

МАОУДОД «Троицкая Школа Искусств им.Глинки»  
г.Москва, г.Троицк

# **Методическая работа**

преподавателя фортепиано

**Груздевой Татьяны Донатовны**

на тему

**«Художественные цели  
педализации, применение  
различных видов педальной  
техники. Педальное чутье»**

2019 год

## Педаль как средство музыкальной выразительности

В данной работе использованы труды Голубовской, Я. Мильштейна, Г. Нейгауза, С. Майкапара.

Рояль как инструмент пользуется заслуженной популярностью у любителей музыки. Объем звучания, позволяющий исполнять любую, даже симфоническую музыку, необъятные красочные, динамические возможности, мощь и нежность звучания инструмента завоевали ему признание и любовь слушателей. Но малоискушенный слушатель часто не воспринимает звуковой прелести и выразительной силы фортепиано и приписывает ему бездушье и сухость. В природе фортепианного звука есть причины для такого восприятия. Звук рояля не льется струей подобно голосу или звуку смычковым или духовым инструментам, но будучи извлечен, быстро угасает и теряет первоначальную силу. Таким образом, сыгранная на рояле мелодия не представляет собой плавной звуковой линии, а состоит как бы из точек. Особенно это ясно слышно при медленной игре. В рождении фортепианного звука присутствует механический удар молоточка о струну (наибольшим образом это слышно в верхнем регистре). Кроме того, звук насильственно прекращается демпфером. Происходит как бы «убийство» звука.

Все эти факторы сыскали роялю славу сухости и бездушия. Если бы не существовало правой педали, то такая слава была бы заслуженной. И по справедливости А. Рубенштейн назвал педаль «душой» рояля. Каков механизм действия педали? Нажатая педаль открывает струны, поднимая все демпферы, извлеченный звук попадает в атмосферу вибраций «дружественных» струн, становится полнее, богаче обертонами. Благодаря такому усилению музыкального компонента, смягчается разница между ударным рождением звука и его дальнейшей жизнью. Удар молоточка о струну растворяется в ответном «гуле» остальных струн. Кроме того, при чередовании звуков при поднятых демпферах, они затухают раньше, чем их прихлопнет неумолимый глушитель.

### Педализация – творческий акт

Руки пианиста непрерывно живут исполняемой музыкой, подчиняя динамические и ритмические соотношения мысленно слышимому художественному образу. Точно так же и нога, управляющая педалью, одновременно с руками все время участвует в рождении звукового образа, приспособлении реального звучания к воображаемому. В то же время творческие, находки на рояле дополняют варьируют, оживляют воображение. Ибо фантазия исполнителя работает не только до создания образа, но и в момент его осуществления, распространяется не только на представление, а и на претворение его в жизнь и, таким, образом, на сами движения рук и ног (левая педаль также участвует в творимом звучании). До конца уловит эти движения невозможно. Ведь неуловимы и точные звуковые соотношения. Движения рук и ног, особенно правой ноги, слиты с слуховым приказом, неотделимы от него. Пианист никогда до конца не ведает, что творит, подобно тому, как человек, поскользнувшийся и удерживающий равновесие сложными, мудреными движениями, не рассчитывает их и не может их уловить и зафиксировать. Посмотреть, уточнить собственную педализацию, равно как и движение рук, невозможно. В какой именно момент нажать и снять педаль, как глубоко нажать, в какой мере и когда менять глубину нажатия – эти тонкости нельзя рассчитать. А между тем именно в тонкостях часто заложено творческое начало, в них кроется отличие мастера от ученика. Однако и в педализации, как и в динамикоритмических построениях, зависящих от звукоизвлечения, можно распознать основные логические принципы, основные художественные пружины действия. И в том и в другом случае можно воспитывать слух, руководящий движениями, можно изучать свой инструмент, а соответственно – эффекты различных приемов, любовно вглядываться в заложенные в самой музыке возможности. Пружины наших художественных намерений и осуществлений – непреложные закономерности, и творческая фантазия.

Педализация, как и весь исполнительский процесс в целом, опирается на художественные принципы, на объективную основу, но и тут пианист проявляет свою индивидуальность, свой вкус, свой темперамент. Мастерство педализации можно воспитывать, как и мастерство игры руками, и оно в такой же мере заключается во владении богатством средств, в гибком и тонком приспособлении их к звуковой цели. Средства эти – время нажатия и снятия педали и различная глубина нажатия. Для тонкого управления ими нужно в первую очередь тонкое понимание музыки, тонкое знание инструмента, и, конечно, тонкий слух. Ибо педаль управляется слухом. Действие ноги, как и рук, выключается из сознания, управляющего целью. Моторика бессознательного послушна художественной воле – в этом и заключено мастерство. Пристальное рассмотрение

физических действий во время творческого акта разрушит его непосредственность, иннервацию, автоматизацию, автоматизацию. Очень часто пассаж не выходит потому, что ученик его боится и фиксирует внимание на движении. Так называемое забывание на эстраде – обычно не более, как расстройство плавной иннервации в результате вмешавшегося сознания. А что дальше?

Педализация, как и игра руками, изменчиво и разнообразно следует за изменчивой и разнообразной музыкальной фактурой: «припечатать» ее раз и навсегда нельзя вообще, ни в каком-либо произведении. Но можно попытаться ответить на вопрос о ее художественной цели, рассмотреть функции педального рычага, способы управления им и, что самое главное, сделать ряд выводов о применении тех или иных видов педальной техники к многообразным художественным началам. Для мастерства педализации должна быть воспитана, как и во всем пианистическом комплексе, быстрая и точная реакция и слуха и движений ноги на художественную цель. Для этого прежде всего необходимо высшее мастерство, заключающееся в создании верной и впечатляющей художественной цели.

## О педальной идее

С порядком дужен ум,  
Учусь удерживать вниманье долгих дум.  
А.С.Пушкин

Если движения ноги на педали неуловимы в подробностях, это не означает, что акт педализации целиком не поддается осознанию. Чувство и ум, воображение и создание – творческие пружины исполнительского мастерства. Они должны жить в дружбе и любовном согласии. Создание старается постичь, что руководит порывом фантазии, учится у нее, но в свою очередь, подсказывает ей свои наблюдения. В таком взаимопроникновении, переплетении и состоит творческая работа художника.

Тоже относится и к педализации. Ею руководит всегда художественное намерение – иногда неосознанное.

В лабораторном творческом процессе исполнитель может сознательно менять свою педализацию, сознательно применять различные приемы сознательно корректировать действия своей ноги. Исполнитель подчиняет свою педализацию гармоническим, мелодическим, ритмическим и другим закономерностям. Если они вступают между собой в конфликт, он выбирает путь, отдает предпочтение тому, что считает более важным. Пианист может задуматься над своей педализацией и даже записать свою педальную идею. Под педальной идеей я понимаю основной, первичный фактор: что объединить, что разъединить педалью. Внутри этой основной идеи можно сознательно проверять звучность, пробовать разную глубину нажатия, сдвигать моменты нажатия и снятия. Но не рекомендуется» отработать<sup>2</sup> найденную педализацию. При сохранении единой идеи в живом исполнении должна сохраниться непосредственность творческой воли в педализации, как и во всем претворении в звучание мысленного образа. С потерей импровизационного начала неизбежно мертвеет живая идея, ее возрождающаяся первоначальность. Но записать можно именно идею. Записать же точное время и глубину нажатия невозможно.

## О точной фиксации педализации при помощи записи

С нею обращаются, как если бы хотели  
Заклочить воду и воздух в герметическе сосуды.  
Бузони.

Педальную идею можно ясно уловить только в обозримых гармонических объединениях. Но почти в каждом сочинении есть связующие, изменчивые моменты, которые не так легко рассмотреть: слишком зыбка и динамична их природа. Шопен, пожалуй, единственный композитор, тщательно записывающий педализацию. Но и он пишет педаль, вернее, свою педальную идею, только в легко обозримых сознанием случаях. Рядом с его педальными указаниями – пустоты, иногда и целое произведение не имеет ни одной педальной рамки. Это не означает, что в таких случаях Шопен предлагает играть без педали. Но он не решается, да и невозможно зафиксировать педализацию в прелюде C-dur –слишком она тонка и зависит от того, что делают руки. Мыслимо ли точно определить педаль в прелюдии Рахманинова Es-dur. Везде, где левая рука движется тонкой мелодической фигурацией, педаль ориентируется на мимолетные гармонические опорные точки. Это один из частных случаев. Рассмотрение и классификация всех ускользающих от пристального

наблюдения изменчивостей вряд ли возможны. Хотя они и таят в себе те же музыкальные закономерности, разница – в скорости следования различных взаимосвязей и подчинений. Воспитанное ухо сумеет дать верный приказ ноге и рукам.

Еще труднее рассмотреть педализацию там, где она играет колористическую роль. Иногда это- неуловимая непрерывная смена разных нажатий, иногда – увлажняющий мазок. Вот почему запись педальных указаний не нуждается в уточнении. Стремление точно фиксировать – при помощи линии или записи длительности – сами движения ноги противоречат зыбкой и изменчивой природе педализации. Нельзя точно отрегулировать гамму педальных оттенков, равно как и гамму динамических нюансов.

Существенно и другое. Точная запись учитывает только временной момент, а глубина нажатия, тесно с ним связанная, выпадает из поля зрения. Уточнить один только фактор в отрыве от других – нецелесообразно. Кроме того, педализация зависит в большей степени от того, что делают руки. Тонкая, красочная организация звучащей ткани при помощи рук, мудрое пользование регистровыми соотношениями позволяют применять более тонкую и красочную педализацию. Для более элементарного владения полифонической природой рояля она может оказаться непригодной. На разных уровнях развития и мастерства – разная педаль.

Можно ли уловить отдельные динамические звенья в мелодической цепи? Мелодия на *f*, например, не предполагает точного единообразия всех звуков, но движется динамически-интонационной волной. Иначе она мертва. *Forte* – не точная мера звука, а скорее объем звучания, внутри которого укладываются различные градации, объединенные знаком *f*. Ведь по существу *f* – не количество, а качество, не громкость, а впечатление силы. Можно ли уточнить все динамические уклонения внутри звуковой волны?

Педализация также есть цепь, ряд градаций. Лишь мертвое, недвижимое тело можно вскрыть и подробно описать. Живое живет и меняется.

организация звучащей ткани при помощи рук, мудрое пользование регистровыми соотношениями позволяют применять более тонкую и красочную педализацию. Для более элементарного владения полифонической природой рояля она может оказаться непригодной. На разных уровнях развития и мастерства — разная педаль.

Можно ли уловить отдельные динамические звенья в мелодической цепи? Мелодия на *f*, например, не предполагает точного единообразия всех звуков, но движется динамически-интонационной волной. Иначе она мертва. *Forte* — не точная мера звука, а скорее объем звучания, внутри которого укладываются различные градации, объединенные знаком *f*. Ведь по существу *f* — не количество, а качество, не громкость, а впечатление силы. Можно ли уточнить все динамические уклонений внутри звуковой волны?

Педализация также есть цепь, ряд градаций. Лишь мертвое, недвижимое тело можно вскрыть и подробно описать. Живое живет и меняется. «Припечатать» процесс — значит остановить его. Именно к этому стремятся разные попытки зафиксировать педаль при помощи черточек, длительностей и т. п. Для записи педальной идеи достаточна существующая система — *Ped.*

С педагогической точки зрения точная запись порочна, так как лишает ученика инициативы: осуществление педальной идеи надо предоставить воображению пианиста. Ганс Шмитт, восхваляя предложенную им в своей книге систему точной записи педализации при помощи длительностей (половины, четверти и т. д.), аргументирует ее ценность тем, что «при новом обозначении ученик не нуждается ни в понимании гармонического учения, ни в обладании эстетическим чувством». Возможен ли более уничтожающий приговор такому методу? Особенно вредно' то, что точная запись сосредоточивает внимание на движениях ноги: приучает ногу следовать за приказом зрения, а не слуха, создает этим механические навыки вместо творческих.

Воспитывать можно и следует только осознание художественной цели педализации и чуткое включение ее в общий звуковой комплекс. Слуховой контроль относится к звучанию в целом, а не к искусственно изолированному педальному эффекту.

## ОБ ИСКАЖЕНИЯХ АВТОРСКОЙ ПЕДАЛИЗАЦИИ

Художник-варвар кистью сонной  
Творенье гения чернит.  
И свой рисунок незаконный  
Над ним бессмысленно чертит.  
Пушкин

Каждый редактор волен вписывать свою исполнительскую расшифровку авторского текста, в том числе и педализацию. Необходимое условие при этом — сохранение авторского текста во всех

деталей. Самое интересное, самое важное и нужное — автор. Незыблемо точным должно быть сохранение нотой записи автора, дающей ключ для расшифровки, питающей каждую индивидуальность по-своему.

Можно собственную педализацию записать рядом с авторской, но не вместо нее! Свое особое мнение редактор может выразить и словами и знаками. Но он обязан дать возможность исполнителю самому задуматься над авторской мыслью и выбирать между Бетховеном и Риманом, Шопеном и... имя им легион. Протест вызывает не только неуважение к автору, который не может защитить себя, вопрос не только в этической стороне дела. Педальные указания Шопена так же выстраданы им, как и вся его запись. Это видно из многочисленных помарок в автографе. Они так же драгоценны, как и каждый его штрих. Можно не исполнять их точно хотя бы в силу того, что точная запись невозможна, что Шопен сам, возможно, играл иначе, что мы видим только наброски его идеи. Но тем более они дороги нам, его попытки довести до нас, объяснить свои вдохновенные мысли. Они - живой, драгоценный материал для изучения. Шопен записывает идею смело и иногда очень тонко в смысле помещения значков отказа. И то и другое редакторы уничтожают бесцеремонно, безжалостно. Педаль великого мастера рояля не по плечу редакторам. Они ее подкраивают под благопристойную посредственность. Ссылки на различие эпох неубедительны. Сохраняют ведь редакторы пушкинские «бродящие ночлеги», «могучий вал», «внезапный мрак», хотя мы говорим: бродячий, могучий, внезапный. Вполне естественно, что драгоценная музыка пушкинской речи неприкосновенна. А что такое авторская педаль, как не авторский способ произнесения? Почему такое преступное небрежение к оттенкам мысли гения, священным и дорогим для каждого музыканта?

Эти двое — Бетховен и Шопен — пострадали больше всех от редакторов, особенно Шопен, писавший педаль почти всюду, а не только в особых случаях, как Бетховен. Иногда, когда ученик невнимательно относится к указаниям автора, не замечает штрихов, нюансов, у нас с ним происходит такой примерно диалог:

- Ты бы хотел, чтобы Бетховен встал из гроба и позанимался с тобой?
- Конечно!
- Так вот ведь он занимается с тобой, а ты невнимателен!

## О ПЕДАЛИ ФАКТУРНО-НЕОБХОДИМОЙ И ОБОГАЩАЮЩЕЙ

С точки зрения художественной цели педаль можно разделить на две категории: педаль фактурно-необходимая и педаль, обогащающая звучание.

Фактурно-необходимой я называю педаль подразумеваемую, мысленно вписанную в текст, ту, без которой музыка теряет свой смысл. Это — «романтическая» педаль, получившая свое полное развитие у Шопена и Аиста. В ноктюрне *Des-dur* Шопена бас написан в виде шестнадцатой, но предусматривается его звучание на несколько тактов и слитность гармонической фигурации. Сыгранный без педали, ноктюрн решительно утрачивает не только звуковую прелесть, но и самый смысл. Во всей романтической и позднейшей фортепианной литературе педаль предусмотрена, хотя и не обязательно вписана, и составляет неотъемлемую часть фактуры. Благодаря этому нотная запись становится условной в смысле реальной длительности нот и пауз. Что же касается музыки добетховенского периода, то ее не рекомендуется играть без педали, обесцвечивать рояль, лишая его «души», но смысл ее не утрачивается и при беспедальной игре. Роль педали в данном случае — обогащающая, колористическая, но не фактурно-необходимая. В дальнейшем фактурнонеобходимая педаль будет называться просто фактурной, обогащающая звучность — колористической.

Бетховен в своей музыке стоит посередине между двумя звуковыми мирами, уходя корнями в предшествующий период, порождая и развивая постепенно новое отношение к роялю, ставя новые выразительные задачи, открывая новые звуковые эффекты.

Усовершенствование молоточкового клавира — фортепиано — позволяет постепенно расширить рамки звучания. Бетховен начинает доверять фортепиано все более насыщенную музыкальную ткань, все более развернутый динамический диапазон. Обогащающая, колористическая роль педали возрастает. Педаль, предписанная Бетховеном в I части «Лунной сонаты», — красочная, но еще не фактурная. И хотя сонаты последующего периода явно предназначены для фортепиано, Бетховен только в сонате *op. 106* указывает «für das Hammerklavier» — для молоточкового клавира, т. е. фортепиано.

В романтический период, особенно начиная с музыки Шопена и Листа, применение педали усложняется, ее объединяющая роль, расширяющая диапазон одновременного звучания, все возрастает.

Связующая педаль, педаль легато, из колористической (у Бетховена еще почти всегда можно связать пальцами даже аккорды легато) становится фактурной. Но и в романтической музыке для верного прочтения текста необходимо различать фактурную и колористическую педаль. Зачастую пианист, руководствуясь узко колористическими намерениями, нарушает композиционную логику: смазывает педалью реальные паузы. Или же, наоборот, в угоду большей чистоте звучания уничтожает гармонический фундамент.

## О ЧИСТОЙ И ГРЯЗНОЙ ПЕДАЛИ

Педаль пользуется дурной славой. Этому виной бессмысленное беззаконие. Следует попробовать осмысленное беззаконие.

Бузони

Бытующие выражения, иногда единственные, к которым прибегают для определения педализации,— чистая и грязная педаль. И здесь мы сталкиваемся часто с курьезным схематизмом, с ориентировкой на узко акустические факторы и вместе с тем с недооценкой акустических свойств и особенностей рояля.

Мы слышим музыку не только физически, слухом, мы слышим логику речи и построения, слитность и раздельность, сопряжение музыкальных событий, взаимосвязанность всех мельчайших звеньев. И часто акустически чистое звучание оказывается музыкально фальшивым, а музыкально верное, единственно допустимое, включает акустическую грязь.

Во втором эпизоде ноктюрна Шопена *Des-dur* на бас *b*, хотя и написанный в виде шестнадцатой, но являющийся гармонической базой, приходится двухголосный отрезок мелодии, включающий четыре смежных ноты — *des—es—f—ges*. В Баркароле Шопена на одну педаль приходится весь диатонический звукоряд полторы октавы. В этих двух примерах вряд ли кому-нибудь придет в голову «чистить» педаль. Вместе с тем нередко приходится встречаться и в редакциях и на практике с педалью, написанной или примененной по принципу «секундофобии». Сам интервал секунды ничего одиозного не представляет. В секунде, особенно малой, часто заключена самая соль гармонии.

## О ВЕРНОЙ И ФАЛЬШИВОЙ ПЕДАЛИ

Самый частый случай чистой, но фальшивой педали — педаль, зачищенная по принципу секундофобии — мелочное очищение звучания от не слышных реально, не улавливаемых вниманием «букашек» и «таракашек» в ущерб гармонической мысли и колориту. Пианист часто не учитывает, что реально может вобрать в себя без малейшего ущерба для общей чистоты звучания гармоническая база — бас, «слон», глотающий «букашек» и «таракашек». Фальшиво, противоестественно, когда в мерной поступи басов образуется вакуум, когда в угоду мелочному очищению секундовых последований бас уступает свое гармоническое главенство, совершает вольт на большой интервал, когда гармония теряет или неоправданно меняет свою опору. Это — классический случай фальшивой чистой педали. Вот пример из книги Леонида Крейцера о педали: (пример будет попозже)

В первом такте (не считая затакта) Крейцер, боясь секунды *dis* — *e*, меняет педаль на 4-й четверти и заставляет бас прыгать на октаву вверх, обнажая звучание, а в следующем такте — почти на две октавы, вследствие чего нота мелодии *fis* опирается совершенно неверно на секундаккорд. В этой главной музыке басовая линия должна звучать по половинным длительностям, а во втором такте — целый такт. Педализация, указанная Крейцером, создает фальшивую басовую последовательность.

## О разделяющей педали.

Основные виды- разделяющей педали - ритмическая, динамическая, красочная, артикулятивная педаль.

Под красочной подразумевается педаль, подчёркивающая различие красок. Ее можно было бы назвать инструментующей. Например, в начале 3-й сонаты Бетховена первый аккорд можно себе представить сыгранным *tutti*, затем два гобоя, игравших верхнюю терцию в аккорде, продолжают

мелодию:

Поэтому первый аккорд — на педали, взятой лучше всего заранее, дальше — без всякой педали. Можно себе вообразить и иную оркестровку. Первый аккорд — четыре духовых инструмента, потом два. В этом случае не надо никакой педали, чтобы подчеркнуть отчетливую строгость духового квартета.

Динамическая роль педали совпадает часто с оркеструющей и ритмической. Ее целью является поддержка акцентов, динамических контрастов, нарастаний и спадов звучности.

Ритмическая роль педали очень велика. Не только момент нажатия (одновременного), способствующий выделению опорного тона, имеет значение, но особенно момент снятия, разрывающий ткань, разделяющий опорные точки и этим подчеркивающий их значение. Именно момент снятия педали дает основную характеристику ритму. Педаль помогает и артикуляции, рельефно отделяя legato от staccato. Педаль может способствовать legato. Но она не должна заменять пальцевое legato, как это иногда практикуется. В своей книге о педали Крейцер видит одно из важнейших преимуществ педали в том, что она освобождает пальцы от необходимости связывать звуки. С этим невозможно согласиться.

Характер сопряжения мелодических нот, их дыхание естественно выражаются дыханием рук. Пять наших пальцев связаны ладонью, звуки извлекаются на общем мышечном тоне, которым можно гибко управлять, как смычком. Staccato разрушает этот тонус, в этом его выразительная сила! Legato отличается от staccato не только акустической связностью, но иной, более гибкой динамикой и ритмикой сопряжения, Педаль помогает артикуляции, но существует не для того, чтобы акустически подменить естественную неуловимо тонкую «рукотворность» мелодического дыхания.

## НЕКОТОРЫЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ СООБРАЖЕНИЯ

Обучать педализации нельзя. Можно воспитывать понимание музыки и педальное чутье. Для этого с самых первых шагов ребенок должен осознавать цель и результат управления педалью. Запаздывающая педаль легко усваивается. Проще заставить играть гамму non legato - одним пальцем и добиваться её связности и чистоты. Запаздывающее снятие на первых порах, разумеется, не нужно. Оно приходит само — позднее. Педаль вначале приходится подсказывать, при этом, однако, необходимо, чтобы ученик сам проверял слухом, то ли получается, что намечено. Он должен знать, чего он хочет, и достигает ли он цели. Вписывать педализацию в ноты на первых порах нежелательно, а потом очень вредно.

Это означает — методически лишать ученика инициативы в очень важной и тонкой области. Вредно, повторяю, чтобы ученик зрительно усваивал педализацию, чтобы импульс ноги подчинен был зрительному приказу отдельно от музыки в целом.

Ученик должен знать, для чего он педализирует, должен слухом и сознанием охватывать цель, чтобы осуществление ее постепенно становилось бессознательным. Он должен научиться управлять «рулем звучания». Конечно, для памяти невнимательным ученикам возможно вписывать педальную идею, давать свой урок с собой на дом, как дают питье «на вынос» вместе с бутылкой. Но надо помнить, что запись педагога - это только бутылка, а усвоить нужно содержимое, чтобы бутылку можно было потом выбросить.

Всматривание в педальную запись и автоматизация двигательного процесса надолго тормозят развитие управления педалью по *слуху* и смыслу. Скольким раз приходилось сталкиваться с тем, что новый ученик без педальной «шпаргалки» беспомощен или в случае изменения педали должен ее «переучивать». Ни заучивать, ни переучивать педализацию нельзя. Смысл ее, как и всего комплекса музыкальной выразительности, нужно понимать, а не запоминать. Физический же процесс не должен складываться из заученных навыков. Еще и еще раз — только навыки приспособления — основа владения педалью. Для того чтобы педаль не заменяла игры legato пальцами, полезно учить некоторые требующие певучей связности места без педали. Особенно важно в полифонической музыке, в частности у Баха, воспитать мышечное ощущение длинных нот, заменяющее пианисту выдержанное дыхание. Мышечное legato, ощущение

соединения в руке — смычок пианиста. Техническую работу также нельзя производить на педали, мешающей точно услышать динамические и ритмические соотношения. Но выучивать пьесу без педали, а потом прибавлять педализацию — нецелесообразно и неверно. Надо сразу слушать музыку на полноценном рояле, пользоваться педалью уже при разборе и включать ее сразу же в общий комплекс звучания. Потом от нее можно и следует отказываться в рабочем, лабораторном порядке, но не допускать обособленного привешивания ее к игре руками. Нога, как и руки, должна помогать верно, творчески вообразить и услышать музыку. Это возможно на довольно ранних стадиях: например, «Похороны куклы» Чайковского или «Маленький романс» Шумана требуют слитности, недоступной пальцам. Если ребенок знаком с запаздывающей педалью — в противном случае этих вещей нельзя играть, — пусть он сразу приспосабливается к верному звучанию. В «Вальсе» Чайковского из Детского альбома нужно знакомство с танцевальной, ритмической, т. е. прямой педалью.

Эти два первичных вида вполне доступны детскому пониманию и усвоению. Баха лучше играть без педали, пока у ребенка не проявится потребность в ней. Тогда его можно направлять, поправлять, но никак не фиксировать педализацию.

Приучать к владению неполным нажатием можно на очень ранних ступенях — чем раньше, тем лучше.

Ученику, который уже научился управлять педалью, можно просто сказать: играй с педалью. Если, что часто происходит, он спросит: а как? — ответ: как хочешь, как тебе нравится. И потом уже объяснить, в чем его ошибки, что неверно звучит и почему. Когда у него уже есть привычка педальной инициативы, можно и заранее объяснить педализацию, т. е. направлять его внимание на ее цели, например на необходимость legato или пауз, необходимость удержанной гармонии, неполной педали и т. и. В более тонких и сложных случаях нужно вместе с учеником работать над педализацией, быть его дополнительными ушами, подталкивать его воображение, помогать разбираться, что мешает его звуковому намерению. И все-таки, за исключением особо простых случаев, не фиксировать точно во времени движений ноги. Подобно тому, как нельзя близко рассматривать картину, писанную маслом, и не утратить при этом художественного впечатления так невозможно и в музыкальном исполнении точно рассмотреть — расслышать все динамические, ритмические события и особенно педализаций). Как на картине мазок заслоняет и спутывает контуры, так и пристальное, изолированное разглядывание педального мазка вскрывает его анатомию, но лишает впечатление звуковой перспективы и искажает картину. Педаль идет «нога об руку» со всеми исполнительскими намерениями. В этом «школа высшего пилотажа». И если на элементарных ступенях достижение его невозможно, можно все же утверждать, что только имея в виду высшую цель, легче идти по верной дороге. Не придется огораживать попутные этапы заборами, которые потом трудно ломать.

## О СТИЛЯХ И АВТОРСКИХ ОБОЗНАЧЕНИЯХ ПЕДАЛИ КЛАВЕСИННАЯ МУЗЫКА

В клавирных произведениях часто бывает  
закономерной та педаль, которой не слышно.  
Бузони

Клавесин не имеет педали, т. е. управления демпферной системой в целом. Из этого не следует, что на рояле мы не должны употреблять педаль. В клавесине демпфер находится на том же брусочке, на котором помещено щиплющее «перышко». Он и мягче и легче фортепианного демпфера, поэтому затухание звука не столько резко и внезапно, как на рояле. Сухой звук беспечального рояля далек от звенящего, богатого обертонами клавесинного звука. Поэтому даже по линии подражания клавесину беспедальная игра уводит в сторону. Но целью пианиста, играющего клавесинные произведения, должно быть не формальное подражание, а стремление наиболее полно выразить содержание музыки. В сфере звучания рояль должен возместить потерю некоторых тембральных и регистровых свойств клавесина своими преимуществами. Одно из них — наличие педали.

Вместе с тем мысль о том, что музыка эта написана для клавесина, знание свойств последнего поможет нам оторваться от рутины чисто фортепианных привычек мышления,



возникших на почве исполнения более современной нам музыки, отличной по содержанию и форме. Как часто, например, на классическую музыку (включая Бетховена) переносятся навыки романтически-гармонического представления, чуждые краски, внешней красотой звучания ступенчающиеся красочные ресурсы классиков.

Фактура клавишной музыки прозрачна. Скованные и в то же время вдохновленные клавишником старинные авторы уместили свои поэтические идеи в целомудренную форму небольшого высотного и динамического диапазона.

«Только в ограничении сказывается мастер»,— говорит Гёте. Другими словами, ограниченность средств не сужает фантазию мастера, а оплодотворяет ее, повышая изобретательность, остроту и точность художественного приема. Отсутствие размаха возмещается в клавишной музыке тонкой выразительной значимостью мелодических, гармонических событий, ритмической, артикулятивной изощренностью, полифоничностью музыкальной ткани. Педаль присутствует почти все время. Она окрашивает звучание в целом, оттеняет гармоническое значение басов в прихотливых фигурациях сопровождения, подчеркивает артикулятивные контрасты. Разумеется, и паузы и staccato, не рассчитанные на наличие педали, вполне реальны. Педаль может окрашивать и staccato, но снимается вместе со снятием руки. Нажатие в основном — минимальное. Филигранная мелизматика, тонкость сопряжений требуют прозрачности, но не сухости. Этим и руководится пианист.

Так, например, в «Тростниках» Куперена сопровождение гармоническое, и педаль меняется на каждой новой гармонии. Так же пианист поступает и в аналогичной бетховенской фактуре. Но для Бетховена часто основой гармонической басовой фигурации служит утверждение гармонии и ритмического пульса при неизменяемом рисунке самой фигурации. В примере же, типичном для клавишной манеры, линия баса представляет собой изменяющую свой рельеф мелодию, полифонически сплетающуюся с верхней мелодической линией. Полная педаль грубо разрушит эту линейность, создавая звучные гармонические комплексы. Минимальная педаль, чуть больше прижатая на басах, основе гармонии, создает гармоническую «атмосферу» звучания и сохранит графическую прозрачность сопровождения. В контрастных противопоставлениях, как в «Курице» Рамо (скандированные четырехзвучные аккорды в конце), возможна более полная педаль. Следует остерегаться слияния педалью гармонических фигураций в мелодии, имеющих чисто ритмическое значение. Этот совет относится и к Баху, и к Моцарту. Так как многочисленны украшения начинаются обычно вместе с басом, важно не засорить педалью последнюю опорную ноту, поэтому при запаздывающей педали нажимать ее вновь следует только по окончании украшения, когда устоит чистая звучность. Самые же мелизмы, особенно длинные, тем более трели, вполне допускают мелкую педаль. Полная педаль очень редко применима, особенно плохо звучат отдельные красящие пятна при общей беспедальной звучности. В певучих пьесах ничтожная педаль почти непрерывна, изредка, в зависимости от регистра, нажимается глубже.

P.S. Разумеется, можно выделить в отдельные главы вопрос о педализации в произведениях Баха, Бетховена, Моцарта и т. д. Но это, на мой взгляд в каждом отдельном случае - тема для отдельного обстоятельного исследования.

Рамки данной работы не позволяют сделать столь глубокого анализа.