

***«Воспитание навыков педализации в
процессе обучения игре на фортепиано.
Работа над педализацией на уроках
фортепиано в младших классах.»***

**Методическая работа
(зональный семинар)**

**Выполнила: *Иваньева А.Ю.*
преподаватель Рославльской
ДМШ им. М.И.Глинки**

Содержание

Введение.	3
1. Роль педали в фортепианном исполнительстве. Виды педали. Педализация и её особенности.	.5
2. Структура навыка педализации.	6
3. Первое применение педали. Педальные упражнения.	.8
4. Педализация в пьесах. Запоздывающая педаль: техника исполнения. Прямая педаль: особенности применения.	11
5. Выразительные возможности педали. Педализация кантиленных пьес. Педаль в полифонических произведениях. Педализация этюдов.	.14
Заключение.	
Список используемой литературы.	

Введение

Обучение фортепианной игре – сложный и многогранный процесс. Его необходимым элементом является также широкая воспитательная работа. При всём её разнообразии она может быть сведена к нескольким основным направлениям: воспитанием мировоззрения и моральных качеств, воли и характера, эстетических вкусов и любви к музыке, интереса к труду и умения работать.

Воспитательная работа должна быть ненавязчивой, во многих случаях ее желательно сделать даже неприметной для ученика. Основная часть воспитательной работы проводится на уроке. Опытный, образованный педагог, глубоко вникающий в художественное содержание музыкальных произведений, будет касаться и их образов, и воплощения в них многих жизненно важных тем.

Задача педагога-музыканта ввести ребенка в мир музыки и воспитать эмоциональное и осознанное отношение к ней.

Приобщение к музыке происходит успешно, если у детей развивать способность ***вслушиваться, сравнивать, оценивать наиболее яркие и понятные музыкальные образы.*** Постепенно накапливается запас любимых произведений, ***закладываются первоначальные основы музыкального вкуса.***

Все это накладывает на педагога особую ответственность в выборе репертуара. Подбирая репертуар, педагог должен стремиться к обогащению запаса музыкальных впечатлений ребенка и помнить мудрые слова Плутарха: ***«Ученик – это не сосуд, который нужно наполнить, а светильник, который нужно зажечь».***

Рояль, как инструмент, пользуется огромной популярностью как на концертной эстраде, так и в быту. Мощь и нежность звучания этого чудесного инструмента завоевали ему признательность и любовь слушателей. Тем не менее, малоискушенный слушатель подчас не воспринимает звуковой прелести и выразительной силы фортепиано и склонен приписывать ему бездушие и сухость. В природе фортепианного звука есть объективные причины для такого восприятия. Звук рояля не льется струей, подобно голосу, быстро утрачивает первоначальную силу и гаснет. Если бы не существовало правой педали, такая «слава» была бы заслуженной. И, по справедливости, ***правая педаль названа «душой» рояля.***

Искусство педализации – это не та тема, в которой родители могут оказать своему ребёнку серьёзную помощь. Разве что напомнить во время занятий, что педалью надо пользоваться, постоянно чувствуя ногой поверхность педальной лапки, не расставаясь с ней.

В остальном же работа над педалью должна проводиться профессионалами - преподавателям музыкальных школ по классу фортепиано.

Искусство педализации – одно из главных звеньев в овладении нашим инструментом. Недаром Сергей Рахманинов сказал об этом так: ***«Пользоваться педалью учатся в течение всей жизни. Это наиболее трудная область высшего фортепианного образования».***

Именно основные правила педализации ученик ДМШ должен хорошо усвоить за 7-8 лет обучения. Срок немалый, однако, почему-то педаль всегда являлась самым слабым звеном в игре учащихся.

Проблема обучения педализации – одна из труднейших в детской фортепианной педагогике.

Основные ошибки в применении педали:

- 1) Грязная педаль, связанная с недостаточным слуховым контролем или недостаточными навыками педализации, включая координационные навыки.
- 2) Отсутствие педали в произведениях, стиль которых требует обязательного применения педали.
- 3) Применение прямой педали (разделительной) там, где требуется запаздывающая педаль (соединительная).
- 4) Элементарно неправильное управление ногой при взятии педали (неумение держать пятку на полу).
- 5) Непонимание художественных задач, связанных с применением педали в конкретном произведении.

Если говорить об уровне педализации учащихся, то он явно отстаёт от уровня других пианистических навыков и, следовательно, требует особого внимания.

Целью данной работы является изложение примерного процесса работы педагога над развитием навыков педализации учащихся. Мы надеемся, что поднятые вопросы заставят педагогов более внимательно и тщательно относиться к обучению педализации юных пианистов.

В связи с этим можно сформулировать **задачи**:

1. Теоретический анализ проблемы.
2. Изучение репертуара по фортепиано в средних классах ДМШ.
3. Выявление структуры навыка педализации.
4. Составление методических рекомендаций по формированию грамотной педализации у учащихся по классу фортепиано.

1. Роль педали в фортепианном исполнительстве.

Виды педали. Педализация и её особенности.

Историческая справка. Общеизвестно время изобретения фортепиано – начало XVIII века. Тем не менее, правая и левая педали инструмента стали использоваться лишь на исходе упомянутого столетия. Педаль (от лат. *pedalis* – ножной) – деталь рычажного устройства, управляемая ногами. Задолго до возникновения фортепиано педали применялись в мире музыки **для достижения спецэффектов**. Вспомним *орган*, где на педаль (ножную клавиатуру), ещё в XIV веке был выведен басовый регистр; *фисгармонию*, в которой ноги качают воздух для мехов; *арфу*, в которой набор из семи педальей обеспечивает перестройку звуковысотности; также педаль зачастую является неотъемлемой частью *современных ударных установок*.

Роль педали в фортепианном исполнительстве. Педаль – *важнейшее и многообразное средство выразительности*, наряду с артикуляцией, фразировкой, динамикой. Каждый звук фортепиано отчётливо делится на две части: более громкое *начало в момент удара* молоточка по струне и менее громкое *продолжение после удара*, когда струна звучит сама по себе. Очень часто при неумелой или беспедальной («сухой») игре эти продолжения теряются, срезаются. Тогда у слушателя возникает ощущение стука. Самый главный недостаток фортепиано: после того, как клавиша уже нажата, мы никак не можем повлиять на звук. Тут и возникает необходимость в педали. При всей невозможности изменить звук сразу после его взятия, мы всё же можем при помощи педали заставить струну звучать так, как нам хочется в *момент продолжения*. Правая педаль помогает нам преодолеть сухость, ударность фортепиано, сглаживая контраст между началом звука и его затухающим остатком. Педаль, поднимая демпферы, открывает все струны, **звук обогащается, насыщается обертонами**. Педализация — это целая наука, и в руках (а точнее в ногах) мастера качественная, продуманная педаль превращается в сильное средство воздействия на слушателя. **«Умные ноги требуют умных рук, а основа – умные уши».** Надежда Голубовская

Виды педали. Несмотря на ориентацию данной работы на младшие классы, нельзя не остановиться на богатейшем видовом многообразии педальной техники, представление о которых должен иметь каждый педагог-пианист. Существуют **виды педали**, применяемые в соответствии с необходимостью извлечения нужной в данный момент звучности. Так, различают педаль

- *связующую*, назначение которой соединять звуки, расстояния между которыми недоступны пальцам;
- *мелодическую*, помогающую окрасить и подчеркнуть некоторые звуки мелодии;
- *гармоническую*, служащую для окраски и подчёркивания отдельных гармоний или целого ряда аккордов;
- *вуалирующую* педаль делает звучание быстрых узоров более слитным и текучим.

Разумеется, нельзя обойти вниманием такое понятие, как *полупедадь*. Здесь подразумеваются два различных приёма: полунажатие в различных видах короткой педали. Педальная лапка не нажимается глубоко за отсутствием времени, которое бы затратилось на её поднимание из глубокого нижнего положения и привело бы к ненужному шуму. Второй полупедальный приём – это быстрая подмена педали («полусмена»), при которой демпферы успевают заглушить или ослабить звучание струн среднего регистра, но при этом взятый ранее бас продолжает звучать.

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

Правая педаль позволила ввести в фортепианную музыку новые краски, новые интересные эффекты. С того момента, когда появилось современное фортепиано, без него не может существовать музыка. Почему? Диапазон фортепиано включает в себя диапазон почти всех остальных музыкальных инструментов. Сила звука может быть самой различной. На фортепиано исполняют и певучие мелодии, и многозвучные аккорды. И виртуозные пассажи. Очень большую роль в раскрытии возможностей этого инструмента сыграл Лист, который не только сочинял фортепианные пьесы, но и перекладывал для рояля различные симфонические произведения. Лист хотел доказать, что рояль не уступает оркестру по своим выразительным и художественным возможностям. *Листу* принадлежат слова, что *без правой педали рояль – это доска для рубки котлет*. По мнению **Рубинштейна**, *хорошая педализация составляет три четверти искусства фортепианной игры*. И практика всех действительно великих пианистов всегда служила живой позитивной иллюстрацией к этим словам.

2. Структура навыка педализации.

Анализ музыкально-педагогической литературы дает основание утверждать, что в настоящее время нет единого понимания структуры навыка педализации. Поэтому остается актуальной задача установления структурных компонентов навыка педализации, что позволило бы разработать систему методов для более успешного формирования и развития данного навыка.

Педагогу, прежде чем начинать работать над педализацией, что-то формировать, необходимо четко представить себе не только то, что надо педализировать, но и, как и когда надо действовать педалью. А также, какие именно составляющие навыка необходимо формировать у ребенка, в чем он испытывает затруднения.

Процесс обучения игре на фортепиано делится на несколько этапов. Формирование и развитие навыка педализации – это непрерывный процесс. Практические трудности педализации возникают еще с того момента, когда учащиеся впервые знакомятся с педалью, механически следуют ее обозначению и получают неудовлетворительный результат. Проходит немало времени, прежде чем он осознанно овладевает педалью на материале музыкальных произведений, проходимых с другими целями. В ходе занятий формирование навыка совершенствуется.

К сожалению, в работе музыкальных школ наблюдается преобладание методов «проб и ошибок». Некоторые педагоги убежденно считают, что учить педализации незачем. Педаль настолько «слышна», а нажатие педали столь простое движение, что нет никакой необходимости указывать, где и как ее надо брать. Педагог, якобы, должен только поправлять отдельные неправильности, создающие грязное звучание. Мы не можем с этим согласиться. Ученика нельзя только поправлять, его надо учить слушать себя, учить приемам педализации.

Центральным, основным компонентом навыка педализации можно назвать **слуховой контроль**. Применением педали должен всегда управлять слух.

И. Гофман считает, что, *гораздо важнее знать, когда не употреблять педаль, чем когда ее употреблять*. Слух – «сольный» руководитель ноги на педали. Нейгауз считает, что *педаль, как и звук, управляется слухом, только он диктует законы, он же один может исправить ошибки*. Именно слуховой контроль определяет качественное применение педализации. По мнению Г.Когана *«Единственный «рецепт», какой может быть дан, состоит в том, чтобы: а) предельно «отточить» свой слух, б) держать его «настороже» во все время исполнения и в) выработать в ногах автоматическую, мгновенную и очень чуткую реакцию на «подсказки» слуха»*.

Следовательно, другой компонент навыка педализации – это **владение техникой педализации**. Нельзя думать, что педаль – это аппарат, который следует только нажимать и снимать; педализация не такой простой процесс. Педаль можно нажать до самого дна, нажать слегка, можно снять быстро, можно снять постепенно – все это играет роль. Мастерство педализации можно воспитывать, как и мастерство игры руками. Хорошее владение техникой педализации – это, прежде всего отсутствие вредных напряжений, точная координация всех действий. Все упражнения, которые приводятся в этой работе, не случайны.

Овладение техникой педализации, то есть определенными механическими движениями, должно достигаться систематическими специальными упражнениями с целью привития учащимся прочных навыков и самостоятельности в применении педали. Это должно произойти относительно рано, ибо позднее обучение педализации делает невозможным по-настоящему органическое включение педали в исполнение.

3. Первое применение педали. Педальные упражнения.

Прежде чем исполнять с педалью пьесы, полезно рассказать ученику об ее устройстве и выразительных возможностях, обязательно иллюстрируя подходящими фрагментами. *Ребенок слышит, насколько обогащается звучание рояля с педалью, и у него появляется желание самому играть на любимом инструменте непременно с педалью.*

Следующий этап в работе над педалью – это постановка ноги. Вначале следует показать ребенку, в каком положении должна находиться нога на педали и отрегулировать силу давления ноги на педаль.

При этом нужно обратить внимание на то, что нога должна нажимать на педаль спокойно, а не судорожно, а движение самой педали должно быть бесшумным. Шум во время педализации происходит либо тогда, когда исполнитель, вместо того, чтобы держать все время ногу на педали, снимает ее и затем грубо «хлопает» ею сверху по педальной лапке, либо когда он резко отпускает педаль. Преподавателю желательно сразу же изобразить «шумную» педаль с множеством наслоившихся обертонов, а затем обязательно показать аккуратную педализацию в том же самом музыкальном отрывке.

После того, как ученик привыкнет к положению ноги на педали, научится правильно ее нажимать, то можно смело приступать к педальным упражнениям.

Упражнения без использования клавиатуры

1. **«Тик – так».** Нога на лапке педали. «Тик» - нажимается педаль, «так» - при фиксированной пятке носок отводится вправо, отпуская всю ступню на пол, справа от правой педали. Затем нога возвращается на педаль в первоначальное положение и т. д. При выполнении упражнения необходимо следить, чтобы прикосновение подошвы к педали и к полу было бесшумным. Цель упражнения – развитие подвижности стопы.

2. **«Солнце».** При фиксированной пятке производятся круговые движения стопой вокруг педали. По часовой стрелке – «Солнце всходит» и против часовой «Заход солнца». Во время исполнения упражнения нужно стараться пятку не сдвигать с места. Цель упражнения – развитие подвижности стопы, освобождение мышц бедра.

3. **«Дворники».** При фиксированной пятке подошва прикасается к поверхности педали, затем (не нажимая педаль) производится скольжение по поверхности педали поочередно вправо и влево (имитация движения автомобильных стеклоочистительных щеток по стеклу). Цель упражнения - научить ребенка ощущать ногой поверхность педали, опираться на пятку без лишнего давления от бедра, а так же помогает развивать подвижность щиколотки.

4. **«Кузнечик».** Нажимается педаль, нога фиксируется в этом положении. Затем быстро, но не резко меняется педаль и так несколько раз (имитация скачков кузнечика). Цель упражнения – подготовиться к запаздывающей смене педали, воспитание слухового контроля над бесшумной сменой педали.

Упражнения с использованием клавиатуры.

1. **«Хор»** Извлекается полнозвучный аккорд и предлагается ребенку послушать его до момента затухания. Затем вновь воспроизводится точно также этот аккорд и подхватывается педалью. Путем такого сравнения становится особенно заметно, что педаль придает звучанию большую насыщенность и певучесть. Цель упражнения – знакомство с педалью, привыкание к одновременным движениям руки и ноги, при этом движения должны быть свободны.

2. **«Найди педаль».** Нога находится на педали. Слегка нажимается «лапка» педали (как бы на один «этаж») и, удерживая педаль в таком положении, берется любой звук в среднем регистре штрихом *staccato*. Если при этом звук останется, значит педаль «ответила», а если исчезнет, то нужно повторить все «этажем» ниже. И так до тех пор, пока на каком-либо «этаже» звук, извлеченный *staccato*, не останется на педали. Цель упражнения – знакомство с неполной педалью, воспитание ощущения глубины педали, приобретение умения дозировать нажатие педали.

3. **«Ловим кузнечика».** Нога делает те же самые движения, которые описаны в упражнении «Кузнечик». При этом руками играют кластеры на инструменте, имитируя движения при ловле кузнечиков. Во время взятия кластера педаль поднимается и снова опускается, имитируя скачки кузнечика. Цель упражнения – развитие координации движений при использовании запаздывающей педали.

4. **«Поющая педаль».** Извлекается звук, нажимается педаль. Но теперь рука снимается, и звучание продлевается при помощи одной педали. Затем нажимается соседняя клавиша, одновременно с этим педаль поднимается. Затем вновь опускается, и оба звука связываются друг с другом. При выполнении упражнения необходимо следить за тем, чтобы в момент слияния звуков педаль «подхватила» новый звук, не дав ему наслоиться на предыдущий. Цель упражнения – воспитание слухового контроля над чистотой звучания при использовании запаздывающей педали.

Фантазия педагога может подсказать несметное количество подобных упражнений для развития ловкости ноги при педализации. Это необходимо для того, чтобы ученик не думал, каким способом ему нажимать педаль. А делал это автоматически.

В течение первого года обучения детям трудно справляться с педалью. Приступать к изучению педализации следует лишь после того, как ученик получил пианистические навыки, научился слушать себя. Это бывает не ранее 2 класса. Так же как клавиши – «продолжение» рук пианиста, так и педаль – «продолжение» его ног. Существует два основных приема педализации: **прямая педаль** и **запаздывающая**, нужная в тех случаях, когда приходится связывать ряд аккордов легато, которых без употребления педали одними пальцами связывать нельзя. Уже само их название указывает, что прямая педаль берется *одновременно с нажатием клавиши*, запаздывающая – *после него*.

Прямая педаль более простая. Можно *сыграть последовательность снизу вверх из нескольких звуков до-мажорного трезвучия*, мягко и плавно нажав педаль одновременно с первым звуком. Нажатая педаль должна обеспечивать связывание звуков без помощи пальцев. Доиграв до конца, послушать наложенные друг на друга звуки, после чего так же мягко, без стука снять педаль (следить, чтобы подошва не отрывалась от лапки педали при движении вверх), контролируя слухом полное прекращение звучания. Затем, сыграть аналогичную последовательность с педалью от другого звука.

Справившись с этим упражнением, перейти к более сложному – соединению нескольких неповторяющихся звуков и аккордов, которые при смешении образуют диссонирующие сочетания («грязь»). Для этого потребуется применить запаздывающую педаль. Особенность её заключается в том, что она берется после нажатия клавиши, а снимается одновременно с нажатием следующей клавиши. Нога, следовательно, в момент нажатия клавиши производит *два движения – вверх (быстрое снятие педали) и вниз (взятие педали)*. Сыграть последовательность аккордов: *C-dur, d-moll, e-moll, F-dur, G-dur, a-moll, re-соль-си и C-dur*. Самым ответственным моментом здесь будет смена педали. Хорошую, чистую смену педали можно сделать только при строгом слуховом контроле: после взятия нового аккорда должен звучать только он, без всяких посторонних призвуков. На первых порах чистая смена педали может не получиться, так как еще не выработана координация между движением ноги, движением пальца, берущего клавишу и слухом, корректирующим их действия. **Залог успеха – медленное исполнение каждого соединения.** Не допускайте смешения звуков соседних аккордов, иначе получится звуковая «грязь».

Г.Нейгауз рекомендовал нажимать лапку педали быстрым, определенным, доведенным до конца движением и всегда немедленно после удара по клавишам, ни в коем случае не одновременно с ударом пальцев. Чтобы предотвратить какофоническое смешение звуков, следует помнить, что старый звук должен умолкнуть до того, как мы возьмем педаль к новому.

Считаю, что начинать следует с запаздывающей педали. После прямой педали тяжелее усваивается запаздывающая педаль. Внимание ученика важно направить на слушание педального звучания, а не механизм движения. В педализации приучаем ученика не просто услышать педальную расцветку, а чистое педальное звучание, бесшумное движение педального механизма, который вернее постигается на приеме запаздывающей педали. Учащиеся младших классов с большими сложностями осваивают запаздывающую педаль, поскольку руки и ноги работают вразнобой. Прямая педаль для них проще, но только при редком ее использовании. При частой смене прямая педаль выходит у них плохо. Вот педагоги и учат младшеклассников в основном запаздывающей педали до такой степени, что прямая педаль порой вообще не употребляется. **Музыкант должен одинаково свободно владеть как прямой, так и запаздывающей педалью.**

4. Педализация в пьесах. Запаздывающая педаль: техника исполнения. Прямая педаль: особенности применения.

После упражнений нужно переходить к изучению пьес. Приобретенные на педальных упражнениях навыки следует сразу же применять в исполняемых произведениях. Целесообразно выбирать пьесы, в которых педализация была бы не сложной и вместе с тем создавала, возможно, большие, чисто педальные эффекты. Такого рода пьесой является, например, **«Прелюдия» Тетцеля, Телеман «Пьеса»** («Школа игры на фортепиано» под редакцией А. Николаева).

Педаль здесь очень простая — запаздывающая, меняющаяся на каждую гармонию. У **Е. Гнесиной** есть хороший пример: **«Маленький этюд на запаздывающую педаль»** (ухо хорошо контролирует звучание).

В работе с начинающим учеником важно как можно быстрее захватить его богатством музыкальных образов. Звуковые эффекты фортепианных педалей, особенно правой, помогают развить музыкальную фантазию ученика. ***Первое применение педали – событие в музыкальной жизни ребенка. Она должна оставить яркое впечатление.*** Следует выбрать такие произведения, в которых педаль встречается в отдельных местах. Это заставит ученика насторожить свой слух в заданный момент, яснее услышать появление нового звучания в результате нажатия педали и исчезновения в момент отпущения. Вначале педаль используется в конце пьесы, затем в целых произведениях.

Как правило, ученики впервые начинают применять педаль в пьесах спокойных, требующих медленного движения. Это позволяет обращать достаточно внимания не только на сам процесс пользования педалью, но и на качество звучания.

С самых первых уроков необходимо воспитать у ученика резко ***отрицательное отношение к «грязной» педали***, и наоборот, ***побуждать с удовольствием слушать педальное звучание глубокого, чистого баса или широко распространенного красивого звучания.*** Педагоги знают, что особенно внимательно приходится следить за тем, чтобы ученик нажимал педальную лапку лишь услышав чистое звучание. А ученик в свою очередь должен знать, что педалью всегда управляет только слух.

Трудно переоценить значение правильной педализации. Одновременно ученик должен усвоить, что нельзя отказываться и от работы без применения педали. **Вообще, надо убеждать ученика, что педалью злоупотреблять нельзя.** Как говорит М. Лонг: ***«Злоупотребление педалью вместе с отставанием одной руки от другой – самый отвратительный признак дилетантизма».***

Педализация – это очень творческая работа, а нормальному ребёнку творческая работа всегда интересна, тем более, когда она связана с азартом преодоления трудностей. Что касается трудностей в процессе педализации, то они адекватны уровню программных произведений, то есть, полностью под силу ученику.

Вопрос в другом: чтобы ученик «загорелся» желанием играть хорошо, необходимы увлечённость и любовь к своему делу со стороны преподавателя.

Если педализируется заключительный аккорд, **руки не поднимать, пока аккорд на педали**, а снять одновременно.

Если в пьесе педаль встречается хоть один раз, **ногу следует держать на педали от начала исполнения**. Этим достигаются две цели – не заглядывать на педаль и привычка держать ногу над педалью.

Пьесы с пульсирующими аккордами при постоянном изменении педали могут воспитать у ученика умение непрерывно слушать гармонию на педали, слушать исчезновение предыдущего звучания в момент появления нового.

Г.Ф. Телеман. Пьеса.

М. Таривердиев. Забытый мотив.

Полезно поиграть отдельно партию левой руки с педалью, чтобы услышать звуковой фон пьесы. На пьесах с такой фактурой происходит сбор звуков в один аккорд, ученик слышит, как обогащается гармония благодаря постепенному появлению новых аккордовых звуков разной степени звучности, как исчезает предыдущая гармония в момент изменений педали.

П. Чайковский. Болезнь куклы.

У **Е. Гнесиной** есть легкий и понятный **«Маленький педальный этюд»** на прямую педаль.

Педализация певучих пьес. Легкие певучие пьесы на ранних этапах обучения следует сначала выучить без педали, чтобы красивый звук, плавное legato и выразительность фразировки достигались 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. В **«Старинной французской песенке» Чайковского** звук *ре* второй октавы на педали оттенит кульминацию мотива, окрасит его обертонами басового звука соль малой октавы и поможет создать непрерывное звучание органного пункта в басу (пятый палец левой руки должен подняться, чтобы взять новый звук *соль* не раньше, чем произошло нажатие педали).

В пьесе **Шумана «Первая утрата»** педаль на опорные звуки мелодии освобождает струны от демпферов, аккордовые звуки гармонии, поддерживающей мелодию, появляются уже при раскрытой педали (это поможет ученику исполнить их очень мягко). В результате мелодический звук обогащается обертонами не сразу, а постепенно, с появлением каждого нового аккордного звука, и это создает впечатление, что мелодический звук словно бы вибрирует, как на струнном инструменте.

При педализации опорных звуков мелодии, исполняемой legato, возникает опасность, что на педали останется предыдущий мелодический звук. Так, в пьесе Чайковского в гармонию *соль-минорного* трезвучия может попасть предыдущий звук мелодии *до*, а в доминантовую гармонию в седьмом такте – последний звук предыдущего такта *си* – *бемоль*. В пьесе Шумана опасность такой же педальной «грязи» имеется в конце предложения и в конце периода.

Прямая педаль. Не стоит долго тянуть с введением приёма прямой педали. Тем более, что детская фортепианная литература богата пьесами, требующими этого приёма. **Прямая педаль употребляется в музыке с чётким, острым или танцевальным ритмом.** С её помощью подчёркиваются сильные доли или создаётся ритмическая опора фразы. Такая педаль хороша, например, в марше, где отчетливый ритм своим волевым началом должен увлечь за собой «всех марширующих». Отсюда определенность начала каждой фразы, подчеркнутая педалью.

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

В «Смелом наезднике» Шумана при легком staccato в довольно быстром темпе предполагается короткий и неглубокий нажим педали, оттеняющей упругость ритма.

Короткая педаль на сильную долю в пьесах танцевального характера даст ученику возможность лучше почувствовать ритм, «педальное дыхание», прелесть беспедального звучания между педальным

Полезно поиграть отдельно аккомпанемент с педалью. В быстрых пьесах танцевального характера ученики, чтобы успевать своевременно взять аккорд, нередко берут бас коротким звуком и не подхватывают его педалью, в то время как бас должен полноценно звучать. Потому ученику нужно контролировать слухом, останавливаться на педальных басах, вслушиваться в их звучание на педали. Играя в медленном темпе, полезно взять отдаленный бас глубоким звуком и немножко подержать, а в быстром темпе – научиться брать басовый звук тяжелее, чем другие легкие аккорды партии сопровождения (гибко переходя от баса к легким аккордам, взятым как бы на пути движения руки вверх).

В. Ребиков «Аннушка»

С. Майкапар «Вальс»

В подвижных танцевальных пьесах ученики, чтобы успеть вовремя взять аккорд, нередко берут отдаленный бас настолько коротким звуком, что он или вовсе не подхватывается педалью или же в педали остается 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 отдаленный бас глубоким звуком и несколько придержать его, а в быстром темпе научиться брать басовый звук чуть тяжелее, чем остальные легкие аккорды партии сопровождения.

Необходимо учитывать, что **прямая педаль возможна только в тех случаях, когда перед нажимом педали или пауза, или звук staccato, или звук одинаковый по высоте с педализируемым.**

Ритмическая педаль в танцевальных пьесах в большинстве случаев бывает неглубокая, но не всегда абсолютно прямая.

Самая употребительная педаль – запаздывающая – педаль легато. Это педаль связующая, не допускающая световых просветов.

Прямая педаль обычно является разделяющей.

Основные виды разделяющей педали – ритмическая, динамическая, красочная, артикуляционная. Под красочной подразумевается педаль, подчеркивающая различие красок, так называемая инструментующая педаль (полная педаль в аккордах, минимальная - на мелодии).

Динамическая роль педали заключается в поддержке акцентов, динамических контрастов, нарастаний и спадов звучности.

П.Чайковский. Баба- Яга.

П. Чайковский. Русская пляска.

Ритмическая педаль способствует выделению опорного тона, особенно в танцевальной музыке (вальсы, танцы). Но, не только момент нажатия способствует выделению опорного тона, но, и момент снятия, разрывающий ткань, разделяющий опорные точки и подчеркивающие их значение.

Ритмическая педаль в танцевальных пьесах в большинстве случаев является неглубокой, но всегда прямая. Если мелодия начинается из затакта, то педаль нужно брать не одновременно, а почти одновременно со звуком на сильной доле такта, так, чтобы педалью не захватить последний затактовый звук.

П.Чайковский. Вальс.

Ф.Шуберт. Немецкий танец.

Это требует специальной работы и заостренного слухового внимания ученика. Полезно учить, останавливаясь на сильной доле такта без нажатия педали и слушать, исчез ли последний затактовый звук, чисто ли звучит интервал на "раз", только после этого нажать педаль. Полезно также остановиться, взяв педаль на сильную долю и слушать, что звучит на педали.

Одно из важнейших свойств педали – это различное её действие в связи с тем, насколько вы ее нажимаете. Есть полная педаль, полупедаль, четверть педаль.

5. Выразительные возможности педали. Педализация кантиленных пьес. Педаль в полифонических произведениях. Педализация этюдов.

Очень важна роль педали как связующего средства. Продолжая фортепианный звук, она позволяет соединить разные элементы музыкальной ткани, которые находятся в отдалении один от второго. Использование этих свойств педали *вызвало когда-то целый переворот в фортепианной фактуре* и послужило основой для создания специфического фортепианного стиля, который утвердился в период романтизма. Значение педали как связующего средства особенно велико при сочетании различных звуков в единый гармонический комплекс – для соединения мелодии и сопровождения, басов с отделенными от них аккордами. Педаль нередко используется для соединения звуков, которые трудно сыграть legato.

Она помогает достигнуть связности в октавном изложении мелодии при наличии в ней больших интервалов.

Иногда можно добиться нужной чистоты звучания, если задержать бас пальцем и запоздать со взятием педали.

Очень важна роль правой педали как красочного средства. Педаль продолжает звук, окрашивает его, придает звучанию полноту. Это имеет большое значение для достижения напевности исполнения и приближает фортепиано к "поющим" инструментам.

Педализация кантиленных пьес. Легкие, певучие пьесы на ранних этапах следует учить без педали, чтобы красивый звук, плавное легато и выразительность фразировки осязались прежде всего пальцами, а потом начинать работу над педализацией. Как один из первых образцов можно предложить педализацию кульминационных звуков музыкальных фраз, или просто относительно более длинных звуков мелодии.

П. Чайковский. Старинная французская песенка. Звук "ре" второй октавы будет оттенять кульминацию мотива, окрасит его обертонами басового звука "соль" и поможет создать непрерывное звучание органного пункта в басу.

В медленных напевных пьесах педаль можно брать на каждый длинный звук мелодии, вслушиваясь в чистое звучание и снимать на коротких.

В этом случае педаль не только окрашивает обертонами звучания гармонии и мелодии, но и играет роль связующего средства.

Педаль в полифонических произведениях. На ранних этапах обучения большинство полифонических произведений в ДМШ выполняются без педали. Этим достигается важная педагогическая цель - ясное прослушивание учеником двух-трех относительно самостоятельных мелодических линий одновременно. В обработках органных полифонических произведений педальная расцветка очень разнообразна: от легкого связывающего звучания к глубокому, гармонически густому, что вызывает большое количество обертонов и способствует имитации органного звучания. *Бах-Кабалевский. Маленькая органная прелюдия и фуга ре-минор.*

Педализация этюдов. Педализация этюдов требует такого же подхода, что и педализация полифонических произведений.

В репертуаре ДМШ применяют разные типы этюдов: строго классические – этюды К.Черни, с оттенком романтизма – А.Лешгорна, романтические (этюды Геллера, Аренского), этюды - пьесы (прелюдии Майкапара).

Этюды Черни, как правило, играют без педали. Тип этюда определяет возможность и необходимость применения педали. Некоторые аккордовые этюды, безусловно, требуют применения педали, так как крайние регистры объединяются в густом звучании гармоний, педаль помогает фразировке и созданию легато.

Заключение.

Фортепианная педаль – это самобытное и прекрасное свойство инструмента и сильнейшее средство воздействия в руках мастера. Одна из главных задач педали – это лишить фортепиано некоторой доли той сухости и непродолжительности звука, которая так невыгодно отличает его от всех других инструментов. Не пользоваться совершенно педалью - исключение из правил; пользоваться ею постоянно, но разумно - правило.

В данной работе мы систематизировали виды педализации. Рассмотрели особенности педализации в различных произведениях и на конкретных примерах показали способы применения педали. Представленная в работе структура навыка педализации может помочь в формировании и развитии данного навыка, необходимого для органичного воспитания пианиста.

Вследствие этого мы предлагаем следующие рекомендации:

1. При освоении навыка педализации необходимо добиться целого комплекса умений (слуховых, координационных, динамических, артикуляционных), разбудить фантазию ученика, привить ему любовь к изучению педализации, уберечь его от боязни трудных и неверных шагов в этом направлении.

2. Прививать ученикам мысль о том, что педаль - это душа фортепиано, применение ее необходимо и неизбежно.

3. Начинать обучение педализации следует с упражнений, в которых учащийся четко ощутит зависимость поднимания ноги с лапки педали от взятия звука пальцами. При этом должно быть привлечено слуховое внимание ученика. Далее этот навык должен быть закреплён на несложных произведениях.

4. Следует учитывать, что способы применения педали зависят от разного стиля произведений. Мастерство педализации нужно воспитывать, как и мастерство игры руками.

Педаль – не добавка к современной фортепианной игре, а важная составная часть ее, она может многое испортить, но, также, многое улучшить, украсить, многое облегчить и вообще, сделать многое невозможное в фортепианной музыке - возможным.