

# **Методическая разработка на тему: «Работа над педализацией. Формирование навыков педализации в классе фортепиано»**

## **1. Введение**

Педаля – ценнейшее, неповторимое достояние фортепиано. Никакой другой инструмент не обладает специфическим богатством, подобным педальному звучанию. Исполнительское мышление пианистов не может существовать вне педали. Чувствовать педаль во всём многообразии её применения так же, как чувствовать звук во всех его градациях, – значит обладать уже определённым пианистическим мастерством. Тонкая, разнообразная педализация обогащает звуковую палитру исполнителя.

Проблема педализации – одна из труднейших в фортепианной педагогике. Обучение педализации должно быть составной частью всего педагогического процесса и, следовательно, должно непрерывно находиться в поле зрения педагога. Работа над педализацией – работа «музыкального уха». Научить педализации – значит, прежде всего, научить слушать, улавливать оттенки звучания и вслушиваться в них; воспитывать вкус к педальным краскам, к изменению звукового колорита, научить подчинять педаль (ногу) требованиям слуха.

Методика обучения педализации сводится к двум основным, параллельным, но неравнозначным по глубине и трудности разделам:

1. Овладение приёмами и навыками педализации.
2. Воспитание отношения к педализации как к творческому процессу, полностью определяющемуся всем комплексом музыкально-исполнительских задач, которые ставит перед исполнителем каждое изучаемое произведение.

При всей невозможности изобрести точные и постоянно действующие формулы употребления педали можно всё же вывести некоторые основные общие принципы её применения. Это и будут те обобщения исполнительской практики, которые мыслятся нами как закономерности и могут служить принципиальной основой, руководством к употреблению педали. Имеются в виду соотношения педализации со стилем, фактурой, регистром, темпом и динамикой. Понимание значения этих соотношений помогает педагогам и учащимся овладеть культурой педализации. Излагая вопросы педализации, приходится останавливаться на каждом приёме в отдельности, как бы вычленять его из общего комплекса выразительных средств. Однако в практике исполнителя каждый приём неотделим от характера музыки, от звучания. В детской школе ученик получает основы музыкального образования. Окончивший школу должен уметь самостоятельно разобраться в несложном произведении, справиться с техническими, звуковыми и педальными трудностями, исполнить его грамотно, выразительно и создать определённый художественный образ. Уже с первых лет занятий ученик должен осознать, что педаль является одним из необходимых средств выразительности. Эти первоначальные, далеко ещё не обобщённые представления впоследствии разовьются в

понятие об особенностях звукового облика произведений разных стилей, следовательно, и о различной роли педали в них. В работе над звуком педагог обращается к музыкальному слуху учащегося, та же направленность нужна и в работе над педализацией: надо воспитывать мгновенную реакцию ноги на требование слуха. Накапливается такое умение в процессе познания (слухового, художественного) каждого отдельного приёма педализации. Постоянное вслушивание поможет ученику почувствовать естественную необходимость педального звучания в общей жизни звуков, изменения педализации в зависимости от перемены звукового колорита. В процессе обучения педагогу надо заботиться одновременно о нескольких компонентах художественного исполнения – о качестве звука, фразировки, о пальцевой беглости, ритме и многом другом, так что вопросы педализации отодвигаются иногда на второй план. Поэтому неудивительно, что у юных пианистов наиболее часто встречающимся недостатком являются именно дефекты педализации. Очень важно с детских лет создать привычку постоянного слухового контроля, научить правильным приёмам педализации, развить инициативу в поисках звуковых красок с помощью педали, то есть специально заниматься вопросами педализации наряду со всеми основными задачами развития техники исполнительства.

## **2. Первое применение педали.**

### Запаздывающая педаль. Смена педали.

В работе с начинающим учеником очень важно возможно раньше увлечь его богатством музыкальных образов. Звуковые эффекты фортепианных педалей, особенно - правой, помогают развивать музыкальную фантазию ученика. Начинать обучение педализации с простейших случаев можно уже на раннем этапе – на втором году обучения – после первоначального налаживания рук и освоения нот в басовом ключе. Однако если ребёнок еще мал ростом и при нормальной посадке ноги его не достают до педали, то лучше некоторое время воздержаться от её применения. Чтобы дотянуться ногой до педали, ребёнок садится ниже нормального уровня и близко к клавиатуре, от этого локти свисают вниз, и спина отклоняется назад; эта неправильная посадка может войти в привычку, привести к напряжениям в спине и руках, отрицательно отразиться на качестве звука и ограничить возможности технического развития.

Мнения педагогов в вопросе какая педаль (прямая или запаздывающая) должна изучаться учащимся в первую очередь расходятся. Некоторые рекомендуют начинать с освоения прямой педали, так как детям легче координировать движения рук и ноги в одну сторону (вниз). Конечно – это легче. Но ведь внимание ребёнка важно направить на слушание педального звучания, а не на механику движения. Как приучаем мы ребёнка не просто извлекать какой-то звук, а звук нужный, также и в педализации надо, чтобы ребёнок не просто услышал педальную окраску, а сразу привыкал бы слушать чистое педальное звучание, бесшумность движения педального

механизма, что вернее достигается на приёме запаздывающей педали. Если ребенок, прежде всего, усвоит прямую педализацию, то, как показывает опыт, ему уже труднее переключиться на запаздывающую: нога по привычке нажимает педаль вместе с извлечением звука, предыдущая гармония остается на педали и звучит «грязь». В случае же перехода от запаздывающей педали к прямой, ученик может, например, по привычке взять педаль чуть позднее короткого аккорда, который из-за этого не попадает в педаль. Однако такая ошибка приносит меньше неприятности, так как при этом не возникает грязное звучание и не страдает слух ученика. Наладить же одновременное движение рук и ноги обычно бывает нетрудно.

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

Первое применение педали – событие в музыкальной жизни ребёнка. Оно должно оставить яркое впечатление. Хорошим примером служит собирание звуков в один комплекс, обогащённый обертонами.

Стоит выбрать такие произведения, в которых педаль встречалась бы лишь в отдельных местах. Это заставит ребёнка насторожить свой слух в определённый момент, он яснее услышит появление нового звучания в результате нажима педали и исчезновение его в момент отпускания педали:

*А. Гедике. Танец ор.36;*

*С.Майкапар. Бирюльки ор.28, Мимолетное видение.*

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

*Е. Гнесина Подготовительные упражнения к различным видам техники.*

Необходимо сразу требовать от ученика бесшумности нажатия и, особенно, отпускания педали, слитности ноги с педалью (как будто подошва «приклеилась» к педали); надо следить, чтобы ученик накрывал ногой только расширение педальной лапки («головку» педали). При воспитании первых навыков педализации лучше не употреблять слово «снять» педаль, так как у ребёнка это невольно связывается с представлением «снять ногу с педали». Слово «отпустить» педаль более точно отражает характер действия.

Если в пьесе педализируется заключительный аккорд, следует приучить ребёнка не снимать руку с клавишей, пока длится аккорд на педали, а педаль и руки снять одновременно, дослушав аккорд до конца.

Если в пьесе педаль применяется хотя бы один раз, то нога должна находиться на педали с самого начала исполнения. Этим достигаются две цели: во-первых, не приходится искать ногой педаль (или даже заглядывать под рояль) непосредственно перед нажимом, а во-вторых – создаётся привычка держать спокойно ногу на педали. На ранних этапах обучения полезно сравнить звучание пьес без педали и с педалью. В процессе работы ученик прежде выучивает нотный текст без педали. Когда же включится

педаль, то ребёнок в своём исполнении услышит новый звуковой колорит. Сравнение беспедального и педального звучания направит слух ребёнка на восприятие гармонии. Пьеса Е. Гнесиной F-dur из цикла «Маленькие пьесы» без педали звучит двухголосно, а на педали звуки собираются в аккорд и ученик слышит уже гармонию:

*Е. Гнесина. Маленькие пьесы, №2.*

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

*Г.Ф.Телеман, Пьеса.*

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

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

*П.И. Чайковский, Детский альбом, Болезнь куклы.*

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

### 3. Прямая педаль.

Прямая педаль употребляется, главным образом, в пьесах с острым, чётким или танцевальным ритмом. Она подчёркивает сильные доли или создаёт ритмическую опору фразы. Такая педаль хороша, например, в марше, где отчётливый ритм своим волевым началом должен увлечь за собой «всех марширующих». Отсюда определённость начала каждой фразы, подчёркнутая педалью.

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

*Р. Шуман, Альбом для юношества, Марш.*

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

*Р. Шуман, Альбом для юношества, Смелый наездник.*

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

*Латвийская полька в обр. А. Жилинскиса Чешская песня «Аннушка» в обр. В.Ребикова; С. Майкапар, Гавот op. 28*

Во многих танцевальных пьесах ритмическая педаль на сильную долю является также и связующей, так как соединяет отдалённый бас с аккордом. В процессе работы полезно поучить отдельно ритмическую фигуру пьесы (аккомпанемент) с педалью:

*Э. Григ, Листок из альбома, ор. 12*

В подвижных танцевальных пьесах ученики, чтобы успеть вовремя взять аккорд, нередко берут отдалённый бас настолько коротким звуком, что он или вовсе не подхватывается педалью, или же в педали остаётся только «призвук» баса, как бы «эхо» от взятого звука, тогда как бас – гармоническая основа – должен полноценно звучать, пока длится педаль. Поэтому и здесь ученику следует контролировать себя слухом, упражняться, останавливаясь на педализируемых басах, вслушиваться в их звучание на педали. Играя в медленном темпе, полезно взять отдалённый бас глубоким звуком и несколько придержать его, а в быстром темпе научиться брать басовый звук чуть тяжелее, чем остальные лёгкие аккорды партии сопровождения (гибко переходя от баса к лёгким аккордам, взятым как бы «по пути» движения руки вверх). Прямая педаль возможна только в тех случаях, когда перед нажимом педали или пауза, или звук *staccato*, или звук одинаковый по высоте с педализируемым. Для упражнения можно даже специально делать небольшую остановку перед аккордами с прямой педалью, чтобы ребёнок слышал паузу. Это даст ему право взять прямую педаль без опасения получить грязное звучание:

*А. Гедике 20 маленьких пьес для начинающих, ор. 6 №2.*

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

*П. Чайковский, Детский альбом, Вальс.*

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

#### 4. Педализация певучих пьес.

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

Обычно педализация мелодии неизбежно связана с педализацией гармонии сопровождения. Поэтому слушать надо одновременно весь комплекс педального звучания. Как один из первых шагов можно предложить педализацию кульминационных звуков музыкальных фраз или просто относительно более долгих звуков мелодии:

## *П. Чайковский, Детский альбом, Старинная французская песенка.*

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

Иногда при поступенном движении мелодии, приходится менять педаль на каждый новый звук. Некоторые ученики при этом как бы подталкивают звуки мелодии. Каждая мена педали способствует возникновению толчка. В таких случаях следует применять неглубокую педаль, вернуться к игре без педали, чтобы вновь услышать мелодическую линию.

Трудным моментом для учащихся является педализация таких построений, где мелодия в верхнем голосе должна звучать legato, а в сопровождении отдаленный бас, основа гармонии, берется форшлагом:

*И. Беркович, Вариации на тему русской народной песни «Я на камушке сижу».*

Здесь навык запаздывающей педализации может привести к тому, что учащийся может брать педаль после аккорда на сильной доле такта, то есть, бас (форшлаг) не остается на педали. Однако при этом последний мелодический (или аккорд) одного такта может быть захвачен педалью, и тогда он сольется с гармонией нового такта. Решая эту задачу, на первый взгляд кажется, что придется пожертвовать связным исполнением мелодии, так как надо будет снимать правую руку в момент появления форшлага в басу. В медленном темпе, действительно, в этих местах возникает разрыв (а учить надо очень медленно, чтобы менять педаль на форшлаг точно в то момент, когда не звучит уже предыдущая гармония). В нормальном же темпе впечатления разрыва мелодии не получится. Именно педаль через форшлаг будет связывать предыдущее с последующим, не смотря на то, что в этот момент руки будут сняты с клавиатуры. Полезно будет поучить подобные построения с педалью, исполняя партию правой руки только с одними басами.

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

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

*С. Майкапар, Бирюльки op , Эхо в горах.*

Техника педализации левой педали очень проста, надо только приучить ребенка нажимать педаль перед звукоизвлечением. Термин «una corde» (одна струна) необходимо объяснить ученику подробно, так как у него

может возникнуть неправильное представление. Термин этот сохранился с тех времен, когда каждому звуку на фортепиано соответствовало не больше двух струн, поэтому при сдвигании механики при нажиме левой педали молоточек ударял только по одной струне. В современных пианино эффект приглушённого звучания от применения левой педали достигается совсем другим действием pedalного механизма: вся молоточковая система приближается к струнам. Каждый молоточек ударяет по прежнему по трем струнам, но размах молоточка уже меньший и поэтому звук слабее. Снятие левой педали обозначается термином «tre corde» - три струны.

В старших классах школы можно специально заняться левой pedalью. Наиболее удобно это сделать на произведениях клавесинистов (например, Скарлатти), объяснив в общих чертах устройство клавесина, наличие двух клавиатур, дающих разное звучание и эффекты включения клавесинных регистров.

### 5. Педаль в полифонии.

Большинство полифонических произведений в детской школе исполняются, как правило, без педали. Этим достигается важная педагогическая цель – ясное слышание учеником двух или трёх относительно самостоятельных мелодических линий одновременно. Известно, что многие ученики любят Баха меньше, чем других авторов. Научить ребёнка слышать и передавать индивидуальный характер каждой полифонической пьесы, непрерывность и выразительность линий в одновременном движении голосов, несовпадение кульминаций и окончание фраз в разных голосах – это уже первый шаг к тому, чтобы ученик играл полифонические произведения с удовольствием, а в дальнейшем и полюбил их.

Поэтому особенно важно воспитать в ученике умение вслушиваться в ясность и выразительность голосоведения, что на ранних этапах обучения достигается только путём беспедального исполнения двух- и трехголосных полифонических пьес. Тогда при решении вопросов педализации более трудных полифонических произведений (фуг разных стилей) юный пианист будет руководствоваться принципом полифонической ясности, а не гармонической чистоты педализации. В пьесах, где полифония приближается к хоральному типу (классические сарабанды), или в некоторых полифонических пьесах русских авторов применение педали возможно, но только в тех местах, где она абсолютно необходима, - например, для достижения legato или требуемой звуковой окраски:

*С. Майкапар. Фугетта, op.27.*

*А. Лядов. Фуга, op. 41 №2*

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

*И.С. Бах. Трехголосная инвенция e-moll*

Если необходимость применения педали возникает в результате неудовлетворённости ученика слышимым (разрыв legato), это значит, что ученик идёт по правильному пути. В таких случаях педализация помогает

развитию полифонического мышления. Однако педаль должна быть «незаметной», лишь способствовать связности, но не привносить обертоновых колористических звучаний.

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

*И.С. Бах – Д. Кабалевский. Маленькая органная прелюдия и fuga d-moll/ Прелюдия.*

#### 6. Педаль в этюдах.

Педализация этюдов требует принципиально такого же подхода, что и педализация полифонических произведений. На этюдах вырабатываются разные виды пальцевой беглости, кистевая, репетиционная техника и пр. Добиваться двигательной четкости и точности звукоизвлечения необходимо без педали. В репертуаре детской школы имеются этюды разных типов (можно сказать, разных стилей): строго классические (этюды Черни), с оттенком романтизма (этюды Лешгорна), романтические (этюды Геллера, Аренского) и этюды-пьесы (прелюдии и пьесы Майкапара, этюды Киркора). Тип этюда определяет возможность и необходимость применения педали в нем.

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

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

*А. Лешгорн. Этюд №19, op. 136*

Иногда можно окрасить педалью певучие места в средней части этюда:

*А. Александров. Этюд e-moll, op. 33*

Некоторые аккордовые этюды безусловно требуют педали, так как здесь крайние регистры объединяются в густом звучании гармоний, педаль помогает фразировке, создавая legato аккордов:

*С. Геллер. Этюд № 15, op. 45*

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

*С. Майкапар. Миниатюры, оп. 31. Бурный поток.*

### 7. Полупедадь.

Постепенное снятие педали.

Термин «полупедадь» не всегда расшифровывается правильно. Некоторые считают полупедадью неполное нажатие педали. Это неверно. Под полупедадью следует понимать быструю смену педали, при которой демпферы на миг прикасаются к струнам и успевают заглушить звуки только верхнего (иногда и среднего) регистров. Колебания же толстой басовой струны от короткого прикосновения демпферы не прекращается, а лишь уменьшает свою амплитуду. Поэтому звуки верхнего регистра исчезают, а басовый звук продолжает звучать. Но несколько тише.

В репертуаре детской школы встречаются и такие произведения, звучание которых требует применения уже довольно тонких приёмов педализации: полупедали и постепенного снятия педали:

*Э. Григ. Crade, op.57*

*Э. Григ. Поэтические картинки, op.3 №2*

Приём полупедали можно объяснить за инструментом следующим способом: взяв басовый звук с педалью и сняв руку с клавиши показать ученику, что при быстрой смене педали звук не исчезает; затем также показать, как при этом исчезают звуки верхнего регистра. Можно дать поиграть ученику подобные упражнения. Следует обратить его внимание на то, что басовый звук должен звучать достаточно насыщенно.

Полезно дать ученику следующее упражнение для усвоения полупедали. Взяв на педали октаву в басу forte, и на этом фоне исполнять piano различные аккорды. При появлении «грязи» подчищать звучность полупедадью, бас стараться удерживать дольше.

Освоение приёма полупедали требует особого слухового внимания, непрерывного активного слушания и, если можно так выразиться, чуткого осязания ногой педали.

Приём постепенного снятия педали следует объяснить попутно, если он встречается в пьесе и если его применение даст нужный звуковой эффект.

### **8. Заключение.**

Все описанные приёмы педализации, высказанные попутно советы и соображения, предполагают творческий подход педагога к каждому отдельному случаю, к каждому отдельному ученику. Пальцы, техника, звук, педаль – это всё средства, а цель – то прекрасный манящий эмоциональный звуковой образ, которым увлечён юный музыкант. Уметь увлечь, и не просто музыкой пьесы, но каждой фразой и модуляцией, каждым нюансом и динамическим подъёмом – вот цель педагога.

**Составитель В.С. Ярошенко преподаватель фортепиано ДМШ №5**