторые принципы работы над педализацией с начинающими пианистами.

Знакомство юного пианиста с педалью открывает ему «новую страницу» в его музыкальной жизни. Вводя педаль, надо обязательно учитывать физические и психические особенности музыкального развития учащегося.

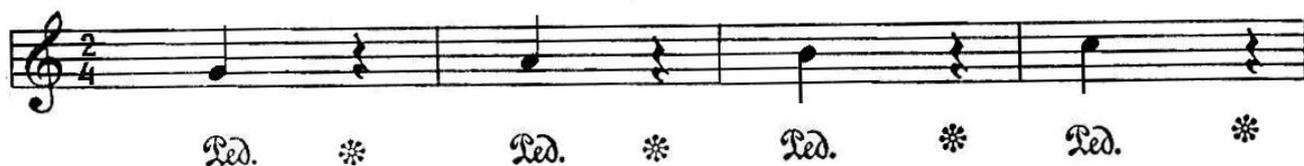
Прежде всего, ребёнка надо приучить к правильной посадке за инструментом: садиться на полстула, при этом ноги должны опираться пятками в пол, что создаст привычку, необходимую в будущем для педализации. При посадке за инструментом не должно быть общей скованности, так как любое напряжение в теле вызывает скованность в ногах. Изучению педализации лучше приступить, когда ребёнок получил некоторую пианистическую подготовку: овладел навыками исполнения *legato*, приучился «слушать» себя.

Самое лучшее если преподавателю удаётся вызвать у ученика желание педализировать, развить потребность его слуха в педали. Первоначально это может быть проигрывание преподавателем пьесы из репертуара учащегося с педалью и без таковой, где педаль в данном случае будет для ребёнка новой областью звучания.

Крайне важно вызвать интерес и радость соприкосновения с ранее неизвестным. Пусть ученик сам попробует пользоваться педалью (не извлекая звуков на инструменте), но предварительно объяснить ему некоторые «правила»: движения ноги во время нажатия и снятия с педали не должны быть резкими; носок ноги должен как бы «срастись» с педалью и ни в коем случае не подниматься над лапкой педали. Совсем не обязательно педаль опускать до упора, можно попробовать разную степень её нажатия.

Полезно поиграть с учеником педальные упражнения, используя разные способы применения педали, ведь та педализация, с которой он будет встречаться в младших классах детской школы искусств – педаль прямая и запаздывающая.

В основе этих упражнений могут быть любые звуки на клавиатуре (тетрахорд или знакомая гамма в пределах октавы):



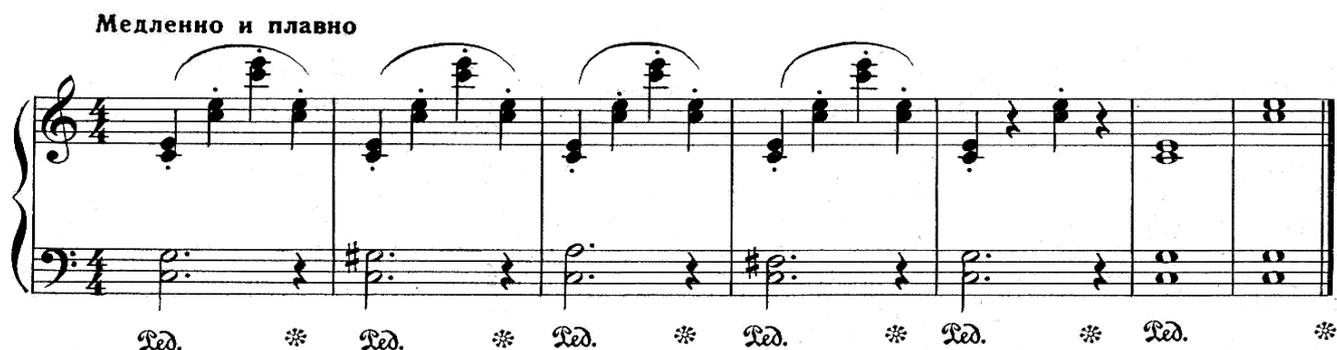
Как правило, использование прямой педали не вызывает у ребёнка никаких затруднений, так как действия руки и ноги в данном случае синхронны. Но именно после усвоения этого приёма удобнее и легче переходить к педали запаздывающей, где сначала извлекается звук и лишь затем нажимается педаль. Рука снимается, а звучание продлевается при помощи педали. После появления нового

звука, педаль снимается и берётся вновь, продлевая следующий звук. Так связывая непрерывно ряд звуков, ученик должен всё время слухом контролировать, чтобы в момент смены одного звука другим не было их наложения:

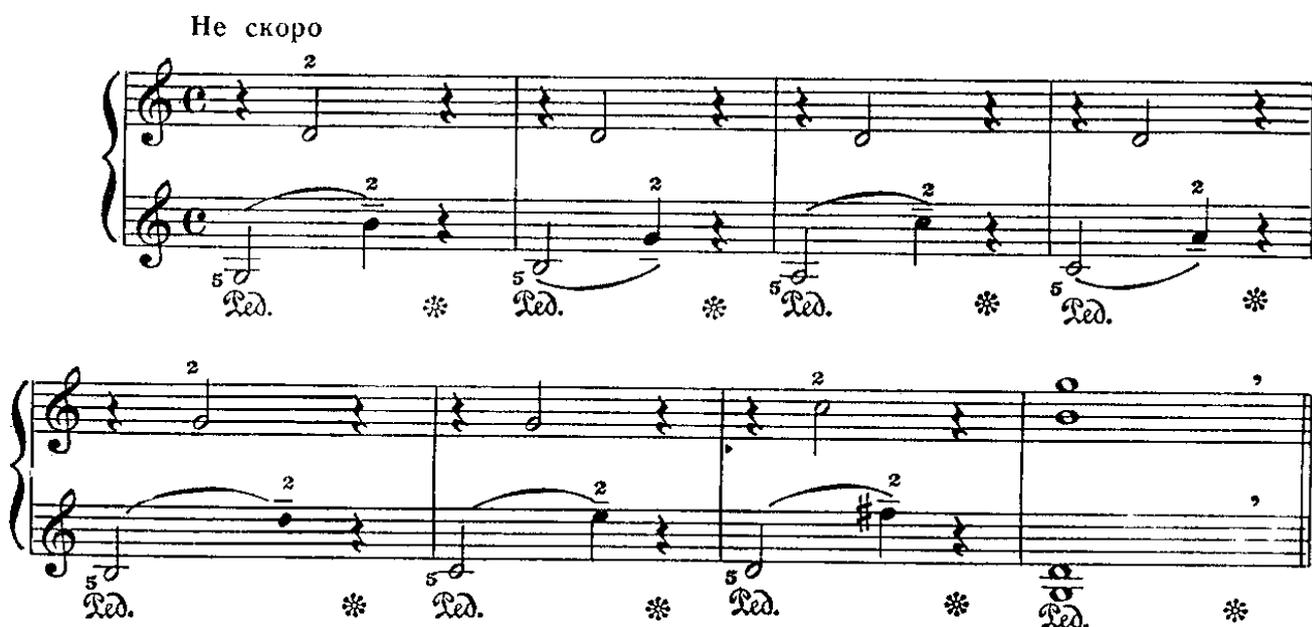


В репертуаре для начинающих пианистов можно найти достаточное количество пьес, где возможно употребление педали. Исполняя с педалью простейшие упражнения, пьесы и этюды, ребёнок уже на начальном этапе обучения может достаточно свободно освоить навыки педализации и в дальнейшем, в более сложных произведениях безболезненно использовать педаль как необходимость для более точной передачи художественного образа пьесы, а также для богатого и красочного звучания инструмента.

Е.Гнесина Этюд



Е.Гнесина «Фортепианная азбука» №48 Маленький педальный этюд



Andantino [Не спеша]

mf выразительно *p*

Ped. * *rit.* * *simile*

С.Майкапар Педальная прелюдия

Скоро (Allegro)

f *Ped.* * *rit.* * *Ped.* * *simile*

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *simile*

Приведённые здесь в качестве примера упражнения и пьесы помогут учащемуся закрепить навык использования прямой педали.

Для усвоения навыка связующей педали можно включить в репертуар ученика следующие упражнения и пьесы:

Е.Гнесина «Фортепианная азбука» Упражнение №28

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *simile*

скую» педаль, следует быть осторожнее, чтобы педаль не нарушала чистоты голо-
соведения.

У учащихся необходимо воспитывать понимание музыки и педальное чутьё. С первых шагов они должны осознавать цель и результат управления педалью. Сначала преподаватель подсказывает ученику педаль, при этом следует приучать ученика к тому, чтобы он слухом проверял получается ли то, что намечено. Он должен знать, чего он хочет, и достигает ли он цели. Вписывать педализацию в ноты на первых порах нежелательно, а потом очень вредно.

Смысл педализации, как и всего комплекса музыкальной выразительности, нужно понимать, а не запоминать. Основа владения педалью – есть навыки приспособления.

В начальных и средних классах детской школы искусств педаль используется не во всех произведениях – в основном в пьесах малой формы различного характера, иногда в этюдах, в произведениях крупной формы и особенно в полифонических произведениях – эпизодически.

Кантиленные произведения имеют огромное значение в воспитании ученика. «Работа над звуком есть самая трудная работа, так как она связана со слуховыми и ... душевными качествами ученика. Овладение звуком есть первая и важнейшая задача среди других фортепианных задач, которые должен разрешать пианист, ибо звук есть сама материя музыки...» (3б; б).

Педаль имеет чрезвычайно важное значение в работе над звуком. Умело пользуясь педалью, пианист находит тембр и колорит звучания, создает гармонический фон мелодии.

В работе над кантильными произведениями целесообразно позволять ученику использовать педаль лишь после того, как он достаточно поработал над мелодией без педали. В этом случае педаль усилит те элементы певучести, которых ученик уже добился.

Если же ученик сразу начинает работать над мелодией с педалью, может возникнуть опасность того, что исполнительское внимание будет направлено не столько на приёмы извлечения звука, сколько на то, чтобы подменить их одной лишь педалью. Педаль не должна заменять игры *legato* пальцами.

В многочисленных репертуарных сборниках учащихся музыкальной школы можно найти огромное количество различного рода кантильных произведений. Например, пьеса «Болезнь куклы» из «Детского альбома» П.И. Чайковского имеет трехплановую фактуру: основной мелодический голос, мелодизированный бас и гармоническое «заполнение».

Подобный тип изложения удобен для исполнения, данную фактуру без труда возможно удержать руками, но гармоническая педаль здесь играет огромную

роль. Использование «запаздывающей» педали способствует объединению мелодии через паузы, поможет добиться мягкого звучания инструмента.

П.И.Чайковский «Детский альбом» «Болезнь куклы»

Умеренно (Moderato)

mf с выразительностью

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. simile

Без педали исполнять данную пьесу не имеет смысла.

С.Майкапар Элегия

Andante cantabile (Не спеша, певуче)

p *mp* *espress.*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

pp *mp*

* Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

* Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

Широкое дыхание мелодии и гармонические фигурации в аккомпанементе сами подсказывают использование гармонической педали при исполнении этой пьесы. Смена педали происходит на смену гармоний.

С.Франк Пьеса

Poco lento [Довольно медленно]

Одноголосная мелодия в правой руке и аккомпанемент на тему «бас-аккорд» требуют использования гармонической связующей педали.

В старших классах детской школы искусств (начиная с пятого) употребление педали более сложное. Педаль труднее поддается точному обозначению. Становится необходимым более внимательное продумывание педализации и тщательная работа при разучивании пьесы.

С.Прокофьев Песня без слов

Andante tranquillo

Речитативный тип изложения мелодии и широкие гармонические фигуры в аккомпанементе требуют внимательного отношения к педализации. Указания автора – *con ped.* (с педалью). Наличие скрытого мелодичного голоса в басу подсказывает использование педали на всю гармоническую конфигурацию.

Более сложное фактурное изложение произведения иногда требует употребления педали для плавной связи отдельных звуков, для поддержания мелодии гармонией.

Э.Григ Ариетта

Педализация в данной пьесе используется с разными художественно-звуковыми целями. Она направлена как на сохранение целостности звучания гармоний в фигурах сопровождения, так и на выпуклое произнесение мелодии. При исполнении широких фигур возникают значительные трудности.

А.Лядов Прелюдия (Des-dur)

Следует обратить внимание на то, чтобы бас звучал необходимое время, и не произошло смешение гармонически чуждых звуков.

Применяя запаздывающую педаль, следует соизмерять динамические уровни звучания баса с гармоническим окружением и мелодией.

Следует отметить художественное и педагогическое звучание в репертуаре учащегося таких произведений моторных жанров, где ритм является стержневой основой их образного содержания. И употребление педали в них чаще диктуется именно ритмом. К этим произведениям можно отнести танцы, марши, токкатные и звукоизобразительные миниатюры.

Б. Дварionaс Вальс

Moderato

Прямая педаль помогает подчеркнуть бас, и, кроме того, соединить бас с аккордом.

П.И. Чайковский «Детский альбом» «Немецкая песенка»

В крайних разделах снятие педали на вторую долю такта:

Очень умеренно (Molto moderato)

В среднем разделе динамическое обозначение *f* требует более «сочной» педали – снятие на третью долю:

Но при единообразной идее, любые мелодические, ритмические, регистровые, фактурные изменения непременно влекут за собой изменения педализации:

А. Гречанинов Вальс

Tempo di valse

mf

Ped. * *Ped.* * *simile*

Особенностью этого вальса является соединение чёткой потактно пульсирующей трехдольности сопровождения с плавностью и изяществом мелодических линий. Пульсация внутри объединенных тактов диктует применение прямой педали по басу.

А. Даргомьжский Вальс «Табакерка»

Высокий регистр, темп *allegro*, мелодический рисунок в виде ломаных фигураций арпеджио, отсутствие традиционного вальсового аккомпанемента в крайних частях вальса, где для создания лёгкости и изящества не требуется частого применения педали – её роль здесь помимо ритмической, так же гармоническая:

Allegro

P delicato

Ped. * *Ped.* * *Ped.* *

В средней части изменение регистра и фактуры ведут к изменению педализации. Это традиционная вальсовая педаль со снятием на второй доле такта:

1 5 1 4 1 5 2 4 1 5 1 4 1

5 3 2 4 2 1 3 3 3 1

*Ped. ** *Ped. ** *Ped. ** *Ped. ** *Ped. simile*

Я. Сибелиус Вальс

Con moto [Подвижно]

mp *p*

con Ped. *Ped. **

5 4 2 1 5 3 2 1

mf *p*

simile *Ped.*

Гармонические фигуры, выполняющие роль мелодизированного баса, выразительнее прозвучат, если применить связующую педаль. С изменением фактуры аккомпанемента и появлением мелодии, изменяется и принцип педализации.

В звукоизобразительных миниатюрах роль педали значительно разнообразнее – это может быть и динамическая педаль и красочная, и ритмическая.

Р. Шуман «Смелый наездник»

Скоро J.-132

mf *sf* *sf* *(mf)*

(p) *Ped. ** *Ped. ** *(f)*

Зигзагообразно «скачущая» мелодия устремлена вверх к кульминационному звуку, она как бы вся в порыве. Музыка раскрывает характер героя-шалуна – его детскую отвагу и смелость, радостное ощущение своей ловкости. Применение педали на вспышки *sf* усилит динамизм мелодии.

М. Парцхаладзе «В цирке»

Vivo con brio

1 3 2 3 1 3 1 2 3 1 2 3 1 3 1 2 1

mf legato *staccato sempre*

3 2 1 2 1 2 1

2 1 1 3 2 2

sf *staccato*

3 2 4

Роль педали здесь помимо ритмической, еще динамическая, целью которой является поддержка акцентов, динамических контрастов, нарастаний и спадов звучания для создания яркой атмосферы праздника. Очень важен момент снятия педали, разделяющий опорные точки и подчеркивающий их значение, что даёт основную характеристику ритму этой пьесы.

А. Спендиаров Колыбельная

В крайних частях связующая гармоническая педаль, поддерживающая мелодическую линию баса. Широкая и спокойная мелодия, мерно покачивающийся аккомпанемент создают ощущение тишины и покоя.

Andantino [Не спеша]

The musical score for the first part of 'Andantino' is in 2/4 time and two flats. It features a treble and bass clef. The bass line has a wide harmonic pedal point. Performance markings include 'p' (piano), 'Ped.' (pedal), and 'simile'.

Во втором разделе первой части – одновременное использование обеих педалей. Левая педаль как яркое красочное средство, в данном случае подчеркивающее различие красок – мелодия в верхнем регистре, *dolcissimo*, динамическое обозначение *pp*, переливы аккомпанемента – без применения педали *una corda* было бы крайне сложно создать мягкую, обволакивающую атмосферу сна.

The musical score for the second part of 'Andantino' continues the piano piece. It features a treble and bass clef. Performance markings include 'pp' (pianissimo), 'dolcissimo', 'una corda', and 'simile'.

Средняя часть – изменение темпа, фактуры, динамики, использование только правой педали, которая подчеркивает динамические спады и нарастания. Все средства музыкальной выразительности поддерживают ощущение тревоги.

Poco animato [Немного оживлённое]

The score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It features a melodic line with various fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and slurs. The lower staff is in bass clef with a key signature of two flats, providing harmonic support with chords and single notes. Pedal markings 'Ped.' with asterisks are placed below the bass staff at two points, indicating where the sustain pedal should be used.

Иногда в репертуаре учащихся детской музыкальной школы встречаются этюды, где возможно применение педали.

Ф. Бургмюллер «Ласточка» (этюд)

The score is in treble clef with a key signature of one sharp and a 7/8 time signature. The tempo is 'Allegro non troppo' and the dynamics range from 'mf' to 'p'. The melody is characterized by eighth-note patterns. Fingerings are indicated throughout. Pedal markings 'Ped.' with asterisks are placed below the bass staff at several intervals, corresponding to the melodic phrases.

В данном случае педаль является фактурно-необходимой. С помощью педали возможно связать мелодическую линию, «разбросанную» в разных регистрах.

Многие этюды К.Черни, исполняемые в средних и старших классах, звучат ярче и выразительнее с помощью педали. Роль её помимо гармонической ещё и красочная.

К. Черни Избранные этюды под. ред. Г.Гермера ч.II Этюд №16

The score is in treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature. The tempo is 'Allegro'. The melody is a rapid eighth-note scale-like passage. Fingerings are clearly marked. Pedal markings 'Ped.' with asterisks are placed below the bass staff, which provides a steady harmonic accompaniment.

К.Черни оп. 718 Этюд №11

Vivace

p dolce *mp* *p* *cresc.* *f*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Ф.Лист Юношеские этюды Этюд d-moll №4

Allegretto ♩ = 132

p *f* *mf* *crescendo* *f*

rinj. *rinj.* *simile*

Ped. * Ped. *

Фактура этюда охватывает все регистры фортепиано. Гармоническая педаль усиливает страстность и мощь этого произведения, его блеск и великолепие.

Работа над полифоническими произведениями является одной из наиболее сложных областей воспитания и обучения учащегося. Изучение полифонической музыки активизирует одну из важнейших сторон восприятия музыкальной ткани: его многоплановость, успешно влияет на общее музыкальное развитие учащегося.

Применение педализации в полифонических произведениях в практике обучения в фортепианном классе детской школы искусств явление не столь частое, педаль в основном лимитирована и роль её больше колористическая в силу того, что первостепенным в освоении полифонии является воспитание мышечного ощущения длинных нот, заменяющее пианисту выдержанное дыхание. «Мышечное *legato*, ощущение соединения в руке – смычок пианиста» (15; 90).

Подробно вопрос о применении педализации в раннеклассических произведениях, созданных для инструментов, еще не оснащённых педалью мы находим в труде С.Е.Фейнберга «Пианизм как искусство»: «Мы не можем совсем лишиться педали интерпретацию старинных композиций, потому, что игра без педали для современного слуха звучит слишком сухо и неестественно. Но мы должны в этих случаях строго регламентировать педализацию, довести её до некоторого разумного минимизма.

Назовём такой метод педализации, строго выверенной, уточнённой, педалью экономной, лимитированной педалью. В этом случае продление звука посредством педали имеет только побочное значение, так как звук на всём своём протяжении может быть выдержан пальцами и без участия педали» (42; 336).

Приведём несколько примеров использования педализации в произведениях старинных мастеров (из репертуара детской школы искусств).

Ж-Ф. Рамо Менуэт

Экономное употребление педали помогает стилистически верному исполнению произведения.

Tempo di menuetto [Темп менуэта]

The image shows a musical score for a Minuet by Jean-Philippe Rameau. The score is in 3/4 time, D minor, and features a piano (mf) dynamic. It includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings. Pedal markings are present, with some marked with an asterisk to indicate specific pedaling instructions.

В данном случае педаль призвана подчеркнуть акценты (можно говорить помимо колористической роли педали также и о ритмической), придавая яркость и своеобразное изящество этой музыке.

Л. Моцарт Менуэт

Moderato [Умеренно]

mf espress.

pp

*Ped. **

cresc.

Колористическая педаль поможет воссоздать так называемый «эффект эха», часто используемый композиторами эпохи барокко.

И.С.Бах Маленькая прелюдия с- moll

Уместно воспользоваться педалью лишь в наиболее динамически насыщенной средней части прелюдии, где короткой педалью отличаются басовые звуки, особенно в местах, где партии рук написаны в широком регистровом расположении.

И.С.Бах Прелюдия е-moll

По типу изложения — это произведение напоминает органные хоральные прелюдии Баха. На фоне непрерывной мелодической линии шестнадцатых в нижнем голосе равномерно вступают короткие аккорды, образуя свою мелодическую линию. Лёгкая, короткая педаль на каждый аккорд придаст мягкость и сочность звучанию всей фактуры. Кроме того, использование педали поможет создать волнообразную динамику мелких мотивов шестнадцатых в нижнем голосе.

В старших классах музыкальной школы в репертуар учащихся включаются более сложные полифонические произведения — двух- и трёхголосные инвенции И.С.Баха. Одной из важнейших задач, стоящих перед учащимся при исполнении инвенций и симфоний Баха — приобретение певучей манеры исполнения. Написанные для клавесина и клавикорда при исполнении на современном фортепиано некоторые инвенции и симфонии допускают использование педали как колористического средства.

И.С.Бах Инвенция №12 A-dur

Sehr lebhaft und schwingvoll [Очень живо и с большим подъемом]

**) f brillante* *Ossia:* *più leggero*

f *Ossia:* *più leggero*

Сочетание в разных голосах дуолей и триолей придают этой инвенции яркость и блеск. При условии технически безупречного исполнения для большей выразительности возможно умеренное использование педали.

И.С.Бах Симфония №5 Es-dur

Langsam und ausdrucksvoll [Медленно и выразительно]

mf *mf* *simile*

poco rinf. *simile*

Звукоподражание в аккомпанементе лютневому сопровождению, исполненное с педалью прозвучит выпукло и выразительно.

И.С. Бах ХТК I том Прелюдия №1 C-dur

Andante con moto (♩ = 108)

p legato, molto tenuto ed uguale

p legato, molto tenuto ed uguale

(ped.) (*) (ped.) (*) (segue similmente)

Данная прелюдия – это пятиголосный, строго выдержанный хорал. Для чистоты и прозрачности фактуры педаль используется по тактам, причем достаточно мелкая, тем более что ножная педаль в этой прелюдии сочетается с так называемой клавиатурной педалью, когда отдельные ноты задерживаются пальцами на клавиатуре дольше, чем они нотированы.

Для развития ученика большое значение имеет работа над сонатой - одной из самых важных форм музыкальной литературы. Подготовительным этапом к сонатам венских классиков служат классические сонатины. В них педаль используется относительно мало, при изучении сонатин (а затем и сонат) в первую очередь стоит задача знакомства учащегося с особенностями музыкального языка периода классицизма, воспитания чувства классической формы, ритмической устойчивости (исполнения). При исполнении этих произведений недопустимы неточность звукоизвлечения, невнимание к штрихам, передерживание или недодерживание отдельных звуков или пауз. Именно классические сонатины и сонаты полезны для воспитания таких качеств, как ясность игры и точность выполнения всех деталей текста.

Рассмотрим некоторые примеры применения педали в сонатинах из репертуара для младших и средних классов детской школы искусств.

Й.Гайдн Дивертисмент D-dur

Allegro

The musical score is written for piano and keyboard. It consists of three systems of music. The first system begins with a forte (*f*) dynamic and includes fingerings 1) and 2). The second system begins with a piano (*p*) dynamic and includes fingerings 3) and 4). The third system begins with a forte (*f*) dynamic and includes fingerings 4) and 1), along with dynamic markings *mp*, *poco a poco*, and *cresc.* The score also features various ornaments and trills.

В основном исполняется без педали, для более точного звукоизвлечения. Красочная гармоническая педаль только в связующей партии.

Ф.Кулау Соната С-dur, Iч.

В данном случае педаль носит декоративный характер и выступает как краска.

Я.Л.Дюссек Соната G-dur, III ч.

Allegretto. Tempo di Minuetto

Использование педали придает музыке изящество и особую прелесть, но педаль в данном случае нигде не должна быть густой и затушевывать ясность сопровождения.

В старших классах детской школы искусств, изучают сонаты венских классиков, что является основой формирования масштабного мышления ученика. Задачи, которые стоят перед учащимися при разучивании сонатных *allegro* направле-

ны на познание как структурной, так и процессуально-динамической сторон музыкальной формы.

Изучая на предыдущем этапе обучения сонатины, учащиеся должны уже достаточно ярко представлять общий характер звучности, используемый в произведениях ранних венских классиков.

Также в старших классах следует расширить представление о роли педали при исполнении классических сонат.

Против излишнего и непродуманного применения педали в произведениях венских классиков предостерегает С.Е.Фейнберг. В своей книге «Пианизм как искусство» он пишет: «При общем обогащении тембра педаль влияет отрицательно на тонкость и дифференциацию различных видов фортепианного туше. Уничтожая отчетливую грань между *legato* и *staccato* и тем более, стираются тонкие различия в приёмах, обозначаемых терминами: *un poco legato*, *non troppo legato*, *leggiero*, *martellato*. Педаль сглаживает шкалу приёмов от отрывистого *staccato* до полного слияния звуков» (42; 338).

Нельзя допускать, чтобы в расчёте на педаль, учащийся перестал «ощущать значение тончайших оттенков прикосновения пальца к клавиатуре» (42; 338).

В.А. Моцарт Соната F-dur, I ч.

Allegro

Legato * Legato * Legato * Legato *

Классически ясный характер музыки Моцарта требует полной отчётливости линии сопровождения, поэтому педаль должна быть очень прозрачной. Ясность, точность, необходимая в «альбертиевых басах», требует почти беспедальной звучности.

Как известно, использование педализации в произведениях Бетховена значительно шире, чем у его предшественников. В данном случае сложно говорить о какой-то одной роли педализации. Комплексное действие динамической, ритмической, гармонической, артикуляционной педали воспроизводят звучание инструмента времен Бетховена, усиливая внутреннюю динамику этой музыки.

Л. Бетховен Легкая соната №2 f-moll, Iч.

Larghetto maestoso [Довольно широко и величественно]

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).
 - **System 1:** Treble clef has a melodic line with fingering numbers (2, 3, 2, 2, 4, 3, 2, 2, 3, 2) and dynamics *f* and *p*. Bass clef has a bass line with dynamics *f* and *p*. Pedal markings are *Ped. **.
 - **System 2:** Treble clef has chords with dynamics *ff*, *p*, *f*, and *p*. Bass clef has a continuous eighth-note accompaniment with dynamics *f* and *p*. Pedal markings are *5 Ped. ** and *Ped. **.
 - **System 3:** Treble clef has chords with dynamics *f*, *p*, and *pp*. Bass clef has a continuous eighth-note accompaniment with dynamics *f* and *pp*. Pedal markings are *Ped. **, *Ped. **, and *Ped. **.

Таким образом, обратившись к репертуару для учащихся фортепианного класса детской школы искусств, которая является первым этапом в профессиональном обучении будущего музыканта, мы видим, что использование педализации не равнозначно на разных уровнях обучения и, кроме того, зависит от жанра и стилистических особенностей каждого конкретного произведения.

Заключение

«Учебник педализации так же немислим, как скажем «Краткий курс колдовства» или «Пособие по волшебству»

Натан Перельман

Рассматривая вопрос о применении педализации, её роли в обогащении звучания произведения можно сделать определённые выводы. С самых ранних шагов юного пианиста педализации необходимо уделять такое же пристальное внимание, как скажем работе над интонированием, штрихами, техническим развитием ученика, развитием музыкального слуха и т.д. Педализация входит в общий комплекс задач по развитию и воспитанию всех пианистических навыков учащихся.

У учащегося необходимо воспитывать потребность и чёткое осознание цели педализации, что является результатом понимания стиля каждого изучаемого произведения.

«Показывайте ученику необходимость педализации в различных стилях. Доказывайте ему на примерах, что правильная педализация ещё более разъясняет гармонические связи, а небрежная – может запутать даже предельно ясный музыкальный текст. Проанализируйте очень тщательно – вовлекая и ученика в работу – все допущенные им ошибки педализации. Таким путём можно постепенно добиться того, чтобы педализация стала по-настоящему действенным средством улучшения звука» (14; 240).

Заучивать и переучивать педализацию нет смысла. Как и весь комплекс музыкальной выразительности, педализацию нужно понимать, но не запоминать. В основе владения педалью лежат навыки приспособления. При помощи педали опытный пианист достигает «поистине волшебных звучаний» (42; 372).

Верная педализация вытекает из верного прочтения и понимания музыки. В методической литературе вопрос педализации в фортепианном классе детской школы искусств освещается крайне мало. А в практике преподавания этот вопрос решается очень индивидуально.

Здесь все зависит от профессиональных качеств самого преподавателя. Именно в школе совершенно очевидным становится тот факт, что научить можно только тому, чем владеешь сам. Если преподаватель сам является исполнителем в высоком смысле этого слова, обладая чутким слухом и владея тонкостями педализации, с годами преподавания в школе не потерял «сценической формы», бесспорно, теми же качествами будут обладать и его ученики.

На протяжении всей профессиональной деятельности преподавателю необходимо изучение и переосмысление опыта преподавания лучших педагогов.

Библиография

1. Айзенштадт С.А. «Детский альбом» П.И.Чайковского. – М., 2003. – 78 с.
2. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства часть 1. – М., 1962. – 144 с.
3. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. – М., 1961. – 272 с.
4. Алексеев А. Творчество музыканта-исполнителя. – М., 1991. – 104 с.
5. Артоболевская А.Д. Первая встреча с музыкой – М., 1986. -103 с.
6. Баренбойм Л.А. За полвека – Л., 1989. – 368 с.
7. Баренбойм Л.А. Эмиль Гилельс: творческий портрет артиста. – М., 1990. – 264 с.
8. Беркман Т.Л. Индивидуальное обучение музыке – М., 1964. – 220 с.
9. Беркман Т.Л. Методика обучения игре на фортепиано – М., 1977. – 104 с.
10. Боброва О.И. «Альбом для юношества» Р.Шумана в репертуаре детских музыкальных школ. – М., 1976. – 38 с.
11. Бражников М. Фортепиано. – М., 1980. – 62 с.
12. В классе А.Б.Гольденвейзера / Сост. Д.Благой, Е. Гольденвейзер. – М., 1986. – 214 с.
13. Газарян С. В мире музыкальных инструментов. – М., 1989. – 193 с.
14. Гат Й. Техника фортепьянной игры. – М., 1967. – 244 с.
15. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве. – Л., 1985. – 142 с.
16. Голубовская Н. Педализация // Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990. – 415 с.
17. Грум-Гржимайло Т.Н. О музыкальном исполнительстве. – М., 1965. – 88 с.
18. Грум-Гржимайло Т.Н. Музыкальное исполнительство – М., 1984. – 160 с.
19. Друскин М.С. Очерки. Статьи. Заметки. – Л., 1987. – 302 с.
20. Калинина Н.П. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе. – Л.,1988.– 160 с.
21. Каприн Д.А. Музыка Бетховена и Гайдна в исполнительской и педагогической деятельности Элисо Вирсаладзе/ Вопросы методики преподавания музыкальных дисциплин. выпуск 5 – М., 2003. – с. 95-102.
22. Коган Г. Избранные статьи. выпуск 3. – М., 1985. – 184 с.
23. Ландовска В. О музыке – М., 1991. – 438 с.
24. Лузум И.Я. Берта Маранц; методические принципы школы. – Горький, 1989. – 32 с.
25. Макуренкова Е.П. О педагогике В.В.Листовой. – М., 1991. – 64 с.
26. Малиновская А.В. Фортепиано-исполнительское интонирование. – М., 1990. – 191 с.
27. Мартинсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника. – М., 1966. -220 с.

28. Милич Б.Е. Воспитание ученика-пианиста. – М., 2002. – 182 с.
29. Мильштейн Я.И. Генрих Нейгауз. Очерк // Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1967. – с. 263 – 309.
30. Мильштейн Я.И. Очерки о Шопене. – М., 1987. – 176 с.
31. Михайлов М.К. А.Н.Скрябин. Популярная монография. – Л., 1982. – 112 с.
32. Москаленко М.С. Еще раз о фортепиано – Подольск, 1997. – 48 с.
33. Музыкальная педагогика /Сост. В.В.Крюкова - Ростов-на-Дону, 2002. – 281 с.
34. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1967. – 310 с.
35. О некоторых вопросах работы над полифонией в фортепианном классе детской музыкальной школы. /Сост. В.В. Дальнова – М., 1981. – 33 с.
36. О работе над кантиленными произведениями в старших классах ДМШ и ДШИ/Сост. Б.А. Мирская – М., 1985. – 35 с.
37. Отюгова Т.А., Галембо А.С., Гурков И.М. Рождение музыкальных инструментов. – Л., 1986. – 192 с.
38. Перельман Н. В классе рояля. – Л., 1975. – 64 с.
39. Пианисты рассказывают /Сост. М.Г.Соколов. – М., 1990. – 184 с.
40. Рахманинов С.В. Альбом/ред. А.Кандинский. – М., 1988. – 190 с.
41. Уроки фортепиано. Учебное пособие /Сост. Г.А.Садыхова-Владимир, 2003.
42. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. – М., 1969. – 598 с.
43. Цыпин Г.М. Святослав Рихтер; творческий портрет. – М., 1987. – 32 с.