**Муниципальное автономное учреждение**

**дополнительного образования в области культуры Белоярского района**

**«Детская школа искусств г. Белоярский»**

**Класс в п. Сорум**

**Методическое пособие для преподавателей ДМШ и ДШИ**

«Педализация как средство выразительности в воспитании образного мышления учащихся в классе фортепиано»

**Выполнила**: Дружинина Кристина Александровна

Преподаватель по классу хорового пения и фортепиано

п. Сорум 2025

*«Педаль только тогда может оказывать известное художественное воздействие, когда она является краской, которая вводится в действие. Если мы будем всегда играть с педалью – она утратит всякое свое значение».*

*«Беспедальная звучность- основная звучность фортепиано, за исключением некоторых форм изложения, когда пианист не может руками держать все, что нужно удерживать и может это делать только с помощью педали» /Гольденвейзер А./*

**Введение.**

Одним из самых важных и сильных специфических средств выразительности при игре на рояле, является система фортепианных педалей. Выдающиеся мастера исполнительского искусства всегда славились высоким уровнем мастерства педализации. Но и на сегодняшний день педализация – одна из самых трудных и важных проблем фортепианной педагогики. Как показывает педагогическая практика, неумение педализировать часто присутствует в игре даже хорошо подготовленных учащихся. Употребление педали, ее глубина нажатия, длина и мера не поддается точной фиксации в нотном тексте и диктуется, контролируется только слухом. Поэтому необходимо знать и понимать все существующие условия и правила педализации.

Фортепиано появилось в XVIII в. в трех странах: в Италии – Б. Кристофори (Флоренция, 1709-11 гг.); во Франции - Ж. Мариус (Париж, 1716-17 гг.); в Германии - К. Г. Шретер (Нордхаузен, 1717-21 гг.). Немецкий мастер Г. Зильберман усовершенствовал механику Кристофори – Шретера и в 1735 г. демонстрировал первые образцы И. С. Баху, но не получил его одобрения, т.к. в эпоху расцвета клавесина фортепиано в сравнении с существовавшими тогда клавесином и клавикордом звучало грубо и казалось более примитивным. Перед мастерами механики первых фортепиано сразу же встал вопрос улучшения звучания инструмента. Одним из таких устройств стала педальная механика.

Первые образцы молоточкового фортепиано не имели педального механизма. Левая педаль была создана раньше правой (ее появление датируется двадцатыми годами восемнадцатого века и связано с механикой фортепиано Б. Кристофори). Вероятно, данное решение было обусловлено тем, что для достижения разнообразия звучания прежде всего необходимо было обратить внимание на смягчение грубо звучащего инструмента. На современных фортепиано на каждую клавишу приходится по одной струне на самых низких нотах, по две – в басовом и по три струны – в среднем и в верхнем регистрах. При нажатии левой педали происходит сдвиг всех молоточков вправо. При этом на самых низких нотах молоточки ударяют по одной струне своей левой частью, в басовом регистре – по одной струне вместо двух, а в среднем и верхнем регистрах по двум из трех. Это ослабляет звучание и меняет его тембр (Общепринятым ныне обозначений левой педали в нотном тексте является обозначение una corda (буквально – «одна струна»), в сокращении – u. с. Наряду с этим используется термин sordino (sordina, sordini, sourdine, consordini.) Изобретение устройства же, приподнимавшего все демпферы (от нем. Dampfer – глушитель, механическое приспособление для прекращения колебания струн), т. е. правая педаль принадлежит английскому мастеру А. Бейеру в 1781 г.. Правая (демпферная) педаль служит для поднятия всех демпферов, благодаря чему струны свободно вибрируют; это дает возможность продлевать и связывать звуки, усиливать и обогащать звучание. Обе основные фортепианные педали (правая-демпферная и левая, приглушающая звучность, меняющая тембр) стали применяться в инструментах с 1783 года в Англии (фирма «Бродвуд») и с 1784 года в Франции (фирма «С. Эрар»). С конца 18 века появляются указания на  
применение педалей в нотном тексте (впервые встречаются у И. Гайдна). Преемник немецкого мастера Г. Зильбермана (уже упоминавшегося выше) И. А. Штейн из Аугсбурга (Германия) еще усовершенствовал механику и демонстрировал свои образцы фортепиано в 1777 г. В. А. Моцарту, который высоко оценил показанные ему инструменты (до этого он выше всех ставил инструменты Ф. Я. Шпата из Регенсбурга). Фортепиано Штейна уже в 1777 году были снабжены двумя педалями современного типа, которые полностью заменили особые «коленные» рычаги, имевшиеся на предшествующих образцах. «В 1794 г. И. А. Штрейхер, работавший в Вене, пользуясь советами Л. ван Бетховена, с которым был дружен, создал на основе фортепиано с механикой Штейна более совершенную, звучную модель». Интересно, что средняя педаль, задерживающая, так называемая педаль-состенуто также как и левая педаль, оказывается, была изобретена раньше правой. Первый инструмент подобного типа (т. е. с устройством, дающим эффект педали-состенуто) был изобретен в 1767 г И. Цумпе в Лондоне. Его фортепиано имело столообразную форму и устройство, размещенное под левой рукой исполнителя, которое (выборочно) поднимало демпфера в басу и в дисканте раздельно. В 1844 г. Ж. Л. Буассело и в 1862 г. К. Монгаль усовершенствовали механику педали-состенуто, и с 1873 г она введена в широкое употребление. Если правая педаль служит для обогащения и окраски звука, а также для продления тех звуков, которые не могут быть задержаны пальцами (причем действие ее не избирательно), то функция педали-состенуто состоит в удержании отдельных звуков. С ее помощью пианист может выборочно задерживать отдельный звук или группу звуков, сохраняя при этом обычный контроль над деятельностью звучания остальной части клавиатуры и задерживая другие звуки обычным способом – либо пальцами, либо с помощью правой педали. Ференц Лист в письме к фирме Стейнвей в ноябре 1883 года из Веймара писал: «Что касается Вашей долгожданной педали состенуто, она будет давать превосходный эффект...». Предшественниками ножного педального механизма (рычага, лапки педали) y всех педалей (правой – первой демпферной; левой – сдвигающей молоточки вправо; средней – педали состенуто – задерживающей выборочно звуки и аккорды – второй демпферной) были передвигавшиеся рукой особые рукоятки (или кнопки), расположенные на клавиатурной доске (как правило, под левой рукой). Ограниченные возможности ручных рычагов очевидны. Для того, чтобы быстро воспользоваться ими, у пианиста не должна быть занята игрой рука (в противном случае ему нужен был помощник). Затем на смену ручному механизму пришел более удобный способ управления демпферами с изобретением коленных рычагов. Впервые они были использованы в 1765 году. Впервые же ножная педаль была использована упомянутым выше английским мастером А. Бейером в его столообразном фортепиано в 1777 году. После 1780-1781 г. ножная педаль стала применяться в инструментах большинства фортепианных фирм. Наиболее широкое использование 1783 года, когда Д. Бродвуд (фирма которого упоминалась ранее) – часто ошибочно считающийся изобретателем правой педали, запатентовал свой педальный механизм. Правая, левая и средняя педали значительно обогатили красочные возможности фортепиано. При использовании правой педали необходимо выделить акустические ее свойства, художественный аспект в ее применении, разделяющийся на три функции: колористическую, фактурно-необходимую и синтаксическую (подробное описание всех функций является темой отдельной статьи). Левая педаль используется исключительно для разнообразия красочной сферы звучания инструмента (в которую можно включить и акустический, и колористический аспекты) и имеет также три функции: тембродинамическую, динамически-тембровую и тембровую (терминология кандидата искусствоведения В. А. Шляпникова) Тембродинамическая функция предполагает использование левой педали ради получения красочных эффектов в сфере пиано. При этом – тембровый эффект главенствует по отношению к динамическому. В динамически-тембровой функции-главной целью взятия левой педали является уменьшение силы звука в сфере пиано. Здесь первичен динамический эффект (двойное обозначение функции объясняется тем, что выделить чисто динамический или чисто тембровый эффекты в сфере пиано невозможно). Под тембровой функцией левой педали понимается чисто колористический эффект при ее использовании исключительно в динамике forte (mf, f, ff). Педаль-состенуто чаще всего применяется именно в акустической сфере, давая возможность создать ощущение пространственное, реального слышания различных пластов фактуры, разных регистров, а также разных инструментальных оркестровых групп, а также может быть при этом и фактурно-необходимой. Знание красочных возможностей педальных механизмов, историческое появление которых значительно увеличило разнообразие звуковой сферы фортепиано, закрепив его лидирующее положение среди всех существующих инструментов, должно стимулировать освоение исполнителями педальной техники.

**Расширение разнообразия звучания фортепиано с помощью правой педали**.

Как изменяется звучание фортепиано под воздействием правой педали и за счет чего происходит это изменение? При беспедальной игре вибрируют лишь те струны, по которым ударил 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 педаль не снимать, длится. В резонирующем отклике обертонов можно убедиться и без применения педали, если беззвучно нажать «до» первой октавы, а «до» малой октавы взять острым и коротким прикосновением, то беззвучно взятое ранее «до» (первый обертон из обертонового ряда «до» малой октавы) отзовется ему в ответ. Такой озвученный обертон называется флажолетом. Часто используемые при игре на струнных инструментах (а также на флейте) флажолеты можно получить и на рояле. На их своеобразном, призрачном звучании основана пьеса Б. Бартока из IV тетради «Микрокосмоса» – «Обертоны». Барток не только использует здесь флажолеты, а в отдельных местах пьесы с помощью педали он динамически усиливает звучащие обертоны. Похожий эффект – в первой из миниатюр, составляющих цикл «Отзвуки севера» Г. Окунева. Свойство рояля отвечать звучанием освобожденных от демпферов струн на музыкальные и немузыкальные звуки отмечает С. Фейнберг: «Пусть над приоткрытой крышкой рояля 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 фа-диез минорную 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 и придает фортепианной звучности на педали особый, ни с чем не сравнимый характер. Сопоставим звучание любого фортепианного тона без педали с педальным его звучанием на предварительно взятой и долго выдерживаемой педали. Демпферы приподняты заранее, и удар молоточка вызывает отклик множества резонирующих струн. В нюансе пиано звук как бы окутывается тогда «дымкой», смягчающей его контуры, делающей более незаметной его атаку. На форте звучание становится более сильным и продолжительным, однако несколько теряет в ясности и чистоте тона. Тот же звук, если нажать педаль уже после его взятия, в нюансе пиано как бы «высветляется», а при форте – усиливается. В этом случае взятый звук обогащается «сочувствующими» обертонами, которые рождаются не от первых, наиболее сильных колебаний струн, а от последующих, более ровных.

Педаль, берущаяся после звука, словно «оживляет» его. Прислушаемся и к тому, как плавно затухает на педали звучание любого тона. Если взять какой-либо звук одновременно с педалью? Если этот звук сыгран остро и коротко, такая педаль еще более акцентирует его. 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. Если сыграть 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, как такая педаль делает переход от одного звука к другому непрерывным. Сравним теперь беспедальное – более сухое – и педальное – одушевленное обертонами – звучание ряда аккордовых последований. Объединяя педалью расположенные в разных регистрах аккорды одного гармонического комплекса, мы «умножаем» количество одновременно звучащих тонов, чего невозможно достичь с помощью одних лишь пальцев. Яркий пример – вступительные аккорды солиста в Первом концерте П. Чайковского для фортепиано с оркестром. Насыщенная обертонами всех регистров Ре-бемоль мажорная гармония приобретает поистине органную мощь. Соединяя созвучия разных гармонических комплексов так, как мы делали это с тонами хроматической гаммы, пианист достигает плавного перелива одной гармонии в другую. Интересный акустический результат получается при чередовании созвучий в верхнем и среднем регистрах на фоне органного баса в нижнем. Искусно пользуясь педалью, исполнитель может добиться того, что наслоения созвучий в верхнем регистре как бы «вычищаются» педалью, а органный бас продолжает звучать протяженно и достаточно наполнено.

Рассмотрим теперь, как проявляются педальные эффекты в зависимости от характера музыкального изложения. 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. Тембровая окраска в немалой мере зависит при громкой динамики звучания. Поэтому при сочетании разных регистров на одной педали важно так выстроить голоса, чтобы более интенсивные тоны нижнего регистра как бы вобрали в себя высокие звуки, став их гармоническим фундаментом и опорой. Так, в прелюдии С. Рахманинова до-диез минор (соч. 3 № 2) педаль создает колокольно-гудящее звучание каждого тона в мелодическом голосе нижнего регистра, на фоне которого мягко, таинственно-приглушенно звучат ответные реплики в среднем регистре. При употреблении педали надо учитывать и ладогармонические особенности музыкального языка. Ведь педаль способна объединять в комплексные созвучия тоны (аккорды) 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 (а порой и на концертной эстраде). Такое дилетантское использование педали Ф. Бузони называл «бессмысленным беззаконием», а Г. Бюлов заметил, что у некоторых пианистов «педаль существует для того, чтобы «попирать ногами хороший вкус»...

Противоположная крайность – боязнь соединения диссонирующих созвучий на педали или, по выражению Н. Голубовской, своего рода «секундофобия». Между этими крайними полюсами – педальной «грязью» и «секундофобией» – действуют объективные акустические закономерности, и их необходимо учитывать. Низкие, а также средние регистры, богатые обертонами, гораздо чувствительнее к диссонирующим созвучиям. При отсутствии общей гармонической основы применение педали нередко порождает неблагозвучный шум. В верхнем же, более бедном обертонами, регистре при определенном динамическом соотношении голосов диссонирующие сочетания на педали вполне допустимы. При употреблении педали учитывается и такое свойство фортепианного звука, как его ударность. Как известно, между ударным началом тона и его «остаточным звучанием» – огромная динамическая разница. Продолжение звука и его неизбежное угасание значительно слабее начала, «возникновение нового звука легко тушит прежний звуковой остаток. Внимание же наше следит именно за началом звука». Благодаря этой особенности инструмента (поглощать предыдущие звуки последующими) возможно взятие на одной педали проходящих, чуждых основной гармонии звуков и созвучий.

Появление после этого новой гармонии требует смены педали. На этом основании профессор Н. Голубовская сформулировала следующее правило: «Присутствие основной гармонии в проходящей ноте (иногда гармонии) – закономерно, внедрение случайной проходящей ноты или гармонии в утвердившуюся основную – фальшиво». Так, в Гавоте С. Прокофьева соль минор (соч. 12, № 2) наличие одной, основной гармонии допускает поступенное движение мелодического голоса («си» – «до» – «си») на одной педали; при смене гармонии (разрешении) педаль необходимо снять. Правда, решать вопрос о «чистой» или «фальшивой» педали только с точки зрения акустического благозвучия неправомерно. В фортепианной литературе есть множество художественно (а потому акустически) оправданных терпких гармонических сочетаний, образуемых благодаря применению педали. И наоборот, даже акустически благозвучные (на первый взгляд, точнее, – на слух) гармонические сочетания на одной педали могут быть недопустимы, поскольку при этом нарушается логика мелодико-гармонических связей и структурного членения музыкальной речи. Воздействие педали в акустическом плане зависит от метроритмических и от темпоритмических особенностей произведения. В быстрых темпах «остаточные» звучания гасятся ударной атакой последующих тонов раньше, чем при медленной игре, и это позволяет (при прочих сопутствующих обстоятельствах) использовать более продолжительною педаль. Так, зловеще-бурлящие в нижнем регистре фигурации этюда до минор Ф. Шопена (соч. 10 № 12) благодаря быстрому темпу допускают достаточно продолжительную педаль, способствующую динамическому нарастанию. 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, нон легато, педаль усиливает смысловую целостность фразы, не нарушая ее декламационно-выразительной расчлененности. К примеру, в прелюдии С. Рахманинова до-диез минор запаздывающая педаль способствует интонационному объединению расчлененных тонов-слогов начального мужественно-скорбного мотива. Что касается игры стаккато, педаль, смягчая отрывистость звуков, конечно нивелирует их остроту, но при этом существенно не ослабляет энергии расчлененного штриха. Однако при очень остром и коротком стаккато более уместно беспедальное исполнение.

Мы рассмотрели акустические свойства и эффекты педального звучания, в том числе те из них, которые связаны с особенностями фортепианного изложения. Однако применение педали диктуется, прежде всего, характерными особенностями музыкального произведения - его образным строем в неразрывном единстве со всей системой средств выразительности (как авторским текстом сочинения, так и его интерпретацией). В этом смысле педализация является неотъемлемой частью индивидуальной интерпретации, в которой проявляются художественный вкус, творческая манера и мастерство исполнителя. Кроме того, пианист всякий раз корректирует педализацию в зависимости от акустических особенностей инструмента, а также помещения, в котором звучит рояль.

С точки зрения той роли, которую педаль играет при исполнении фортепианной музыки, различается ее употребление в колористической, фактурно-необходимой и синтаксической функциях. Когда главный смысл взятия педали заключается в ее воздействии на характер, на окраску звука, такая педаль называется колористической. Функцию педали обогащать и изменять колорит звучания можно ведущей, поскольку влияние на тембровую характеристику звучания имеет место во всех без исключения педальных проявлениях. Однако в целом ряде случае на первый план выходит способность педали продлевать звуки, соединять, «умножать» их созвучия, одним словом, непосредственно определять характер фортепианного изложения, то есть его фактуру. Педаль, используемая в такой функции, называется фактурно-необходимой. Ее отсутствие не только лишает звучание особой красочности, но и разрушает логику необходимых связей в структуре сочинения. Так педаль становится обязательным компонентом звучащей музыки.

Можно выделить, наконец, синтаксическую функцию педали – ее способность соединять или разъединять элементы музыки, подчеркивать, делать более ясным структурное членение музыкальной речи. Колористическая педаль «окрашивает» фортепианную звучность за счет подключения новых обертонов, усиливая или смягчая ее, и тем самым создает общий педальный колорит пьесы (или ее эпизода). Однако на практике педаль в такой ее функции почти никогда не выступает в чистом виде; можно выявить следующие ее подфункции: артикулятивную (термин Н. Голубовской), ритмодинамическую, а также оркестрово-инструментующую. Так, колористическая педаль, темброво окрашивая с тем удлиняя отдельные тоны (аккорды), способствует более плавному их соединению при игре легато или нон легато. 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 такой педали удается ярче оттенить метрически сильную долю острые или смягченные акценты. Таковы, например, многие сфорцандо, синкопы, tenuto в сонатах И. Гайдна, В. Моцарта, Л. 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.

Колористическая 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 ритмодинамическая функция педали сочетается с гармонической: педаль одновременно объединяет разложенную гармонию, бас которой приходится на сильную, а иногда и на слабую долю такта. В своей оркестрово-инструментующей функции педаль помогает выявить тембровые характеристики звучания, особенно – в моменты включения и выключения новых голосов (инструментов). В сонате Л. Бетховена до минор (соч. 10, № 1) короткая педаль, обогащая начальный тонический аккорд, подчеркивает характер оркестрового звучания tutti, усиливая тембровый контраст со следующим фанфарным мелодическим взлетом, исполняемым (непременно после беспедальной цезуры) без педали.

**Фактурно-необходимая функция педали**

В отличие от колористической, педаль в своей фактурно-необходимой функции как бы «запрограммирована» композитором в самой музыкальной ткани произведения. Без педали фактура соответствующих сочинений или их фрагментов разрушается, а музыкальный образ утрачивает все свои существенные черты. Как же отличить фактурно-необходимую педаль от формально-необязательной, но постоянно используемой колористической педали? Дело в том, что в своей фактурно-необходимой функции педаль воссоединяет гармоническую ткань произведения, рассредоточенную регистрово и ритмически. «Гармония как бы выплывает из звукоряда», а педаль «входит в глубину самой гармонической ткани как элемент организующий и конструирующий». 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. Широкое распространение «романтическая» педаль получила и в после романтической литературе, особенно в творчестве импрессионистов; она не утратила своего значения и в музыке двадцатого века.

Наряду с фактурно-необходимой педалью «романтического» типа, как бы дополняющей эскизную нотную запись, мы встречаем немало случаев применения иной, но также «запрограмированной» композитором педали, 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 можно назвать «органной». Подобная фактура характерна для переложений органной музыки для фортепиано, а также для фортепианных произведений композиторов XIX и XX вв. (А. Глазунова, П. Чайковского, С. Рахманинова, Д. Шостаковича, А. Скрябина, А. Хачатуряна, М. Равеля, С. Прокофьева, П. Хиндемита, Р. Щедрина). Наряду с этим функцию «строителя» фактуры педаль имеет в эпизодах, где сопровождение представляет собою мелодико-гармоническую фигурацию, в которую вплетены гармонически опорные тоны. Задуманная автором звукопись реализуется только с помощью такой «фоновой» педали. К фактурно-необходимой педали близок прием игры, называемый ручной педалью. Играющий задерживает предписанные композитором протяженные тоны пальцами. Акустический эффект ручной педали, естественно, несоизмерим с эффектом педали ножной, так как при ручной педали резонируют струны лишь тех клавиш, которые удерживаются пальцами. Ручная педаль используется не только в тех местах, где она предписана композитором. В ряде случаев исполнители прибегают к ней по своему усмотрению, частично передавая пальцам функцию правой педали. Умелое сочетание ножной и ручной педали дает возможность сохранить гармонический фон, избежав в то же время педальной «грязи». Иногда бывает уместным использовать ручную педаль при исполнении альбертиевых басов в музыке венских классиков. Следует, однако, различать сознательно применяемую ручную педаль и дилетантскую манеру беспорядочно передерживать пальцами звуки, что создает впечатление акустической грязи.

**Синтаксическая (соединительно-разделительная) функция**

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 звучности. Соединительный или разделительный смысл педали во многом зависит от образно-фактурных особенностей музыкального произведения. Кратковременное включение колористической педали, окрашивающей отдельные интонационные акценты, ритмические опоры и т. п., имеет разделительный характер. В «Камаринской» П. Чайковского, например, короткая прямая педаль, соединяя завершающее фразу опорное «ре» с начальным звуком следующей фразы, приобретает, разделительный смысл: как и артикуляционная лига, она как бы разделяет фразы, изложенные стаккато. Контраст педальной и беспедальной звучности в начале сонатины В. Моцарта До мажор, подчеркивая мотивную структуру главной партии, выявляет ее диалогический характер. В сонате Л. Бетховена до минор (соч. 10, № 1) снятие короткой педали на паузе усиливает значение разделяющей цезуры перед последующим мелодическим взлетом. (Распространенное в игре учащихся объединение пунктирного мотива с предшествующим аккордом принципиально неверно: это мешает выявить паузу и, кроме того, превращает мелодический ход в разложенную гармонию, что противоречит стилю музыки). Соединительный смысл употребление педали имеет в тех случаях, где, например, с ее помощью связываются между собой сменяющие друг друга гармонии, которые невозможно соединить пальцами. В фортепианной литературе – особенно у современных композиторов – встречаются авторские указания – secco (сухо), senza Ped. (без педали). Резкое сопоставление педального и беспедального колорита должно быть всякий раз художественно оправданным, быть следствием образного контраста в самом музыкальном произведении. Чужеродны и художественно неубедительны беспедальные «пустоты» в произведениях, выдержанных в едином образном ключе. 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.

**Основные приемы педализации**

Часто технически приемы педализации не столь сложны, однако свободное владение ими требует налаживания соответствующих слуходвигательных связей. Поскольку двигательные остаточно быстро автоматизируются, вся трудность педализации заключается в постоянном слуховом контроле: с помощью слухаиграющий определяет, нужна ли в данном случае педаль, устанавливает ее меру, а затем, слухом же, корректирует звуковой результат. Принятая запись педали весьма приблизительна; она не освобождает исполнителя от необходимости знать ее художественные принципы и владеть приемами педализации. Издавна бытующие обозначения Ped. (или просто Р) и звездочка отражают лишь момент взятия и снятия педали, не фиксируя ни меры глубины нажатия, ни скорости взятия и снятия педали. Показательно, что попытки некоторых пианистов-педагогов и редакторов усовершенствовать запись педальных указаний с помощью более детальных знаков не оказались успешными; мера педализации, тончайшие ее градации в зависимости от постоянно меняющейся звуковой картины точной фиксации не поддаются. Более того, общепринятое обозначение имеет и то достоинство, силу своей обобщенности оно оставляет исполнителю необходимое поле свободы. Не случайно некоторые композиторы пользуются самым общим указанием con pedale. У отдельных авторов встречаются «повисающие» лиги, которые начинаются от звука или аккорда и так и повисают в пространстве; такие лиги также обозначают необходимость взять и держать педаль.

С точки зрения техники педализации эти приемы различаются по четырем основным признакам:

-по времени нажатия педали (относительно момента  
звука): предварительная, одновременная (или прямая) и запаздывающая педаль;

-по глубине нажатия: полная (глубокая – до «дна») или  
неполная (более «мелкая»– полупедаль, четверть-педаль и т. д.), (смешанные формы, когда полная педаль переходит в ряд полусмен (прием «полупедали») либо путем постепенного снятия);

-по продолжительности использования педали (от момента ее нажатия до полного снятия): длинная (в том числе непрерывно подменяемая при различной глубине нажатия педали) и короткая педаль;4. по характеру снятия: резкое снятие педали и плавное, постепенное ее снятие или ряд полусмен, как бы вибрирующей педали.

Основные приемы взятия педали – педаль запаздывающая, немного предварительная и прямая – различаются по своему художественному назначению, звуковому результату, а также по координации движений рук и ноги, нажимающей на педальную лапку. Запаздывающая педаль снимается вместе со взятием звука или звукового комплекса и берется вновь перед тем звуком, который надо связать с предыдущим. Она имеет поэтому по преимуществу соединительный смысл. Соединяя звуки мелодии, мотивы и разные гармонии, она позволяет в то же время не допускать нежелательного наложения их друг на друга. Чтобы наладить несинхронные, разнонаправленные руки и ноги, можно поиграть следующие упражнения. Превосходными упражнениями на запаздывающую педаль могут служить «Болезнь куклы» П. Чайковского и прелюдия Е. Тетцеля. В пьесе П. Чайковского запаздывающая способствует выявлению интонационного тяготения ному соединению гармоний, при том, что функция ее здесь – колористическая. Предварительная педаль смягчит звучность начальных аккордов и тем самым поможет создать соответствующее настроение. Иной принцип слухо-двигательной координации лежит в основе так называемой прямой педали: пальцы и нога действуют синхронно. Между снятием педали и новым ее взятием – беспедальная цезура. Такова самая общая характеристика основных приемов педали. Особое внимание надо уделить запаздывающей педали. Этот постоянно встречающийся в практике прием требует точно отработанной слухомоторной реакции: каждый новый звук или аккорд должны прозвучать чисто, без остаточных призвуков. Применение запаздывающей педали упрощается при пальцевом легато; новая педаль берется тогда, когда предыдущее созвучие перестает звучать. Если же плавное соединение гармоний с помощью пальцевого легато неосуществимо (как, например, в аккордовой фактуре), то «педаль отпускается моментально послетого, как уже взят следующий аккорд, который тут же закрепляется новой педалью». Нередки примеры, когда пьесах, насыщенных фигурациями, при смене гармоний, не поддержанной пальцевым легато (из-за быстрого темпа, отдаленного баса и т. п.), играющий не успевает охватить запаздывающей педалью новый гармонический комплекс вместе с его басовым тоном. В таких случаях приходится раньше снимать педаль на прежней гармонии для того, чтобы успеть захватить педалью (которая оказывается тогда прямой) новую разложенную гармонию.

Следует заметить, что такой прием педализации требует специального слухо-двигательного навыка, а именно, по словам Н. Голубовской, «воспитанной потребности в басах», поскольку слух здесь в первую очередь ориентируется и на гармонию, и на мелодию. Относительно несложная в смысле координации движений прямая педаль требует, однако, в ряде случаев (особенно в быстрых темпах) большой точности слухо-двигательных реакций как при взятии педали, так и в момент ее снятия. Известную трудность представляют примеры, в которых с помощью прямой педали отдаленный бас соединяется с разложенной гармонией в виде арпеджированных аккордов или аккордов с предшествующим форшлагом. Нижний звук арпеджированного аккорда исполняется тогда чуть раньше той метрической доли, на которую приходится аккорд, и на нее попадает лишь его верхний звук. Это требует определенной сноровки, ибо движение педальной лапки, захватывая басовый тон, опережает появление метрически определенной доли такта. Басовый тон аккорда, выписанный в виде форшлага, также должен попасть на одну с аккордом педаль, поскольку оба они составляют единый гармонический комплекс. Педаль берется одновременно с форшлагом. Следующий этап в освоении педальных приемов – овладение тонкими их градациями, связанными с неполным нажатием педали, а также с ее постепенным снятием. Тонкое ощущение глубины нажатия лапки играет огромную, подчас решающую роль в искусстве владения педалью. Если глубокая педаль, создавая чистую, богатую обертонами звучность, более соответствует насыщенной фактуре в сфере f –fff, то многообразные градации неполной педали способствуют получению (парящих, улетающих, «шелестящих») звучаний в сфере р – ррр. Неполная педаль помогает устранить сухость звучания, сохраняя при этом четкость артикуляции, а также смягчает контрасты педальной и беспедальной звучности. Это относится, в частности, к эпизодам с текучими орнаментальными фигурациями. Искусно подменяя педаль, чтобы ослабить звучание неаккордовых тонов, исполнитель создает педальную дымку.

Полупедаль – специфический прием, при котором глубоко нажатая педаль, окрашивая отдаленный бас, снимается затем не до конца. Это дает возможность, сохраняя бас, избегать смешения разных гармоний в более высоком регистре. Именно с помощью этого приема объединяются и достигают объемности звучания регистрово рассредоточенные голоса, то есть педаль выступает здесь в фактурно-необходимой функции. Однако этот эффект достижим лишь при условии искусного динамического и артикуляционного расслоения и соподчинения голосов. «Педаль, как и звук, управляется слухом, только он диктует законы, он же один может исправлять ошибки». Наконец, прием постепенного снятия педали применяется для плавного филирования постепенно угасающих звуков. Примером таких «педально смягченных снятий звуков» (выражение С. Фейнберга) могут служить протяженные, удлиняемые педалью тоны на паузах, ферматах. В противном случае звук резко обрывается. Овладение приемами педализации не является самоцелью: это – лишь средство, всегда подчиненное задаче воплощения образного содержания в музыкальном произведении.

Лишь очень немногие фортепианные произведения исполняются вообще без педали. В подавляющем большинстве фортепианных сочинений педаль составляет органичную часть интерпретации. Было бы неверным полагать, что работу над педалью можно оставить на потом: выучить пьесу без педали и обратиться к ней лишь на последней стадии работы над произведением. Наоборот, как можно раньше, с самого начала этой работы, раздумывая над образным строем сочинения и соответствующими ему исполнительскими средствами выразительности (темпоритмом, артикуляцией, динамикой, агогикой и пр.), необходимо определить «педальную идею» сочинения, подумать над тем, в каких функциях здесь следует использовать педаль, какие принципы педализации применять. В дальнейшей работе над произведением бывает нужно, вычленяя определенные исполнительские задачи, поработать над отдельными эпизодами и без педали. Это не исключает систематического возвращения к проигрыванию с педалью как в медленном, рабочем, так и в окончательном, быстром темпе. При всем различии пьес по их характеру, жанру, форме и фактуре в произведениях, сходных по виду изложения, употребление подчинено некоторым общим закономерностям. Рассмотрим их для каждого типа произведения.

**Произведения гомофонно-гармонического склада**

Фортепианной педали принадлежит значительная роль во взаимодействии важнейших элементов музыкальной ткани. В гомофонно-гармонической фактуре смысл педализации и заключается в том, чтобы согласовать в диалектическом единстве, прежде всего, полярные «интересы» мелодии и гармонии: мелодии, олицетворяющей чистоту одноголосия, и гармонии, устремленной к созвучию.

Интонирование мелодии требует ясности голосоведения. Как при пении, один звук должен переходить, перетекать в другой. Смешение звуков на педали поэтому нежелательно (равным образом недопустимо передерживание пальцами звуков в связной мелодии, которая превращается таким образом в двух-, трехголосную). Примечательно, что объединение педалью даже консонирующих тонов мелодии в ряде случаев неприемлемо именно по смыслу музыки, так как подобное «собирание» звуков мелодии превращает ее в гармонию. В наибольшей мере это произведениях венских классиков. Тенденция к мелодической ясности, присущая музыке эпохи классицизма, в дальнейшем – в произведениях романтиков и тем более импрессионистов – в значительной степени утрачивается; на первый план выступает гармонический и тембровый фактор. В отличие от мелодии, гармония стремится к объединению в созвучия, и в этом ей помогает фортепианная педаль. Ведущая тенденция гармонии проявляется в разные художественные эпохи по-разному. Очерченность, определенность гармоний, характерные для классицистской эстетики, сменяются у романтиков и далее – в творчестве импрессионистов и некоторых современных композиторов известной «размытостью», а порой и смешением гармонических функций. Поэтому использование педали в произведениях с однотипной фактурой (например, мелодия на фоне гармонических фигураций), но относящихся к разным стилям, будет существенно разным. Так, в сонате Фа мажор В. Моцарта (К. 332) гармоническую фигурацию ради ясности ведения мелодии нежелательно «собирать» в единый комплекс педалью; лучше оттенить ею начальные протяжные тоны коротких мелодических мотивов. Здесь уместна колористическая педаль в ее ритмодинамической и артикулятивной функциях, подчеркивающая сильные доли такта и разделяющая мотивы приемом короткой прямой педали.

Иную картину мы наблюдаем в творчестве композиторов-романтиков, где преобладает гармонический колорит. Объединяемые фактурно-необходимой педалью разложенные и регистрово рассредоточенные гармонии сливаются в единый фон, над которым плывет мелодия.

**Пьесы кантиленного характера**

Трудно переоценить роль педали в пьесах этого рода. Мелодия здесь отличается особой певучестью, требующей максимальной протяженности и интонационной сопряженности тонов. Употребление педали связано, естественно, с характером фортепианного изложения. «Играя одноголосную мелодическую фразу в медленном темпе (без всякого аккомпанемента),– пишет Г. Нейгауз,– мы вправе пользоваться педалью на каждой ноте мелодии, чтобы придать ей больше певучести и более богатую тембровую окраску». Здесь имеется в виду колористическая, по приему – запаздывающая педаль, последовательно «окрашивающая» каждый тон медленной мелодии. Педаль выполняет здесь и динамическую роль, помогая тонкой динамической нюансировке фразы в целом и филировке звучания отдельных протяженных тонов. Более протяженные звуки благодаря педали обогащаются обертонами, их удается динамически разнообразить; мелкие длительности стремиться связывать педалью вряд ли целесообразно: это потребовало бы слишком частой подмены педали.

Требование сохранить чистоту звучания одноголосия при педализации мелодии без сопровождения не имеет абсолютного характера. В музыке импрессионистов, где возрастает роль тембрового колорита, допустимо частичное смешение на одной (чаще неполной) педали звуков мелодии для создания особого настроения. Одноголосное изложение мелодии встречается в фортепианной литературе редко. В пьесах же с гомофонно-гармонической фактурой исполнителю следует при педализации ориентироваться на целостное звучание всех элементов фактуры. Поэтому одна и та же мелодия, изложенная одноголосно или с гармоническим сопровождением, будет педализироваться по-разному.

Нередко в кантиленных пьесах или эпизодах мелодия излагается в более низком по сравнению с другими голосами регистре. В таких случаях педализировать следует именно мелодию, иначе в нижнем, насыщенном обертонами регистре звучание мелодической линии утратит ясность. Колористическая (запаздывающая по приему) педаль, соединяя и усиливая долгие тоны мелодии, выполняет ритмодинамическую и артикулятивную роли. Что же касается коротких шестнадцатых в пунктирном ритмическом рисунке, то, несмотря на движении секундами, нет надобности менять на них педаль, так как их остаточная звучность полностью гасится благодаря смене запаздывающей педали на следующем тоне мелодии. Принципиально иным типом изложения (по отношению к педализации) является регистрово рассредоточенное сопровождение в виде разложенных гармоний, требующее фактурно-необходимой педали. В пьесах кантиленного характера нередко встречается фактура с точно выписанными по длительности протяженными «органными» басами. Выдерживание их поручается «органной» педали. Чтобы не допустить нежелательного наложения звучностей на одной педали, нередко приходится использовать прием полупедали или ее постепенного снятия. Для кантиленных пьес характерно также изложение, при котором фоном мелодии служат мелодизированные фигурации. Звукопись такого рода предопределяет использование «фоновой» фактурно-необходимой педали, чутко реагирующей на прихотливые изгибы фигурации и на звуковедение мелодии. Отметим, что при вступлении мелодии на подготовленном заранее гармоническом фоне менять педаль на первом звуке мелодии нежелательно, ибо тем самым утрачивается смысл гармонического вступления. Особо следует сказать о педали, используемой в соединительно-разделительной функции.

Поскольку протяженность и связность звучания в кантилене являются ее существенным свойством, педаль выполняет соединительную функцию. В мелодике нередко сочетаются распевные и речитативно-декламационные обороты; последние исполняются нон легато либо с помощью коротких лиг, отражающих мотивное строение. Объединяющим эти речитативные обороты началом служат гармония и педаль. Артикуляционные лиги, выявляющие мотивную структуру кантиленной фразы, обычно соединяются между собой педалью. При расчленении частей мелодического периода педаль слегка удлиняет и филирует снимаемый рукою звук.

**Пьесы танцевального и маршеобразного характера**

Танцевальная музыка отличается яркой ритмической характерностью и пластичностью ритмоинтонационного развития. Выявлению этих черт способствует применение педали. По своей функции эта педаль, как правило, колористическая. Ею подчеркиваются сильные опорные доли такта. Вместе с тем она используется и в функции, близкой к фактурно-необходимой, объединяя басовый тон с дополняющей его гармонией. В синтаксической (соединительно-разделительной) функции педаль создает контрасты педальной и беспедальной (обычно на слабых долях такта) звучности, оттеняя ритмическую упругость танца. Во всех этих случаях чаще всего берется непродолжительная, разделительная педаль.

Исключение составляют медленные пьесы с нивелированным танцевальным ритмом и ярко выраженной певучей мелодией; педаль здесь способствует интонированию мелодии и «собиранию» гармонии. В произведениях маршевого склада ритмическая основа оттеняется короткой педалью, окрашивающей ритмические и гармонические опоры. Степень глубины нажатия и протяженности педали зависит от характера марша, его темпа, а также от насыщенности звучания и меры слитности или расчлененности в артикуляции фактуры. Так, в изящном марше До мажор С. Прокофьева из «Двенадцати детских пьес», уместна разделительная педаль (по приему – прямая, короткая и неглубокая). Ее колористическая функция проявляется в акцентировании четных долей такта (тт. 19-26), в подчеркивании коротких лиг и синкоп, придающих музыке пьесы юмористический характер. Оркестрово-инструментующая роль педали находит отражение в контрастах между педальными «акцентами» и беспедальным колоритом. Таковы легкие удары «барабанчика» secco в начале пьесы и в репризе, в 27 такте. В траурных маршах ритмическая острота музыки обычно сглажена: медленный темп и протяжный характер мелодии предопределяют использование педали в преимущественно соединительной функции, чтобы усилить связность звучания мелодических голосов. Здесь подойдет запаздывающая педаль, плавно соединяющая гармонии. Педаль здесь главным образом колористическая в ее ритмодинамической, артикулятивной и оркестрово-инструментующей подфункциях и – одновременно-разделительная.

Для вальса с его трехдольным ритмом характерны опорная, утяжеленная первая доля и более легкие вторая и третья (последняя нередко играется с чуть заметным ритмическим опозданием). Особенностям вальсового ритма подчиняется и гармоническое строение пьесы, в котором смена гармонии обычно совпадает с сильной долей такта. Педаль в вальсе (по приему прямая) подчеркивает сильную долю, а также объединяет первую и вторую доли (а в более плавном вальсе – и третью), тем самым соединяя басовый звук и аккорд. Беспедальный «люфт» на третьей доле (или чуть позже нее) обостряет артикуляционную отчлененность третьей четверти и усиливает характерность танцевального ритма. В изящном небыстром вальсе С. Прокофьева (из «Двенадцати детских пьес» соч. 65 6, пример 75) прямая педаль связывает первую долю такта со второй или с третьей (во втором разделе пьесы), так что перед каждой новой первой долей создается беспедальный просвет. Исключение составляют плавные переходы на задержанном басу (тт. 11-12 и 49-50), где полуторатактовой педалью охватывается изложенная по аккордовым тонам в верхнем регистре мелодия.

Другие танцы в трехдольном ритме (лендлер, менуэт, мазурка, полонез и др.) имеют свои специфические особенности, связанные с их образным строем и характером ритмоинтонационного развития. Так, старинному менуэту свойственна грациозность: короткой и неглубокой педалью оттеняются лишь сильные доли такта. В то же время менуэт С. Прокофьева из балета «Ромео и Джульетта», родственный торжественностью характера ритмом полонезу, требует более глубокой и продолжительной педали с непременными беспедальными цезурами перед сильными долями такта или синкопами. Полонез, танец-шествие, со своей величественной поступью, занимает промежуточное положение между вальсом и маршем (в народном быту этот польский танец был поначалу четырехдольным). Пунктирный ритм, выразительные синкопы – все это придает танцу характер горделивой торжественности. В полонезе Ф. Шопена Ля мажор (соч. 40, № 1) глубокая прямая педаль оттеняет сильную долю, связывая ее со второй четвертью (колористическая педаль выступает здесь в ритмодинамической и артикулятивной функции). Это соединение первой и второй долей, кроме того, выявляет возможную оркестровую инструментовку музыки: аккорды tutti сменяются на третьей, полностью беспедальной, доле мелодическим движением верхних голосов, напоминающих тембры деревянных духовых инструментов. Гибкость и особое изящество присущи мазурке; это выражается в пунктирном синкопированном характере ее ритма. В отличие от вальса, здесь нередко акцентируются и третья либо вторая доли, и педаль чаще всего помогает выявить это своеобразие. В трехдольном ритме для фортепиано создано множество лирических и характерных танцев, а также пьес (прелюдий, частей сонат и пр.) танцевального характера. Жанровое своеобразие такого рода пьес во многом определяет выбор исполнительских средств выразительности, в том числе педали.

**Произведения аккордового склада**

Аккордовое изложение в чистом виде встречается в фортепианной музыке не так уж часто, более распространено оно в хоровых жанрах («хоральная фактура»). В фортепианной музыке в аккордовой фактуре изложены отдельные пьесы – обычно миниатюры, либо разделы в более крупных произведениях (вариациях, сонатах, концертах). Как и гомофонно-гармоническая, аккордовая фактура в принципе не допускает смешения разных гармоний на одной педали.

Педализация в произведениях такого склада зависит от образных и жанровых особенностей сочинения, а также от характера гармонического изложения. Здесь используются и колористическая, и фактурно-необходимая педаль (особенно если бас служит фундаментом для следующих гармоний). Быстрые характерные пьесы или эпизоды, изложенные в аккордовой фактуре, с четким танцевальным ритмом и обычно расчлененным штрихом либо исполняются без педали, либо педалью слегка окрашиваются их ритмоинтонационные опоры. Так, в пьесе П. Чайковского «Игра в лошадки» (из «Детского альбома») возможна, но не обязательна короткая, легкая педаль, акцентирующая сильные доли такта; кроме того, педалью можно смягчить начальные звуки так называемых тяжелых (в данном случае четных) тактов; наряду с этим здесь равномерно и беспедальное звучание. В «Камаринской» П. Чайковского (из «Детского альбома») аккордовый раздел имитирует звучание гармоники. Педалью здесь можно слегка «увлажнить» звуки на сильных долях тактов или даже каждый из аккордов, но непременно разделяя их в паузах беспедальным промежутком. Педализация хоральных эпизодов требует применения запаздывающей педали, поскольку пальцами осуществить легато (если аккорды охватывают более октавы или регистрово рассредоточены) невозможно. Особые оркестровые эффекты создаются при исполнении на педали мелодических линий, образуемых верхними голосами аккордов, на фоне отдаленного баса.

**Инструктивные этюды**

Педализация в инструктивных этюдах схожа с той, которая применяется в моторных пьесах. Поскольку задача этюдов – развитие беглости, четкости и точности звукоизвлечения, педаль применяется гораздо более скупо. Педаль в инструктивных этюдах играет преимущественно колористическую роль. Кроме того, она используется в ритмической, ритмодинамической, иногда – в артикулятивной функции.

Педаль нередко служит для объединения гармоний и для динамического усиления, помогая выявить структурное членение формы. Например, в этюде соч. 299, № 11 К. Черни педаль «собирает» в кадансе разложенное тоническое трезвучие. Короткая педаль в этюдах может оттенить артикулятивный контраст в мелодии, подчеркивая звучание нот более долгих длительностей. В этих примерах педаль способствует также смысловому членению фраз. Короткая педаль применяется и в ряде этюдов с гармонически арпеджированным изложением. Иногда в этюдах для сопоставления певучих мелодических и более четко артикулированных оборотов используются контрасты педальной и беспедальной звучности. Так, в этюде 25 К. Черни (под ред. Гермера) в первой половине такта педаль, объединяя арпеджированную фигурацию, усиливает ее звучание, а беспедальная звучность оттеняет ответную, регистрово более прозрачную поступенно-нисходящую интонацию.

**Произведения полифонического склада**

Для произведений полифонического склада характерно сочетание двух или более самостоятельных мелодических линий. В отличие от гомофонно-гармонической фактуры, где мелодия играет обычно господствующую роль, в полифонии иерархия голосов, каждый из которых обладает самостоятельным интонационным развитием, изменчива (смысловое соподчинение голосов то и дело меняется). Такой характер фактуры определяет в качестве ведущей колористическую функцию педали (при этом педали предельно лимитированной), окрашивающей, продлевающей и соединяющей протяженные (в том числе повторяемые) звуки, а также образующиеся гармонические сочетания. «Применение педали,– пишет И. А. Браудо об исполнении полифонии, – нужно для достижения свободного и естественного звучания».

Поскольку одним из важнейших исполнительских средств выразительности при игре полифонических произведений является артикуляция, педаль должна помогать выполнению артикуляционных приемов. При этом и связность, и расчлененность осуществляется прежде всего мануальными средствами; лишь в тех случаях, когда пальцевое легато неосуществимо, приходит на помощь педаль. Как отмечает И. А. Браудо, «педаль, освобождающая руку от обязанности держать клавиши нажатыми», служит как бы «продолжением аппликатуры». «Она является развитием мануального мастерства и предполагает в какой-то мере его наличие». Так, в трехголосной инвенции до минор И. С. Баха (т. 10) легато в верхнем голосе достигается во многом благодаря педали. Для этого рекомендуется взять педаль на третьей и шестой восьмых долях такта, а снять ее – соответственно – на четвертой и седьмой долях.

Применение педали при игре полифонических сочинений зависит от типа полифонического изложения. В полифонических произведениях имитационного склада применение педали предельно ограничено; в противном случае из передержанных звуков могут образоваться не предусмотренные автором дополнительные голоса. Изменение длительностей нот и пауз при этом недопустимо. В полифонических произведениях контрастно-тематического типа с включением гомофонно-гармонической фактуры педали можно применять несколько больше. Ее художественные функции всякий раз определяются характером изложения и жанрово-стилевыми особенностями сочинения. Особого подхода требует педализация при исполнении переложений для фортепиано органных сочинений. При рассредоточенной фактуре, опирающейся на фундамент насыщенных басов, с помощью правой педали как бы «собирается» гармония.

В фортепианных переложениях органной музыки особенно выразительны контрасты педальной и беспедальной звучностей; это способствует передаче тембровых красок органных регистров. Контрасты педальной и беспедальной звучностей всегда должны быть художественно обоснованными. Исполнительский план педализации в каждом полифоническом сочинении выдерживается в едином художественном ключе, в соответствии с общей «педальной идеей». Эта «педальная идея» должна быть ясна исполнителю на самом раннем этапе работы над произведением; играть же с педалью желательно лишь после того, как пьеса будет в достаточной степени освоена. Сказанное относится, однако, прежде всего к двух- или трехголосным сочинениям. Что касается произведений с большим числом голосов, то (из-за невозможности мануального легато) педаль в них рекомендуется включать на более ранних стадиях изучения.

**Заключение**

История педали берет свое начало в 18 веке, когда молоточковое фортепиано все более завоевывало позиции, оттесняя своих предшественников – клавесин и клавикорд, когда встал вопрос о расширении разнообразия звучания и шло постоянное совершенствование механизма нового инструмента. Первой была создана левая педаль, затем педаль-состенуто, и последней – правая, демпферная педаль. При нажатой правой педали поднимаются все демпферы, освобождая струны, которые резонируют, обогащая взятый звук обертоновыми призвуками. Педаль также обладает способностью связывать звуки между собой. Использование педали связано и с регистровой характеристикой произведения. Благодаря особенности инструмента поглощать предыдущие звуки последующими возможно взятие на одной педали проходящих звуков. Педаль акустически влияет на артикуляцию: в легато – способствует большей певучести; в речитативах усиливает целостность, не нарушая декламационной расчлененности; в стаккато не ослабляет энергии штриха.

Среди художественных функций педали можно выделить колористическую, фактурно – необходимую и синтаксическую. С точки зрения техники педализирования приемы различаются по четырем признакам: времени нажатия, глубине нажатия, продолжительности использования и по характеру снятия. В подавляющем большинстве фортепианных сочинений педаль – органичная их часть.

В работе над произведением следует определить «педальную идею» сочинения. При всем многообразии фортепианной литературы в произведениях, сходных по виду изложения, применение педали имеет некоторые общие закономерности. Функции, в которых используется педаль, определяются образными, жанровыми, стилевыми особенностями произведения.

**Вывод**

Обучение искусству педализации требует от педагога кропотливой работы. Задача педагога заключается в том, чтобы развить в ученике умение слушать и искать, очень важно создать привычку постоянного слухового контроля, научить правильным приемам педализации, развить инициативу в поисках звуковых красок с помощью педали. Употребление педали так сложно, так тонко, что изучение, как говорил Ф.Шопен, должно длиться всю жизнь, а «владение педалью обеспечивает пианисту чудесные утонченные радости» (М.Лонг).

Мастерство педализации развивается с другими качествами исполнителя в соответствии с художественным и музыкальным ростом учащегося. Важно воспитывать в нем всесторонне развитого музыканта- художника, знающего и чувствующего характер музыки, владеющего техническими средствами для передачи содержания исполняемого произведения.

**Список использованной литературы**

1. Голубовская, Н. И. Искусство педализации. 2-е изд / Н. И. Голубовская. – Л. : Музыка, 1974.
2. Музыкальная энциклопедия. – М. : Сов. Композитор. – 1981.
3. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Г. Нейгауз. – М., 1967.
4. Шляпников, В. А. статья в учебном пособии: Педализация как специфическое средство фортепианной выразительности / В. А. Шляпников. – Л. : Ленинградский институт культуры им. Н. К. Крупской, 1990.
5. Светозарова Н., Кременштейн Б. Педализация в процессе обучения игре на фортепиано- М.:КЛАССИКА. 2004.