

**Методическая работа
преподавателя «ДМШ №14»
Заметты Е.М.**

**«Педализация в начальных
классах ДМШ»**

Методическое сообщение
«Педализация в начальных классах ДМШ»
преп. Заметта Е.М.

Умение педализировать сообразно стилю, характеру музыкального произведения, , 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.

Существует заблуждение, что вредно учить применять педаль в младших классах музыкальной школы. логичней учить педализированию сразу, как только ученик будет доставать до этого механизма. Часто бывает, что ребенок, привыкнув следить только за руками во время исполнительства, долго не может приспособиться ещё и к игре ногами. Игра на фортепиано - весьма сложный процесс, в котором сознательно участвуют все четыре человеческие конечности. Не стоит останавливать порыв маленького пианиста, желающего окрасить и продлить собственный музыкальный тон. И пусть вначале даже будет больше педали - всегда легче скорректировать её применение, чем впоследствии насищенно добавлять в привычную работу чуждый для ученика прием.

История

Первые образцы молоточкового фортепиано, пришедшего на смену таким струнно-клавишным инструментам, как клавесин и клавикорд, не имели педального механизма. Но уже при постройке ранних фортепиано делались попытки ввода в инструменты ряда механизмов, изменяющих звук.

Демпферный механизм, т.е. современная правая педаль, продлевал звук. Другие устройства ослабляли или усиливали его. Были и приспособления, изменявшие окраску звука: лютневый регистр, регистр, имитировавший звучание арфы, клавесина и др. В начале XIX века появились новые устройства, что было связано с происходившим в эту пору интенсивным развитием инструментария симфонического оркестра и стремлением имитировать это звучание на фортепиано.

Среди всех этих устройств особое место занимает механизм, ставший впоследствии левой педалью (она появилась раньше правой). Появление его датируется 20-ми гг. 18 в. (фортепиано Б. Кристофори). Устройство же, которое приподнимало все демпферы сразу, появляется позже, уже в 1781 году. Изобретение его приписывается английскому мастеру А. Бейеру. Предшественниками ножного педального рычага были передвигавшиеся рукой особые рукоятки, а затем коленные рычаги. В 1780-х годах ножная педаль стала применяться в инструментах большинства фортепианных фирм, после того как в 1782 году английский фабрикант Д. Бродвуд взял на нее патент.

Свойства педали

Среди средств выразительности, которыми располагает пианист, наиболее специфичным является система фортепианных педалей. Она включает в себя правую (демпферную) педаль, левую (сдвигающую) педаль и педаль—состенуто, позволяющую выборочно задерживать отдельные звуки и созвучия. В совокупности эти педальные механизмы влияют на характеристику звучания — его продолжительность, тембр и динамику. Итак, разберем свойства каждой педали в отдельности. И логичней будет начать говорить о правой (демпферной) педали. В чем же ее акустический эффект?

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

Свойство рояля отвечать звучанием освобожденных от демпферов струн на музыкальные и немузыкальные звуки отмечает С. Фейнберг: «Пусть над приоткрытой крышкой рояля (при условии, что нажата правая педаль) будет взята на скрипке любая чистая нота. Рояль откликнется, повторив эту ноту в этом же скрипичном тембре. Эхо рояля может повторить любую гласную букву, любой тембрированный звук». Именно на этом педальном эффекте основана задуманная А. Скрябиным предварительная «настройка» солирующего фортепиано на fis-moll'ную тональность, звучащую в оркестровом вступлении его концерта. Взятие солистом педали за один такт до его вступления благодаря ответному резонансу струн создает «предчувствие» основной тональности.

«Игра» обертонов придает фортепианной звучности на педали особый, ни с чем не сравнимый характер. «Именно в этом смысле педаль — жизненная влага фортепианного звучания, его дыхание, его душа», — пишет Н.И. Голубовская.

Виды педали

Умные ноги требуют умных рук, а основа — умные уши. (Надежда Голубовская)

Несмотря на ориентацию данной работы на младшие классы, нельзя не остановиться на богатейшем видовом многообразии педальной техники, представление о которых должен иметь каждый педагог-пианист.

Существуют виды педали, применяемые в соответствии с необходимостью извлечения нужной в данный момент звучности. Так, различают педаль связующую, назначение которой соединять звуки, расстояния между которыми недоступны пальцам; мелодическую, помогающую окрасить и

подчеркнуть некоторые звуки мелодии; гармоническую, служащую для окраски и подчёркивания отдельных гармоний или целого ряда аккордов; вуалирующая педаль делает звучание быстрых узоров более слитным и текущим. Это, как правило, короткая педаль, берущаяся с большей или меньшей частотой, связана она с импровизационной нюансировкой звуковой линии, и поэтому не всегда поддаётся письменной фиксации. Задача педали фоновой – создавать звучащий фон из звуков, не удерживаемых пальцами. Она чаще всего действует в пределах одной гармонии. Разумеется, нельзя обойти вниманием такое понятие, как полупедаль. Здесь подразумеваются два различных приёма: полунажатие в различных видах короткой педали. Педальная лапка не нажимается глубоко за отсутствием времени, которое бы затратилось на её поднимание из глубокого нижнего положения и привело бы к ненужному шуму. Второй полупедальный приём – это быстрая подмена педали («полусмена»), при которой демпферы успевают заглушить или ослабить звучание струн среднего регистра, но при этом взятый ранее бас продолжает звучать. Однако такие тонкости доступны не всем инструментам.

Простейшие примеры игры с педалью

Мы привыкли, что любой работающий механизм издаёт какой-то шум. Но в сложном механизме фортепиано шум недопустим. Должна быть только Музыка. Поэтому самое первое упражнение – это простое бесшумное нажатие педали. Следует поставить пальцы правой ноги на педальную лапку, пятку упереть в пол. Несколько раз нажать до дна и до конца снять педаль, не производя при этом никакого механического шума. Если педаль скрипит, попробовать приспособиться к ней. Далее можно извлечь какой-нибудь аккорд и послушать его до момента затухания, затем вновь воспроизвести его, предварительно нажав педаль. Путём сравнения прийти к выводу, что во втором случае звучание стало насыщеннее. Затем дать учащемуся понятие педали прямой и запаздывающей. Упражнение на прямую педаль: простая гамма *non legato* с прямой педалью на каждый звук (поясняем: рука движется так же, как и нога). После этого перейти к более сложному упражнению в связывании при помощи педали отдельных звуков. Берём гамму (лучше хроматическую, где более отчётливо слышна грязь). Извлекаем звук, нажимаем педаль. Руку снимаем, а звучание продлеваем педалью. Затем нажимается соседняя клавиша, одновременно с этим педаль поднимается и опускается, и звуки связываются. Связывание звуков при помощи запаздывающей педали требует непрерывного слухового контроля – особенно в момент их слияния: важно не дать новому звуку наслиться на предыдущий.

Приобретённые на упражнениях навыки следует тотчас же применять в исполняемых произведениях. Вначале целесообразно выбирать пьесы с несложной педализацией. А. Алексеев советует начать с «Прелюдии» Тетцеля, в которой простая запаздывающая педаль меняется на каждую гармонию. Не рекомендуется в младших классах использовать частые смены

педали. Зато полезно руководствоваться следующим принципом: педаль берётся после долгих звуков и снимается на коротких. Уже с самого начала обучения педализации педагог должен приучать ученика к самостоятельному мышлению: какие звуки можно связывать педалью, а какие нет. Здесь можно порекомендовать следующий творческий метод работы: ученик сидит и педализирует, глядя в ноты, во время того, как педагог проигрывает произведение на этом же инструменте.

На простейших примерах можно убедиться, как влияет на окраску даже одного тона время нажатия педали и ее снятия (при этом учитывается, разумеется, сила звука и его длительность). Педаль обладает также способностью связывать звуки между собой. Сыграв отрезок хроматической гаммы, снимая руку после каждой ступени и соединяя звуки с помощью педали (на очередной ступени гаммы педаль снимается, а, затем, еще до взятия следующей, нажимается снова), можно услышать, что такая педаль делает переход от одного звука к другому непрерывным. Это касается и аккордовой последовательности, состоящей из различных гармонических комплексов, сыгранной с подобной педалью.

Объединяя педалью расположенные в разных регистрах аккорды одной гармонии, мы «умножаем» количество одновременно звучащих тонов, чего невозможно достичь с помощью одних лишь пальцев.

Использование педали связано с регистровой характеристикой фортепианного произведения. Так, следует очень осторожно брать педаль, когда музыка звучит в нижнем регистре, столь богатом обертонами. В верхнем же регистре, где звук затухает гораздо быстрее (не случайно над струнами уже нет демпферов) возможна более продолжительная педаль.

Непростое умение

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

При употреблении педали надо учитывать и ладогармонические особенности музыкального языка. Ведь педаль способна объединять в комплексные созвучия тоны разложенной гармонии или ряд гармонических последований. При этом беспорядочное смешение диссонирующих гармоний на одной педали создает неблагозвучный шум.

К сожалению, злоупотребление педалью еще очень живуче в учебно-исполнительской практике. Такое использование педали Ф. Бузони называл «бессмысленным беззаконием», а Г. Бюлов иронично заметил, что у некоторых пианистов «педаль существует для того, чтобы попирать ногами хороший вкус»...

Существует и противоположная крайность — боязнь соединения диссонирующих созвучий на педали, или, по выражению Н. Голубовской, «секундофобия». Между этими двумя понятиями — педальной «грязью» и «секундофобией» — действуют объективные акустические закономерности, и их необходимо учитывать.

Акустическое воздействие педали

Воздействие педали в акустическом плане зависит от метроритмических и темпоритмических особенностей произведения. В быстрых темпах «остаточные» звучания гасятся ударной атакой последующих тонов раньше, чем при медленной игре, и это позволяет использовать более продолжительную педаль. Следовательно, при работе в искусственно замедленном рабочем темпе над быстрыми пьесами исполнитель должен иметь в виду, что в окончательном, настоящем темпе педализация будет иной.

Педаль оказывает определенное акустическое влияние и на применение артикуляционных приемов. В пальцевом легато педаль способствует большей певучести и интонационной сопряженности звуков. В мелодиях речитативного склада, исполняемых, по замыслу композитора, *non legato*, педаль усиливает смысловую целостность фразы, не нарушая ее декламационно-выразительной расчлененности.

Что касается игры *staccato*, то педаль, смягчая отрывистость звуков, конечно же, нивелирует их остроту, но при этом существенно не ослабляет энергии расчлененного штриха.

Функции педали

С точки зрения той роли, которую педаль играет при исполнении фортепианной музыки, различается ее употребление в колористической, фактурно-необходимой и синтаксических функциях.

Когда главный смысл взятия педали заключается в ее воздействии на характер, окраску звука, такая педаль называется колористической.

Функцию педали обогащать и изменять колорит звучания можно считать ведущей, поскольку влияние на тембровую характеристику звучания имеет место во всех без исключения педальных проявлениях.

Однако на практике, педаль в такой ее функции никогда не выступает в чистом виде: можно выявить следующие и подфункции: артикулятивную, ритмодинамическую, а также оркестрово-инструментальную.

Так, колористическая педаль, темброво окрашивая и вместе с тем удлиняя отдельные тоны (аккорды), способствует их плавному соединению при игре *legato* или *non legato*. В таких случаях используется обычно запаздывающая (связующая) педаль, что наиболее характерно для кантиленных пьес.

Колористическая педаль может выполнять также важную ритмически и одновременно динамически организующую роль. С помощью педали удается ярче оттенить метрически сильную долю, острые или смягченные акценты.

Таковы, например, многие «sf», синкопы, *tenuto* в сонатах Гайдна, Моцарта, Бетховена, подчеркиваемые педалью, которая берется одновременно со звуком. Создаваемый такой краткой педалью резкий контраст педальной и беспедальной звучности не только помогает выявить метроритмическую основу музыки, но и обостряет артикуляционные контрасты. Поэтому такая педаль широко применяется в произведениях танцевальных жанров, а также в характерных пьесах с танцевальным ритмом, оттеняя ритмически и динамически сильные доли. Во многих произведениях такого рода гармония представлена в разложенном виде формулой «бас-аккорд». Тогда ритмическая или ритмо-динамическая функция педали сочетается с гармонической: педаль одновременно объединяет разложенную гармонию, бас которой приходится на сильную, а иногда и на слабую долю такта.

В своей оркестровоинструментующей функции педаль помогает выявить тембровые характеристики звучания, особенно в моменты включения и выключения новых голосов (инструментов). Она может подчеркнуть характер оркестрового *tutti*.

Фактурная роль

В отличие от колористической, педаль в своей фактурно-необходимой роли как бы «запрограммирована» композитором в самой музыкальной ткани произведения. Без педали фактура соответствующих сочинений или их фрагментов разрушается, и музыкальный образ утрачивает свои существенные черты. Подобную педаль называют также «романтической», поскольку применение ее характерно, прежде всего, для романтической музыки гомофонно-гармонического склада.

При употреблении такой педали нотная запись оказывается условной, т.к. она не отображает реальной длительности ни звуков, ни пауз. Вот типичный вариант фактуры, требующий подобной педали: басовый тон, выписанный в виде короткой длительности, далеко отстоящий от гармонических фигураций в среднем регистре, которые сливаются с ним в единый фон, и на этом фоне рельефно вырисовывается мелодия. И бас, и гармонические фигурации реально звучат вплоть до появления новой гармонии благодаря педали.

Романтическая педаль

Широкое применение «романтическая» педаль получила и в постромантической фортепианной литературе, особенно в творчестве импрессионистов; она не утратила своего значения и в музыке XX века. Наряду с фактурно-необходимой педалью «романтического» типа, мы встречаем немало случаев с иной, также задуманной композитором педалью, с помощью которой реализуется звучание точно выписанных по длительности басовых тонов, в том числе органных пунктов. Реально выдержать их можно лишь с помощью педали, поскольку охватить все голоса этой «трехручной» фактуры пальцами невозможно. Такую педаль называют «органной» т.к. подобная фактура характерна для переложений

органной музыки для фортепиано. А также она встречается у композиторов XIX и XX вв. (Глазунова, Чайковского, Рахманинова, Скрябина, Хиндемита, Прокофьева, Шостаковича, Хачатурияна, Щедрина и др.). Наряду с этим, функцию «строителя» фактуры педаль имеет в эпизодах, где сопровождение представляет собой мелодико-гармоническую фигурацию, в которую вплетены гармонически опорные тоны. Задуманная автором зукопись реализуется только с помощью такой «фоновой» педали.

Художественные функции

Художественные функции педали можно рассматривать и в ином ракурсе, с точки зрения того, как структурные элементы музыкальной ткани разъединяются или соединяются педалью — и в зависимости от этого, — какую роль играют контрасты педальной и беспедальной игры.

Соединительный или разделительный смысл педали во многом зависит от образно-фактурных особенностей музыкального произведения. Например, кратковременное включение колористической педали окрашивающей отдельные интонационные акценты, ритмические опоры и т.п., имеет разделительный характер. Соединительный смысл употребление педали имеет в тех случаях, где с ее помощью связываются между собой сменяющие друг друга гармонии, которые невозможно соединить пальцами. Умелое сочетание ножной и ручной (когда играющий задерживает звуки пальцами) педали дает возможность сохранить гармонический фон, избежав в то же время педальной «грязи»

Знание художественных функций правой педали помогает исполнителю определить, в каких местах и в какой мере уместно ее брать. При этом учитываются, разумеется, характер художественного образа и жанрово-стилевые особенности произведения.

Фиксации педали в нотах

Несколько слов о важнейшем моменте – фиксации педали в нотах.

Существует три известных способа педальной записи.

Первая, традиционная: Ped. *

Вторая, менее распространённая:

Третья, созданная и опробованная педагогом А. Щаповым, представляет собой вполне обоснованный интерес:(верхняя горизонтальная черта – это демпферный уровень, т.е. момент, когда глушители отделяются от струн, нижняя – крайнее нижнее положение педальной лапки).

В начале обучения вписывать в ноты ученику педаль может педагог, любым из выбранных способов. Только умея легко, точно и свободно исполнять выписанную педаль, ученик постепенно научится сам проставлять её в нотах,

а затем уже и не проставлять графически совсем, перепоручив всё своему внутреннему слуху.

Немного в заключении

Педаль должна не только продлить взятый звук, но и качественно улучшить его. Это достигается тем, что при поднятых демпферах из общего числа свободных струн приводятся в совместное колебание и струны, соответствующие обертоновому ряду сыгранных звуков, и струны, для которых эти звуки являются обертонами. Тем самым первоначальный звук делается полнее, богаче обертонами, несколько сильнее и сочнее.

Педаль, таким образом, помогает преодолеть некоторую статичность фортепианного звука, оживляет его, способствует той выразительности, тому глубокому воздействию, которое отличает игру на фортепиано.

Заранее нажатая педаль усиливает все возникающие при ударе стучащие звуки и шумы, связанные с началом вибрации струны, что может быть желательно только в исключительных случаях. Это особенно проявляется в верхних регистрах.

Наиболее часто педаль нажимается после удара (так называемая синкопированная педаль), что бы звук, который она подхватывает, продлевает и оживляет, был уже чист от всяких примесей.

Суть «ручной педали» состоит в том, что звуки гармонической фигурации (как правило, бас) передерживаются некоторое время пальцами, таким образом создаётся прозрачный фон, вовсе не зависящий от движения остальных голосов.

Левая педаль – это вообще отдельная статья и разговор о ней особый. Естественно, что левую педаль следует применять для изменения тембра, а не для маскировки неумения играть красивым piano и pianissimo. Очень высокое представление имел об этом глухой Бетховен, вписывавший тончайшие указания в ноты своих произведений (una corda, due corde, tre corde). «Это самый неударный звук, который только возможен на фортепиано, и нельзя его не любить за это» (Г. Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры»).

В заключение хотелось бы сказать, что ни в коем случае нельзя забывать о том, что каждая ступень развития пианиста имеет свои, ограниченные задачи. Нелепо требовать от ученика младшего (и даже среднего) класса полупедали, педальной «дымки» и т.п. приёмов из арсенала опытного пианиста. Необходимо тщательно продумывать и выстраивать процесс обучения этому сложному искусству, учитывая способности и индивидуальные особенности ученика. Учащиеся ДМШ должны в школе приобрести навыки чистой, грамотной и контролируемой слухом педализации.

Использованная литература

1. А. Д. Алексеев, «Методика обучения игре на фортепиано», М., 1961
2. С. С. Газарян, «В мире музыкальных инструментов», М., 1989

3. Н. И. Голубовская, «О музыкальном исполнительстве», Л., 1985
4. Г. Г. Нейгауз, «Об искусстве фортепианной игры», М., 1988
5. А. П. Щапов, «Некоторые вопросы фортепианной техники», М., 1968