

ТЕОРИЯ И МЕТОДИКА ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ

Сименская Оксана Николаевна

преподаватель

МБОУ ДОД ДШИ №1

г. Новый Уренгой, ЯНАО

ПЕДАЛИЗАЦИЯ

Аннотация: фортепианная методика не может обойти вопросы педализации. Данная проблема – одна из труднейших в фортепианной педагогике: она менее, чем любая другая педагогическая проблема, поддается вычленению и систематизации именно потому, что умение педализировать – один из компонентов художественного мышления музыканта-исполнителя. Вследствие этого тема работы очень актуальна.

Ключевые слова: фортепиано, рояль, педализация, искусство педализации, звукоизвлечение, фортепианное исполнительское искусство, фортепианная техника, фортепианная педагогика, обучение игре на фортепиано, педагогическая практика, художественный образ, пианисты.

Как научить педализации? С чего начать? На что опираться в своей работе в классе и на выступлениях различного уровня? Автор подробно останавливается на всех этапах обучения педализации и советует начинать изучение основных ее видов как можно раньше. Это позволит вызвать в ученике живую эмоциональную реакцию, разбудить его фантазию и творческое воображение. Поможет нам полнее раскрыть перед учеником-исполнителем художественный смысл содержания произведений, усилить воздействие исполняемой музыки на слушателя и полнее донести до него её духовное содержание. Умение педализировать сообразно стилю, характеру музыкального произведения, зная и учитывая определенные акустические закономерности и особенности, возникающие при применении педальной системы фортепиано, иначе как искусством не назвать.

И чтобы это стало действительно искусством, должна быть проделана колоссальная педагогическая работа, начиная с того времени, как ребенок впервые садится за инструмент.

Часто педализация является одним из самых «слабых мест» исполнения учащихся на зачётах, экзаменах, концертах или конкурсах. Это происходит по нескольким причинам:

1) незнание выразительных возможностей игры с педалью и вытекающее отсюда невнимание к этой стороне исполнения. Отсюда – бедность и трафарет в педализации;

2) неумение слышать действительное звучание музыки в своём исполнении. Отсюда грязь и неряшливость педализации;

3) узкотехнические неполадки, возникающие вследствие неумения справиться с трудностями при употреблении педали.

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, так как почти вся фортепианная литература требует умелого и разнообразного применения педалей. Чуткая, точная и разнообразная по приемам педализация – показатель высоких достоинств интерпретатора его художественной одаренности, хорошего вкуса, и понимания стиля исполняемой музыки.

Педализация является могучим средством раскрытия идейно-художественного содержания музыкального произведения в создании звуковых образов. Крупнейшие исполнители фортепианного – исполнительского искусства – Лист, Бузони, Шопен, Гофман, Годовский, Рахманинов, Скрябин, Игумнов и другие, как известно исключительно мастерски владели педалью, причём у каждого из них была своя манера педализации. Так, если Лист тяготел к густым сочетаниям тембров, к передаче оркестровых эффектов, к созданию звуковых пластов, то для Шопена более характерно стремление к прозрачным краскам фортепианного звучания. бережное отношение к мелодической линии и гармонии. Многие ис-

полнители высказывали свои взгляды на педализацию. Так, например, крупнейший польский пианист – Иосиф Гофман считал, что художественным применением правой педали обуславливается обаянием звучности рояля, что правая педаль создает необходимый в художественный фон и подобно валторнам в оркестре, придает фортепианному звуку однородность.

Роль правой педали в искусстве фортепианного исполнения многообразна. Можно выделить несколько её функций. Но при этом надо помнить, что на практике полного разграничения их не бывает, так как действие педали всегда комплексное. Исключительно важна роль педали как связующего средства. Придавая фортепианному звуку большую продолжительность, она позволяет соединять воедино различные элементы ткани, находящиеся на значительном расстоянии друг от друга. Использование этих свойств педали вызвало некогда целый переворот в фортепианной фактуре и послужило основой для создания того развитого специфически – фортепианного стиля, который утвердился в периоде романтизма. Значение педали, как связующего средства особенно велико при сочетании различных звуков мелодии и сопровождения басов с отделенными от них аккордами звуков гармонической фигурации и т.д. многое в этом плане предполагает обязательное использование педали. Весьма важна роль правой педали также как красочного средства. Изменения тембра фортепианного звука достигается тем, что при поднятых демпферах взятым звуком начинают беспрепятственно резонировать их многочисленные частичные тона. Появление дополнительных резонирующих звуков придает звучанию не только новые краски, но и большую полноту. Усиление звучания, вызываемое использованием педали, можно различить уже на отдельно взятом звуке. Еще более заметно это при полнозвучных аккордах, захватывающих нижний и средний регистры. Придание звуку большей полноты, красочности и продолжительности имеет важное значение для достижения большей певучести исполнения, и приближения фортепиано к «поющим» инструментам. Нажатие педали вслед за извлечением звука – единственное средство оказать на него воздействие уже после удара молоточка по

струне. Это «оживление» фортепианного звука отдаленно напоминает вибрацию при игре на смычковых инструментах.

Искусству педализации пианист должен учиться, начиная с детского возраста. Отсюда естественно возникает вопрос, когда и как следует приступить к развитию этих навыков, в какой последовательности нужно приучать ученика пользоваться различными приемами педализации. Не искушенным в музыке детям настолько нравится педаль с ее «шумовыми» эффектами, что они готовы с первых же шагов обучения все играть на педали, не замечая «грязи». Чтобы предостеречь начинающих пианистов от подобных экспериментов, надо настойчиво приучать их вслушиваться в звучание фортепиано и добиваться чистой звучности. «Грязь» возникающая, как следствие плохой педализации, так и в результате запаздывания при снятии пальцев с клавиши при игре *legato*, должна вызывать в них отрицательное отношение.

С введением педали не стоит спешить, так как при этом можно испортить посадку ученика и вызвать у него излишнее напряжение, которое отразится и на звуке, и на манере игры. Если ученик уже на первом году обучения играет пьесы, допускающее применение педали, но еще не может до нее достать, лучше обойтись без нее. В репертуаре начальных классов мало пьес, требующих обязательной педализации. Поэтому есть возможность проходить их с учеником лишь тогда, когда он научится разбираться в своих слуховых представлениях, и когда этого позволят его физические данные. Практически это бывает чаще всего на втором году обучения. При первом объяснение ученику основ педализации надо прежде всего рассказать ему, что представляют собой педали у фортепиано, для какой цели они употребляются, и как надо будет пользоваться ими. Хорошо при этом сравнивать педализируемый звук с безпедальным, заострить внимание ученика на том, что правая педаль делает звук полнее и продолжительнее. Он тянется даже тогда, когда палец отпускает клавишу. Лучше если ученик сам скажет педагогу, чем отличаются педализируемые звуки от не педализируемых, и определит по звуку, когда педагог применяет правую педаль, когда левую, а когда играет без педали. Это является доказательством того что он прислушивается к

звучанию фортепиано и ему не безразлична окраска звука. Неплохо показать ученику «грязное» звучание на правой педали, вызвать у него отрицательное отношение к «грязи» 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 счет педагога ученик должен несколько раз подряд нажать и отпустить педаль. Лучше, если педагог будет считать «раз, два; раз, два», а ученик на счет «два» будет нажимать педаль, а на «раз» – снимать. Можно считать «раз-и, два-и» такое распределение счета и движений ноги ближе подведет учащегося к запаздывающей педализации, с которой обычно начинают обучение этому искусству. Она труднее прямой и чаще используется пианистами. Поэтому важно, чтобы ученик раньше понял принцип её действия. Во время этого беззвучного упражнения надо следить, чтобы ноги учащегося не были напряжены и находились в правильном положении. Правая нога должна опираться пяткой на пол. Носок ступни следует держать на закругленном конце педали, слегка касаясь, но, не нажимая её. Беззвучные упражнения на педализацию не должны занимать много времени. Сразу же, как только ученик наладил правильный контакт ноги с педалью, можно приступить к упражнениям со звуком.

Как уже указывалось, первые педальные упражнения лучше строить по принципу запаздывающей педали, при которой нога опускается лишь после того, как звук взят и услышан, а поднимается вместе с появлением нового звука. Моменты нажатия и снятия запаздывающей педали целесообразно отрабатывать на упражнениях с одним звуком. Первое упражнение – берется звук или аккорд, и после того как он услышан, нажимается педаль. Второе упражнение – нажимается педаль, после чего берется звук или аккорд. В момент появления звука педаль снимается. Это упражнение труднее первого, так как в нём одновременно сочетается противоположные движения руки и ноги. Когда ученик с ним справится можно объединить оба упражнения, т.е.: после снятия педали нажимать ее вновь для воздействия на уже известный звук. После этих упражнений можно

предложить ученику сыграть legato несколько звуков, и на каждый звук брать запаздывающую педаль. Если ученику трудно сразу выполнять это задание, нужно поработать над каждой парой звуков. Педаль можно нажимать в разные моменты: на счет «два» «три» или «четыре» – в зависимости от задания педагога. Снимается педаль всегда определенно – на счет «раз», вместе с появлением нового звука. Считать во время этого упражнения лучше не вслух, а про себя, так как при громком счете ослабляется слуховой контроль. Короткую запаздывающую педаль, берущуюся непосредственно перед извлечением нового звука или аккорда и снимающуюся вместе с его появлением, часто называют связующей. Она оживляет звуки фортепиано, делает их пульсирующими «дышащими» и способствует их плавному соединению. К.Н. Игумнов, очень любивший эту педаль, рекомендовал несколько оттягивать момент её снятия и отпускать её только тогда, когда действительно исчерпаны все возможности продления педализируемого звука или аккорда. На запаздывающую педаль можно порекомендовать упражнение Е.Ф. Гнесиной. На счет «раз» нажимается звук, на счет «два» – педаль, на «три» -клавиша отпускается, звук остается на педали и т.д. 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 дает навыки педального legato и заставляет ученика активнее вслушиваться в тянущиеся на педали звуки.

Задачи первоначальных педальных упражнений – облегчить учащемуся усвоению основных навыков педализации. Они не требуют длительного времени, как только педагог убедится, что ученик выполняет правильно элементарные задания и понимает цели педализации, следует применить эти навыки в исполняемых произведениях. Для этого лучше выбирать пьесы, построенные на простом гармоническом изложении, педализация которых не сложна и довольно однотипна, как например «Болезнь куклы», «Похороны куклы» Н. Чайковского, «Осень» С. Майкапара, «Прелюдия» – Тетцеля. Пьес, требующих частой смены педали и разнообразного её применения, вначале лучше избегать при этом обращается внимание ученика на изменение окраски звука.

В младших классах школы встречается немало произведений в которых используется «прямая» или «одновременная» педаль. Она берется в таких пьесах, как «Монгольская песенка» Р. Глиэра, «Вальс» из детского альбома П. Чайковского, «вальс» a-moll из первой тетради Лирических пьес Э. Грига. Эта педаль нажимается вместе с извлечением звука и снимается тогда, когда нет необходимости его сохранить. Она помогает продлить для полноты гармонии звучание далекого баса и подчеркивает ритмическую структуру пьесы. Прямую педаль, совпадающую с ритмом произведения, часто называют ритмической. Она употребляется довольно редко, преимущественно в сочинениях танцевального и маршеобразного характера.

Чаще всего в музыкальных произведениях педаль и ритм не совпадают. Везде, где есть возможность хоть немного придержать бас рукой и чуть-чуть запаздать с нажатием педали, лучше брать не прямую педаль, а запаздывающую. Если проанализировать технику запаздывающей и прямой педалей в простейших случаях, то можно заметить, что у запаздывающей педали нажатие лапки зависит от поставленной звуковой задачи и может производиться медленно, неопределённым и довольно долгим движением, а снятие – коротко и определено. У прямой педали наоборот – нажатие производится точным движением ноги, а снятие может быть растянутым во времени. Впрочем, все эти действия зависят от музыкального образа. Иногда и нажатие, и снятие педали должны быть вполне определенными и четкими, а иногда наоборот, оба эти действия бывают медленными и неопределенными.

Кроме запаздывающей и прямой педали в школьном репертуаре может встретиться предварительная педаль. Она открывает все демпферы 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 придает звуку яркость в начале и частоту в продолжении.

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 при 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 непрестанно вслушивался в звуковые результаты своего действия и понимал, для чего он педализирует. Если разыгрывается пьеса «Андантино» А. Хачатуряна, учащийся должен знать, что педаль в ней помогает создать ровный гармонический фон и улучшить напевность мелодии, а в «Монгольской песенке» Глиера она удерживает далекий бас, связывает его с последующими аккордами и подчеркивает упругий ритм. Всё это должно быть не только осознанно, 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 сможет сыграть пьесу чисто, но большой пользы от такого обучения не будет, так как педаль нажимается им механически, автоматически, а слух его, основной контроллер и распорядитель педализации, бездействует. В дальнейшем эта автоматичность явится серьезным тормозом в овладении тонкостями педализации.

Мало дает пользы 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. Причем в младших классах лучше педализовать 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 остается необходимой лишь в отдельных случаях, главным образом, когда встречаются новые приемы. Если ученик по интуиции берет беспорядочную педаль и не может объяснить цель ее применения, запись педали в тексте необходимо продолжить. Хорошо предложить сделать это самому ученику. Пьесы, исполняемые с педалью полезно первоначально выучить без нее. Лучше если начинающий исполнитель добьется без педали максимальной певучести и выразительности, хорошего пальцевого legato и только после этого станет её применять.

С совершенствованием у учащегося исполнительных навыков, необходимость разучивать произведение без педали отпадает. В старших классах школы можно разрешить некоторым учащимся пользоваться педалью сразу же в начале работы над новым произведением, но это можно допустить в том случае, если ученик педализует сознательно и разумно. Произведение, выученное с педалью, рекомендуется иногда проигрывать без нее. 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 дает возможность пальцам нашим находить нужные оттенки движения, позиции, и в то же время дает отдых ушам и полное спокойствие внутри. Больше играть в темпе без педали, проверяя все выдержанные ноты и legato». Запоздывающие, прямая и предварительная педали – это основные виды педализации, с которыми встречаются начинающие пианисты. В дальнейшем его педальная техника должна обогащаться более сложными приемами неполного нажатия, неполного снятия педали, педального тремоло и т.д. При неполном

нажатию педали, или как принято назвать полупедали, лапка педали нажимается не до дна. Глубина её погружения и продолжительность зависит от ожидаемого результата, связаны с музыкальным образом. Её можно опустить на одну треть или на половину взять будто «на лету» или держать довольно долго. Применение полупедали требует яркого слухового представления желаемой звучности, чуткого вслушивания своё исполнения и виртуозной педальной техники. Многие пианисты пользуются ею чаще, чем полным нажатием педали.

Другой вид педализации – неполная смена педали – применяется при наполнении фигураций с негармоническими звуками, на фоне далёких басов или гармонии. При неполной смене педали лапка её сначала нажимается полностью, а в дальнейшем по мере накопления негармонических звуков, слегка приподымается один или несколько раз. При этом, в силу особенности звучания регистра, звуки верхнего и среднего регистров угасают, а низкие ноты продолжают звучать. Движения нот при неполной смене педали должны быть очень быстрыми и незначительными. Для освоения этого вида педали можно рекомендовать следующее упражнение. Берется на педали в басу октава *forte* и на этом фоне исполняются *pianissimo* различные аккорды двумя руками (например, параллельные секстакорды) при появлении гармонической «грязи» звучность «подчищается» полупедалью, бас должен звучать возможно дольше. Результат действия этого приема во многом зависит от градации силы звука. Он будет более рельефным, если бас играет глубоко и сочно, а аккордовые звуки аккуратнее и тише. Впоследствии, дать ученику некоторые отрывки из художественной литературы: Прелюдию *cis-moll* С. Рахманинова, «Весной» Э. Грига.

Иногда при обилии негармонических нот, для достаточной чистоты звучания приходится делать ногой не одно-два движения, а целую серию. Такая педаль называется тремолирующей. Она тоже довольно широко применяется в фортепианном исполнительстве. В умелом использовании различных градаций опускания педали заключается один из секретов искусства тонкой педализации. В отличие от неопытных исполнителей, нажимающих педаль большей частью «до дна» хороший пианист использует самые разнообразные степени нажатия

педали. Применение неглубоких педалей дает возможность играть на педали большие построения, что повышает певучесть и красочность исполнения.

Полупедаль, неполная смена педали и тремолирующая педаль – довольно сложные приемы педализации. Они встречаются на более позднем этапе обучения – в старших классах муз. школ даже в муз. училище. В начальных и средних классах школы педаль применяется в основном в произведениях художественного репертуара и в некоторых произведениях крупной формы. Этюды и полифонические пьесы, вплоть до трехголосных «Инвенций» Баха, чаще всего играют без педали. Некоторые полифонические произведения русских композиторов, преимущественно напевного характера, требуют использования правой педали, но такой, которая не затемнит голосоведения.

Большое внимание в работе с подвинутыми учениками необходимо уделять стилистическим особенностям исполнения и связи с ними педализации. Начнем с клавесионистов: Ж.Ф. Рамо, Ф. Куперен, Д. Скарлатти и другие. Некоторые музыканты считали, что поскольку у клавесина и клавикорда не было механизма, подобного правой педали современного фортепиано, то и пользоваться ею, при исполнении старинной музыки, нет основания, так как эта педаль искажает звучание клавесинных произведений. С таким доводом трудно согласиться. Ведь даже не употребляя совсем правую педаль, мы не можем абсолютно точно воссоздать на фортепиано клавесинную или клавикордовую звучность. К тому же у клавесина отсутствовали демпферы, и звучание было, благодаря этому, несколько затуманенным, гармонии наслаивались. Создавалась иллюзия очень легкой непрерывной педализации. Практика показывает, что разумная педализация несколько не искажает звучание клавесинных пьес. Наоборот кантилена многих из них от этого только выигрывает. Например, такие пьесы, как «Любимая» и «Сестра Моника» Куперена, «Венецианка» Рамо, «Аллеманда» и «Ария» e-moll Люлли, и другие. При исполнении клавесинной музыки необходимо почувствовать, насколько допустимо применение правой педали. В таких пьесах, как «Кукушка» Дакена, или «Рондо» A- dur Дандрие и других лёгких и подвижных по

характеру музыкальных картинок почти нет необходимости брать правую педаль. Сюда же относятся миниатюры, изобилующими мелкими украшениями. Конечно, при исполнении пьес клавесинистов правую педаль надо нажимать очень осторожно, чтобы не нарушить чистоту музыкальной речи и прозрачность фактуры. Для сонат Скарлатти более характерно применение короткой, скупой педали, которая не всегда нажимается до дна. Чаще всего в сонатах Скарлатти педалью подчеркиваются: ритмическая структура произведения, тяжелые такты, детали фактуры или артикуляции.

Иногда педаль применяется для окрашивания некоторых гармонических фигураций, трелей или низких продолжительных басов. Предпочтительнее короткая дифференцированная педаль с большими перерывами между снятием и последующим нажатием лапки. Густая непрерывная педализация является исключением. Особого внимания заслуживает педализация произведений Баха. Как известно, И.С. Бах писал и для органа, и для струнных клавишных инструментов. В сочинениях для клавира И.С. Бах как бы предчувствовал будущее фортепиано с его богатством звуковых красок и оттенков. Не потому ли все его клавирные произведения звучат на современном фортепиано так искренне-жизненно и впечатляюще, что кажется будто они написаны для этого инструмента. При их исполнении не приходится искусственно убирать звук, воссоздавать особую нравственную звучность, ограничивать себя в применении выразительных средств. Например, от исполнения естественным фортепианным звуком, от применения всех колористических средств их звучание обогащается и становится еще интереснее и правдивее. Если употребление правой педали в транскрипциях органных произведений И. С. Баха не вызвало никаких сомнений, то педализация клавирных произведений имела много противников. Даже известный интерпретатор Баха Ф. Бузони в предисловии к «Инвенциям» Баха изданным в его редакции в 1871 году, писал, что всякое применение педали противоречит характеру баховской музыки. Но уже через 5 лет, при редактировании первого тома ХТК он пишет о том, что не следует верить легендарной традиции, будто Баха должно играть без педали. В наше время мы, пожалуй, не встретим

музыканта, категорически отрицающего возможность педализации клавирных произведений Баха. Как уже указывалось, правая педаль в клавирных произведениях Баха должна применяться в строгом соответствии с самой музыкой и ее стилем. Если довольно обильная педализация C-dur -ной и c- moll ной прелюдии из первого тома «ХТК» является потребностью, вытекающей из характера их музыки, то подобная педаль в прелюдиях c-moll, D-dur и fis- moll из того же тома была бы неоправданной. Точно также не следует обильно педализировать большинство инвенций Баха и многие фуги. В фугах чаще всего берется педаль, которая по выражению Бузони «не слышно», она слегка окрашивает звучание, придает ему однородность и помогает связать звуки в аккорды. Эта «неслышная» педаль иногда бывает необходима даже и в таких произведениях Баха, которые по предписанию следовало бы играть «без педали». Кроме «неслышной» и связующей педали в клавирных сочинениях Баха используют педаль для выделения задержаний других элементов гармонии, для поддержания напряжения в момент кульминации и. т. д. Во всех случаях педализации обязательно удержание клавиши пальцами до окончания их звучания и сохранения пальцевого легато.

Нельзя передоверять работу рук педали. Лишь тогда, когда звучащий голос невозможно удержать пальцами, его оставляют на педали, но это более характерно для органных произведений Баха. Левая педаль в произведениях Баха применяется довольно широко. Ею можно подчеркивать смену регистров в органных транскрипциях, оттенить таинственное зарождение «издалека» темы в некоторых медленных фугах, придать матовых оттенков отдельным интермедиям. И.С. Бах не дожил до изобретения у фортепиано педального механизма. Демонстрировавшиеся ему в 1723 и 1747 годах фортепиано Г. Зильбермана такого не имели. Начиная с семидесятых годов 18 века, клавесин уступает место фортепиано. Первыми для него писали Гайдн, Моцарт и Клементи, за ними последовали Ян Дусик у Д. Штейбельт, Крамер и др. Фортепиано тогда было еще очень примитивным, 2-х педального устройства у него еще не было. Поэтому Гайдн, Мо-

царт и их современники вынуждены были писать, ориентируясь на эти инструменты. Очевидно этим и можно объяснить отсутствие указаний о применении правой педали в произведениях Гайдна, и Моцарта. ведь оба они дожили до появления инструмента с двумя педалями и, безусловно, знали об их существовании, тем не менее фактура их произведений рассчитывалась на исполнение без помощи педали. Как правило, все выдержанные аккорды и басы выписывались полностью так, чтобы их можно было удержать руками до конца звучания. В наше время трудно себе представить исполнение сонаты Гайдна или Моцарта без правой педали, настолько привычным стало использование её в их произведениях. Она оживляет звуки, одухотворяет мелодию, создает большое разнообразие красок и настроений.

В некоторых случаях применение правой педали возникает из самой фактуры: например, арпеджированные пассажи в пределах одной гармонии и. т.д. В клавирных произведениях Гайдна и Моцарта встречаются такие случаи, когда педалью следует продлить или обогатить далекие басы. Довольно часто Гайдн и Моцарт используют приемы «перекрещивания рук», при котором правой руке поручается выполнение фона, а левой – басов и мелодии. (Моцарт соната A-dur первая часть, вариация четвертая). Такое строение музыкальной ткани, предвосхищающее «трехручную» фактуру в произведениях некоторых более поздних композиторов, тоже требует обязательного применения педали. Без нее баса будут звучать сухо и отрывисто. Фортепианная музыка Моцарта и Гайдна еще сохраняет многие черты клавесинного стиля: грацию, изящество, ажурность, своеобразие фактуры. Это обстоятельство важно учесть при педализации их произведений. Педаль надо брать очень умеренно осторожно, прибегая к полу- и четверть- педали.

Хорошая педаль указана в сонатах Моцарта изданных под редакцией А.Б. Гольденвейзера. Однако, Гольденвейзер обозначает лишь самую необходимую схему, которая не отражает всех тонкостей педализации- глубину, скорость нажатия лапки и прочее. Поэтому применять надо ее творчески в зависимости от мастерства и опыта исполнителя. Впервые авторские указания о применении

правой педали встречается у Бетховена. В произведениях написанных 1802 году. Это сонаты: op.26 №12 A-dur, op.27 №2 cis-moll и 15 вариаций с фугой op.35 Es-dur. Есть педальные обозначения и в c-moll-ном концерте, сочиненном в 1800 году (напечатан в 1804 году с указаниями о применении педали). В отношении к применению правой педали был новатором – Бетховен был новатором. У него педаль является не только замечательным колористическим средством. Она как бы увеличивает число пальцев пианиста, расширяет возможности использования клавиатуры. Бетховен не боялся при сохранении далекого баса смешивать на педали различные гармонические функции. При использовании педали в произведениях Бетховена следует учитывать некоторые особенности, связанные с их стилем. Многие Бетховенские темы строятся на звуках тонического трезвучия. Таковы, например: главная партия первой части сонаты f-moll op. 2 №1, главная партия первой части оперного концерта c-moll №3 и другие. Казалось бы, такие темы можно без колебаний исполнять на одной педали, ведь при этом не получится ни «грязи», ни резких созвучий. Однако это не совсем так. Педализация определяется не только чистотой звучания, но и стилем исполняемой музыки. Поскольку каждый звук этих тем является частью мелодии, а не гармонии. Нейгауз говорит, что: «Ничего ошибочнее нельзя себе представить. Мелодия (личность) превращается в гармонию (общность)... Мелодия утонула в гармонии». Аналогичные примеры можно встретить и у Моцарта, и у других композиторов. Бетховен писал педальные обозначения в тексте лишь в тех случаях, где считал применение педали необходимым, и где оно давало определенный эффект. Обычно появление знаков педализации в его произведениях связано с чем-либо новым, как в области педализации, так и в фортепианной фактуре. Полагаясь на мастерство исполнителя, подобных указаний педали он избегал. Сам же пользовался ею при исполнении своих фортепианных произведений, по словам Черни «очень часто, намного чаще, чем это указано в

его сочинениях». Начиная с Бетховенской эпохи, вся фортепианная музыка пишется с расчетом на педальное звучание. Педаль становится «душой фортепиано».

У Шумана, Шопена, Листа и других композиторов романтического направления она находит самое разнообразное применение. С одной стороны, её используют, как средство, обогащающее фортепианную инструментовку, помогающее создать все возможные оттенки звучания, от нежнейшего, тончайшего пианиссимо до мощного фортиссимо. С другой стороны, она дает возможность композитору более свободно строить мелодию и аккомпанемент, не ставя фактурное изложение в столь тесную зависимость от физических возможностей рук пианиста. Обучение педализации требует большой и кропотливой работы педагога. Богатство стилей музыкальных произведений и художественных образов, допускающих самое различное использование педалей, делает эту работу еще более важной и необходимой.

Мастерство педализации развивается параллельно с другими качествами исполнителя. Оно немислимо 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 всестороннее развитого музыканта-художника, знающего и чувствующего характер музыки, владеющего всеми техническими средствами для передачи содержания 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, умело и гибко использовать её возможности.

Список литературы

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. – М.: Музыка, 1961. – 271 с.
2. Голубовская Н. Искусство педализации. – М.: Музыка, 1974. – 96 с.

3. Каузова А.Г. Теория и методика обучения игре на фортепиано: учебное пособие для вузов. – М.: Владос, 2001. – 366 с.
4. Кременштейн Б. Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано. – М.: Классика XXI, 2009. – 119 с.
5. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. – Москва: Классика XXI, 2010. – 148 с.
6. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. – М.: Музыка, 1967. – 309 с.
7. Савшинский С. Пианист и его работа / М. Савшинский. – М.: Классика XXI, 2002. – 244 с.
8. Светозарова Н. Педализация в процессе обучения игре на фортепиано / Н. Светозарова, Б. Кременштейн. – М.: Классика XXI, 2010. – 144 с.
9. Темченко И. Беседы о Бахе: клавирная музыка Баха в свете исследований, метод. трудов, редакций, исполнительских интерпретаций, а также собственного, зачастую горького, педагог. опыта / И. Темченко, А. Хитрук. – М.: Классика XXI, 2010. – 152 с.
10. Тимакин Е. Воспитание пианиста. – М.: Музыка, 1994. – 204 с.
11. Уроки Гольденвейзера / сост., авт. предисл. С. Грохотов. – М.: Классика XXI, 2009. – 248 с.