

Управление культуры Администрации города Челябинска
Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская школа искусств № 12»

Методическая разработка.

«Педализация в процессе обучения игре на фортепиано»

Составитель: Коновалова Е.В.

преподаватель

МБУДО « ДШИ № 12»

Челябинск 2018 год

Содержание

1. Обучение педализации в ДШИ.....	3
2. Первое применение педали. Запоздывающая педаль. Смена педали.....	5
3. Первые педальные упражнения.....	6
4. Прямая педаль.....	11
5. О педали фактурно – необходимой и обогащающей.....	13
6. О педальной и беспедальной звучностях.....	14
7. О неполной педали.....	16
8. Педализация певучих пьес.....	18
9. Некоторые методические соображения.....	20
10. Заключение.....	23
11. Список иллюстративного материала.....	25
12. Список использованной литературы.....	25

1. Обучение педализации в ДШИ.

Педадь – ценнейшее, неповторимое достояние фортепиано. Ни какой другой инструмент не обладает специфическим богатством, подобным педальному звучанию. Это «самобытное и прекрасное свойство инструмента и сильнее средство воздействия в руках мастера» - говорил Г.Нейгауз, знали и широко использовали все великие композиторы, начиная с Бетховена.

Чувствовать педаль во всем многообразии ее применения так же, как чувствовать звук во всех его градациях, - значит обладать уже определенным пианистическим мастерством. Тонкая, разнообразная педализация обогащает звуковую палитру исполнителя. Усиление звучания обертонов резонансом открытых струн, сохранение органного пункта полупедалью, колористические смещения гармонии у импрессионистов, «педальная вуаль», очарование неуловимо исчезающей гармонии («таянье звуков») при вибрирующей или медленно снимаемой педали – все эти средства выразительности необходимы каждому пианисту.

Педализация выдающихся исполнителей – художественное явление иного порядка по сравнению с педализацией молодых пианистов. **Без мастерства педализации нет пианиста – художника.**

Фортепианная методика не может обойти вопросы педализации. Данная проблема – одна из труднейших в фортепианной педагогике. Она менее, чем любая другая педагогическая проблема, поддается вычленению, систематизации и методической разработке именно по тому, что умение педализировать – один из компонентов художественного мышления музыканта – исполнителя. В педализации появляется творческое воображение и яркость образных представлений, глубина понимания музыки и чувство стиля, богатство звуковой палитры и, наконец, артистичность (которая сказывается в импровизационности педализации, зависящей от акустики зала и особенностей данного рояля). Поэтому обучение педализации **абсолютно неотделимо от звучания музыки, от живого ее исполнения.**

Обучение педализации должно быть **составной частью всего педагогического процесса** и, следовательно, должно непрестанно находиться в

поле зрения педагога. Вся работа над педализацией – **работа для слуха**, и чем дальше – тем больше она становится музыкально – эмоциональным творческим процессом.

Научить педализации – значит, прежде всего, **научить слушать, улавливать оттенки звучания и вслушиваться в них; воспитывать вкус к педальным краскам, к изменениям звукового колорита, научить подчинять педаль (ногу) требованиям слуха.** Обучение педализации – составная часть обучения музыке, развития творческой фантазии.

Проблема обучения педализации, так же, как любая методическая проблема, имеет две основные стороны.

Первая – обобщение исполнительской практики, что, по существу, является содержанием работы педагога с учениками.

Вторая – обобщение педагогической практики. Первое направление подсказывает, что нужно делать, чем заниматься, второе – как, в какой форме.

Методика обучения педализации (использующая оба направления), сводится к двум основным, параллельным, но не равнозначным по глубине и трудности разделам:

1. **Овладение приемами и навыками педализации.**

2. **Воспитание отношения к педализации как к творческому процессу, полностью определяющемуся всем комплексом музыкально – исполнительских задач**, которые ставит перед исполнителем каждое изучаемое произведение.

При всей невозможности изобрести точные и постоянно действующие формулы употребления педали (ведь педализация столь же многообразна, как сама фортепианная литература и как фортепианное исполнительство), можно все же вывести некоторые основные общие принципы ее применения. Это и будут те обобщения исполнительской практики, которые мыслятся как **закономерности** и могут служить принципиальной основой, руководством к употреблению педали. Имеются в виду соотношения педализации **со стилем, фактурой, регистром, темпом и динамикой.**

Значения этих соотношений помогает педагогам и учащимся овладеть культурой педализации. Искусство же педализации вызывается к жизни глубиной понимания и чувствования каждого конкретного произведения и его деталей, яркостью и своеобразием исполнительского замысла, умением применится к особенностям инструмента и акустики. Все это – приметы творческой индивидуальности исполнителя.

Излагая вопросы педализации, приходится останавливаться и на каждом приеме в отдельности, как бы выполнять его из общего комплекса выразительных средств. Однако в практике исполнителя каждый прием **неотделим от характера музыки, от звучания, а подчас и от других приемов педализации, встречающихся в той же пьесе.**

Уже с первых лет занятий ученик должен осознать, что педаль является одним из необходимых средств выразительности, что в певучей пьесе нужна иная педализация (скажем, более продолжительная или более густая), чем в танцевальной.

В работе над звуком педагог обращается к музыкальному слуху учащегося, показывая движение или добиваясь ощущения слитности пальцев с клавиатурой, так что при исполнении ученик идет **от эмоции к звучанию** уже не думая о движении. Та же направленность нужна и в работе над педализацией: **адресоваться к слуху**, лишь попутно показывая движение, **вызывая ощущение слитности ноги с педалью, чтобы в итоге ученик не думал специально о педали.** Надо воспитывать мгновенную реакцию ноги на требование слуха: здесь – *Legato* на большом расстоянии, там – «органное звучание», в другом месте – цезура и прочее, а прочее. Постоянное вслушивание поможет ученику почувствовать естественную необходимость педального звучания в общей жизни звуков, изменения педализации в зависимости от перемены звукового колорита.

В процессе обучения педагогу надо заботиться одновременно о нескольких компонентах художественного исполнения – о качестве звука, фразировки, о пальцевой беглости, ритме и многом другом.

Если педагог объясняет принцип сохранения гармонической основы, нужную степень густоты педализации, соотношение регистров, колорит звучания, то этим он вскрывает художественно – выразительную роль педали в трактовке определенного произведения, затрагивает проблемы стиля, что по существу, и является **обучением педализации**.

Одной из основных задач педагога является воспитание хорошего вкуса. Следовательно, развивая в ученике умение, педализировать, надо стремиться к тому, чтобы он слышал, возможно, больше гармонически чистого красивого звучания.

Очень важно с **детских лет** создать привычку постоянного слухового контроля научить правильным приемом педализации, развивать инициативу в поисках звуковых красок с помощью педали, то есть специально заниматься вопросами педализации наряду со всеми основными задачами развития техники исполнительства.

2. Первое применение педали. Запаздывающая педаль. Смена педали.

В работе с начинающим учеником очень важно возможно раньше увлечь его богатством музыкальных образов. Звуковые эффекты фортепианных педалей, особенно – правой, помогают развивать музыкальную фантазию ученика. Начинать можно обучение педализации с простейших случаев уже на раннем этапе – на втором году обучения – после первоначального налаживания рук и освоения нот в басовом ключе. Однако если ребенок ещё мал ростом и при нормальной посадке ноги его не достают до педали, то лучше некоторое время воздержаться от ее применения.

Показывая педаль, нет необходимости объяснять ребенку, устройство педального механизма, гораздо важнее отметить, что звук на педали продолжается и после подъема клавиш (что ребенок сразу услышит) и что он делается «красивее», «гуще». Устройство педали лучше объяснить на более поздней стадии обучения, когда встречаются случаи довольно сложной педализации, а интеллект учащегося уже достаточно развит. Тогда знание

механики педали, физических свойств колебания струн разной длины и законов акустики поможет учащемуся сознательно находить интересные и нужные педальные эффекты.

Как надо начинать с учеником работу над педализацией – с прямой или с запаздывающей педали?

Мнения педагогов в этом вопросе расходятся. Некоторые рекомендуют начинать с освоения прямой педали, так как детям легче координировать движения рук и ноги в одну сторону (вниз). Конечно – это легче. Но ведь внимание ребенка важно направить на слушание педального звучания, а не механику движения. Как приучаем мы ребенка не просто извлекать какой-то звук, а звук нужный: красивый, мягкий, яркий, густой, светлый, певучий, также и в педализации надо, чтобы ребенок не просто услышал педальную окраску, а сразу привыкал бы слушать чистое педальное звучание: бесшумность движения (педального механизма), что вернее достигается на приеме запаздывающей педали. Если ребенок, прежде всего, усвоит прямую педализацию, то как показал опыт, ему уже труднее переключится на запаздывающую педаль: нога по привычке нажимает педаль вместе со звукоизвлечением, предыдущая гармония захватывается педалью и звучит «грязь».

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

Первое применение педали – это событие в музыкальной жизни ребенка. Одно должно оставить яркое впечатление. Хорошим примером послужит собирание звуков в один комплекс, обогащенный обертонами. Стоит выбирать такие произведения, в которых педаль встречалась бы лишь в **отдельных местах**. Это заставит ребенка насторожить свой слух в определенный момент, он яснее услышит появление нового звучания в результате нажима педали и исчезновение его в момент отпускания педали:

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

Е. Гнесина «Подготовленные упражнения к различным видам фортепианной техники».

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

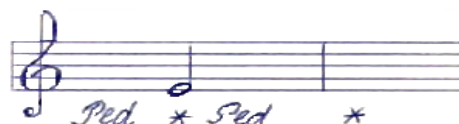
3. Первые педальные упражнения.

Первые педальные упражнения лучше строить по принципу запаздывающей педали, при которой нога опускается лишь после того, как звук взят и услышан, а поднимается в месте с появлением нового звука. Овладение этой педалью представляет для участников определенную трудность, преодоление которой может потребовать дополнительных усилий и времени.

Моменты нажатия и снятия запаздывающей педали целесообразно отрабатывать на упражнениях с одним звуком.

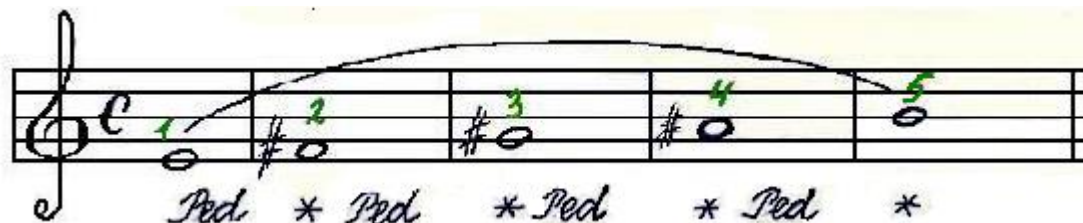
1. Берется звук или аккорд и, после того как он услышан, нажимается педаль. При этом обращается внимание ученика на изменение окраски звука.

2. Нажимается педаль, после чего берется звук (или аккорд). В момент появления звука педаль снимается. Это упражнение труднее первого, так как в нем одновременно сочетаются противоположные движения руки и ноги. Когда ученик с ним справится, можно объединить оба упражнения, то есть: после снятия педали нажимать ее вновь для воздействия на уже извлеченный звук:



После этих упражнений можно

предложить ученику сыграть *Legato* несколько звуков и на каждый звук брать запаздывающую педаль:



Если ему трудно сразу выполнить это задание, нужно переработать отдельно над каждой парой звуков:



Педаль можно нажимать в разные моменты: на счет «два», «три» или на «четыре» – в зависимости от задания педагога. Снимается педаль всегда определенно – на счет «раз», вместе с появлением нового звука. Считать во время этого упражнения лучше не в слух, а про себя, так как при громком счете ослабляется слуховой контроль.

Неплохо обратить внимание ученика на то, что педаль, взятая в разное время после извлечения звука, воздействует на него одинаково: на счет «два» – поддерживает звук в момент его наибольшей силы, а на счет «четыре» – чуть усиливает в момент угасания. В дальнейшем это обстоятельство будет играть большую роль при педализации фортепианных сочинений, в которых, в зависимости от постановленных звуковых задач, следует точно продумывать моменты нажатия запаздывающей педали.

На запаздывающую педаль можно прокомментировать много различных упражнений. В частности, хорошую систему предлагает Е.Ф. Гнесина «в Подготовительных упражнениях к различным видам фортепианной техники, в разделе XII «Подготовка к педализации» (Музыка, М. 1952, стр. 27) Вот одно из них:



На счет «раз» нажимается звук, на счет «два» – педаль, на «три» – клавиша отпускается, звук остается на педали. На «раз» – берется новый звук, педаль снимается, и, так далее. При этом надо следить, чтобы звук, оставленный на педали, был связан со следующим без разрыва, *Legato* и заставляет ученика активнее вслушиваться в тянущиеся на педали звуки. Но при работе над этим упражнением полезно заменить, что педальное *Legato* заменяет пальцевое лишь в редких случаях. В **сборнике Е.Ф. Гнесиной** имеются также хорошие упражнения на соединение аккордов, отдельных звуков в аккорды и др. Показательна пьеса: **Э.Тетцель Прелюдия**.

Задачи первоначальных педальных упражнений – обеспечить учащемуся усвоение основных навыков педализации. Они не требуют длительного времени: как только педагог убедится, что ученик правильно выполняет элементарные задания и понимает цели педализации, следует применить эти навыки в исполняемых произведениях.

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

Если в пьесе педаль применяется хотя бы один раз, то нога должна находиться на педали с самого начала исполнения. Этим достигаются две цели: во-первых, не приходится искать нагой педаль (или даже заглядывать под рояль) непосредственно перед нажимом, а во-вторых – создается привычка держать покойно ногу на педали. Попутно можно объяснить, что механизм педали рассчитан на большое опускание педальной лапки под тяжестью стопы взрослого человека, следовательно, нечего бояться, что педаль начнет действовать, если на нее поставит ногу ребенок. Надо проверить, свободна ли нога на педали или ребенок «держит» ее небольшим напряжением в голеностопном суставе».

На ранних этапах обучения полезно сравнить звучание пьес без педали и с педалью. В процессе работы ученик прежде выучит нотный текст без педали. Когда же включится педаль, то ребенок в своем исполнении услышит новый звуковой колорит. Сравнение беспедального и педального звучания направит слух ребенка на восприятие гармонии.

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

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

На пьесах с такой фактурой, в которой на педали происходит собирание звуков в один аккорд, ученик услышит, как обогащается гармония благодаря постепенному появлению новых аккордовых звуков разной громкости, как исчезает прежняя гармония в момент смены педали: Пример: **П. Чайковский «Болезнь куклы» Детский альбом**.

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

4. Прямая педаль

Прямая педаль употребляется, главным образом, в пьесах с острым, четким или танцевальным ритмом. Она подчеркивает сильные доли или создает ритмическую опору 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: Пример: **Р. Шуман «Марш» Альбом для юношества**.

В «Смелом наезднике» при легком стаккато в довольно быстром темпе предполагается короткий и неглубокий нажим педали, оттеняющий упругость ритма: Пример: **Р.Шуман «Смелый наездник» Альбом для юношества.**

Короткая педаль на сильную долю в пьесах танцевального характера даст ученику возможность лучше почувствовать ритм, «педальное дыхание», прелесть беспедального звучания между педальным (например, на третьей четверти такта в вальсах или в затактах гавота). Это поможет педагогу развивать в исполнении ученика черты гибкости и изящества: Примеры: **Латвийская полька в обработке А. Жилинскиса или Полька из Вариации «Превращения песенки» В. Карасевой «Зима» М. Ройтерштейн. Чешская песня «Аннушка» в обработке В. Ребикова.**

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

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. Пример **«Вальс a moll» Э.Грига из I тетради «Лирических пьес».** 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 (гибко переходя от баса к легким аккордам, взятым как бы «по пути» движения руки вверх). Прямая педаль возможна только в тех случаях, когда перед нажимом педали или пауза, или звук стаккато, или звук одинаковый по высоте с педализируемым. Для упражнения можно даже специально делать небольшую остановку перед

аккордами с прямой педалью, чтобы ребенок услышал паузу. Это даст ему право взять прямую педаль без опасения получить грязное звучание:

Пример:

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

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

5. 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-необходимая педаль подразумевается, мысленно вписанная в текст, та, без которой музыка теряет свой смысл. Это – «романтическая» педаль. Получившая свое полное развитие у Шопена и Листа. 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 до бетховенского периода, то ее не рекомендуется играть без педали, обесцвечивать рояль, лишая его «души», но смысл ее не утрачивается и при беспредельной игре. Роль педали в данном случае – обогащающая, колористическая, но не фактурно-необходимая. В дальнейшем фактурно-необходимая педаль будет называться просто фактурной, обогащающая звучность – колористической.

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

Усовершенствование молоточкового клавира – фортепиано – позволяет постепенно расширять рамки звучания. Бетховен начинает доверять фортепиано всё более насыщенную музыкальную ткань, все более развернутый динамический диапазон.

Обогащающая, колористическая роль педали возрастает. Педаль, предписанная Бетховеном в 1-ой части «Лунной сонаты», - красочная, но ещё не фактурная. (У Бетховена ещё почти всегда можно связать пальцами даже аккорды легато). Связующая педаль, педаль легато, из колористической становится фактурной.

Но и 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.

6. О педальной и беспедальной звучностях.

Педаль, служит продлению звука, поэтому может заменить недостающие пальцы, удержать звучание, когда руки вынуждены отпустить клавиши. Она способствует легато, когда оно физически неисполнимо, на пример при соединении многозвучных аккордов. Она удерживает гармонию,

распространенную фигурацией на диапазон клавиатуры, превышающий растяжение рук и количество пальцев. В этом – ее первичная функция.

Значение педали, «душа рояля», и в красочном богатстве, мягкости звукоизвлечения.

Педаль придает роялю особую обволакивающую атмосферу, окутывающую его неизбежную ударность. В педали заложены неисчерпаемые красочные возможности.

Рояль рожден с педалью. Однако беспедальное звучание – своеобразная характерная краска, которой пианист широко пользуется.

Противопоставление беспедального звучания педальному – сильное выразительное средство. Оно служит и звуковой инструментровке, и обрисовке ритма, и психологической характеристике.

Но контраст этот должен непременно быть продиктован художественной целью. Ни чем не оправданная смена педальной и беспедальной, влажной и сухой звучности, столь частая в учебных редакциях, не так безобидна. Она создает звуковую пестроту. Выключение педали в плавно льющейся музыке рождает звуковой провал. Противопоставление двух колоритов обогащает выразительность. Создание же случайных беспедальных островов в одноколоритной музыке разрушает ее единство. Особенно заметна сухость беспедальной игры после длительного насыщенного звучания. Между педально – насыщенным и беспедально сухим звучанием – бездна. Это – два звуковых мира. И управлять этими двумя крайностями было бы также трудно, как ограничиться нюансами *f* и *P*, если бы не было связующего звена – **неполной педали**.

В красочной палитре рояля огромную роль играет различная глубина нажатия, дающая в руки пианиста (вернее было бы сказать – в ноги) целый мир «чудесных превращений».

7. О неполной педали.

Рояль имеет нечто, ему одному присущее,
Неподражаемое средство, фотографию неба,
Луч лунного сияния – педаль.

Бузони

Слова Бузони о лунном луче больше всего подходят к сфере звучаний при неполной педали. Под неполной педалью часто подразумевают (Мартинсен, Шмидт) быструю подмену педали при неполном ее снятии. Неполной педалью называют неполное нажатие, неполное поднятие демпферов. Нажатие может меняться, быть сначала полным, затем ослабляться, и наоборот, другими словами, быть глубоким и более мелким. В этом незначительном – в смысле расстояния – отрезке движения педального рычага спрятаны чудесные тайны. В хорошо отрегулированном педальном рычаге имеется «люфт», холостой ход, после которого нога ощущает сопротивление. Минимальное, крошечное преодоление его – и уже звучание рояля изменилось.

Стаккато ещё звучит отрывисто, но серебристее и мягче затухает. Чем глубже нажатие, тем длиннее звук, богаче красками. Это вызывается тем, что минимальное нажатие чуть приподымает глушители. При стаккато на еле нажатой педали демпфер быстро отпущенной клавиши, падая обратно, не хлопается всей протяженностью на струну, а неплотно прикасается к ней волосками своей ворсистой поверхности. Этого достаточно, чтобы затушить звук, но не мгновенно, без слышимого насилия. Ещё немного, но не до конца поднятые демпферы – и затухание происходит несколько медленнее. **Неполная педаль тем сильнее действует, чем выше звук.** Нижние струны не так легко сдаются. Это обстоятельство таит огромные колористические возможности. Именно на нем Шопен строит свой новый мир звучаний, новую систему фортепианного мышления, разлив прихотливой мелодии на одном ударном басу, столкновения чуждых звуков в единой гармонической сфере, мимолетные соприкосновения гармоний, объединенных общим басом. Когда на удержанной в басу гармонии «чуждые» ноты рискуют застрять на слуху, приходит на помощь неполная педаль.

Значение неполной педали.

1) Неполная педаль – средство для удержания гармонического единства при рискованных соединениях. «И волки сыты, и овцы целы».

2) Сохранение отчетливости при уничтожении сухости.

При исполнении всей музыки добетховенского периода неполная педаль приобретает исключительное значение. В этой музыке фактурная педаль отсутствует, не задумана вместе с текстом. Паузы и стаккато вполне реальны. Контуры мелодического рисунка отчетливы. Пассажная техника – часто гаммообразная. Полифонический склад требует полной четкости голосоведения.

Все эти факторы, казалось бы, отрицают необходимость применения педали. Однако рояль без педали – крайне бедный инструмент. Нельзя мешать его души. Педаль от него неотъемлема, только вместе с ней он – органическое целое, только с ее помощью он становится источником чудесных звуковых возможностей.

И вот тут-то вступает в свои права неполная педаль. Если есть хоть какая-нибудь гармоническая поддержка, любая фигурация звучит чисто на минимальной педали. Звучание же рояля окрашивается, приобретает теплоту. Неслышное слияние соседних звуков и здесь играет свою колористическую роль.

3) третье преимущество неполной педали заключено в том, что соседство с беспедальным звучанием не создает неприятного контраста.

Неполная педаль – буфер, прокладка между сухостью беспедальной игры и поглощающей волной педального звучания. На ней звук оставляет свой след, как шаги на прибрежном влажном морском песке. Чем ближе к воде, тем глубже след.

Градации неполного нажатия педали придают фортепианному звучанию различную тембровую окраску, серебристость, матовость. Смещение красок, гармонии, сумеречные, туманные звучности, потеря назойливой материальности фортепианного звука – все это эфирные дары, которые приносит тонкое пользование неполной педалью.

Предусмотреть глубину нажатия невозможно. В каждом данном случае она зависит и от рояля и от того, что делают руки.

Умные ноги требуют умных рук, так как основа – умные уши.

Вообще же движения ноги на педали можно бы уподобить движению рук шофера за рулем. Вы сидите с ним рядом, вам кажется, что вы едите по прямой, а он что-то таинственно мудрит с баранкой – без видимой для вас, но с ведомой ему целью. Руки его непрерывно в движении, автоматически послушные его зоркому всматриванию.

Так и наша первая нога вне нашего сознания управляется чутким ухом и в контакте с руками «колдует» звучность. **Это и есть педальная техника. Ибо подлинная артистическая техника начинается там, где кончается ее сознание, а в фокусе внимания – одна только художественная цель, творческое намерение.**

8. 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: Пример: **П.Чайковский «Старинная французская песенка».**

При педализации опорных звуков мелодии, исполняемой *Legato*, возникает опасность, что на педали останется предыдущий мелодический звук.

Шуман «Первая утрата»

В пьесе Шумана «Первая утрата» педаль на опорные звуки мелодии освобождает струны от демпферов, 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 аккордового 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. В пьесе Шумана опасность такой же педальной «грязи» имеется в конце предложения (на гранях тактов 6-7-8) и в конце периода (на гранях тактов 14-15-16). В первых фразах от подобной оплошности не возникнет грязное звучание, так как затактовый звук ми является аккордовым. Но ясность движения мелодического голоса от этого все же пострадает: в каждой новой педали останется звучать затактовое ми. Это создаст впечатление, что мелодия останавливается на этом звуке, тогда как она опускается к звуку си. Не так ясно прозвучат и находящиеся жалобные интонации («вздохи») на терцию и кварту в низ в последующих тактах. А ведь именно они передают горестное настроение пьесы, душевную боль первой утраты.

Если у ребенка произошли ошибки подобного рода, значит, он или не слушает чистоту мелодической линии, или не знает, как избавиться от педальной грязи. Полезным упражнением в этом случае будет сравнение получающейся у него «грязной» педализации и чистой (в исполнении педагога). Необходимо объяснить, почему произошла эта «грязь»: потому ли что он (ученик) взял прямую педаль, он не снял пальца с предыдущего звука (а могут быть и оба дефекта одновременно).

* * *

Одна из задач педагога заключается в том, чтобы развить в ученике умение слушать и искать. **Объяснение** ошибок даст ученику основание в дальнейшем попробовать самому разобраться в неудачах, искать и стараться

находить гармонически чистое педальное звучание, сохраняя ясность мелодической линии и ее выразительность.

В медленных певучих пьесах педаль можно брать на каждый долгий звук мелодии, вслушиваясь, разумеется, в чистоте звучание, особенно в моменты смены педали:

А. Хачатурян «Андантино»

В этом примере педаль не только окрашивает обертонами звучание гармонии в мелодии, но также помогает связности звучания: в мелодии, в начале 2-й части (такт 9), *Legato* возможно только с помощью педали, когда 1-й звук мелодии, до 2-й октавы, должен плавно перейти в звук соль, вместе с тем правую руку надо снять с клавиши до, чтобы «уступить место» левой руке (которая берет то же самое до). Повторение одного и того же созвучия в партии сопровождения на педали создает впечатление медленной пульсации, как бы биение в звучании аккорда. Надо избегать резких изменений штриха при чередовании педального и беспедального звучания, поэтому важно, чтобы левая рука исполняла повторяющиеся созвучия возможно более связно, не отрывая рук от клавиш.

9. 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 всего заставить играть гамму *non Legato* – одним пальцем и добиваться ее связанности 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 цели. **Вписывать педализацию в ноты на первых порах нежелательно, а потом очень вредно**. Это означает –

методически лишать ученика инициативы в очередь важной и тонкой области. Вредно, повторять, 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 охватить цель**, чтобы осуществление ее постепенно становилось бессознательным. **Он должен научиться управлять «рулем звучания».** Всмотривание в педальную запись и автоматизация двигательного процесса надолго тормозят развитие управления педалью по слуху и смыслу. 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.** Мышечное *Legato*, ощущение соединения в руке – смычек пианиста.

Техническую работу, также нельзя производить на педали, мешающей точно услышать динамические и ритмические соотношения. Но **выучить пьесу без педали, а потом прибавлять педализацию – нецелесообразно и неверно.** Надо сразу слышать 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 порядке, но нельзя 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 приспособляется к верному звучанию. В «Вальсе» Чайковского из Детского альбома нужно знакомство с танцевальной, ритмической, то есть прямой педалью.

Эти два первичных вида вполне доступны детскому пониманию и усвоению. **Баха лучше играть без педали, пока у ребенка не появится потребность к 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.п.

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 педализацию. Как на картине мазок заслоняет и спутывает контуры, так и пристальное, изолированное разглядывание педального мазка вскрывает его анатомию, но мешает впечатлению звуковой перспективы и искажает картину. Проверка в медленном темпе педализации в быстрой музыке иногда невозможна, так как картина сочетаний начал и продолжений звука меняется. Педаль, как и динамика и ритмика, приобретает свой смысл лишь в движении. И как нельзя в пассаже *crescendo* точно установить силу каждой ноты и обучить этому ученика, так и педализация, базируясь на уловимой идее, неуловимо следует за музыкой, гибко подчиняясь трепетной изменчивости ритма, интонации, динамики,

регистрационных соотношений, всему комплексу, выражающему эмоциональную природу и идейное содержание музыки. Педаль идет нога об руку со всеми исполнительскими намерениями. «В» этом «школа высшего пилотажа».

10. Заключение.

Обучение искусству педализации требует большой и кропотливой работы педагога.

Мастерство педализации развивается параллельно с другими качествами исполнителя. Оно не мыслимо без владения тончайшими градациями силы звука, без технического совершенства, без умения проникнуть в стиль исполняемого произведения. Поэтому техника педализации должна развиваться в полном соответствии с художественным и музыкальным ростом учащегося. Важно воспитывать в нем всесторонне развитого музыканта – художника, знающего чувствующего характер музыки, владеющего всеми техническими средствами для передачи содержания исполняемого произведения. Только тот, кто обладает настоящим вкусом, умеет тонко слушать и слышать себя и хорошо знает природу своего инструмента, сможет овладеть всеми тонкостями педализации и, умело и гибко используя ее возможности, очаровать слушателей глубиной и совершенством исполнения.

Важнейшие принципы, которыми должен руководствоваться каждый пианист – педагог в отношении педализации.

1. Умение педализировать всецело зависит от уровня общего музыкального развития учащегося. Поэтому самое главное – неуклонное общее художественное развитие учащихся, расширение его музыкального кругозора.

2. Верный путь к наилучшей педализации пьесы – ясное представление цели и умение себя контролировать. Необходимость воспитания умения слышать (как внутреннего слухового представления, так и умения слушать себя при занятиях и исполнении).

3. Художественная педализация произведения – всегда творческий процесс. Поэтому наилучшим путем является простое звучание. Этого следует избегать.

4. Ясное представление звуковой картины дает, в свою очередь, возможность претворить ее в жизнь. Наличие общего (звукового замысла) ведет к частному – к точному знанию, где и как взять педаль, а значит, к умению воплотить свой замысел. Отсюда утверждение: работа над педализацией главным образом есть работа творческого воображения и слуха.

5. Истинное умение педализировать – импровизационность и гибкость в употреблении педали – приходит только при свободном владении и технической стороной дела. В этом заключается важность овладения техникой педализации.

В данном методическом сообщении я пыталась обобщить ряд центральных проблем педализации. Зависимость педализации от объективных данных произведения от стиля и характера музыки, от темпа, регистра, динамики, фактуры произведения. Связь педализации с индивидуальными качествами исполнителя, его подвижностью, его характером звукоизвлечения, художественным замыслом.

11. Список иллюстрированного материала.

1. Е.Ф. Гнесина «Подготовительные упражнения к различным видам фортепианной техники».
2. П. Чайковский «Болезнь куклы» Детский альбом.
3. Р. Шуман «Марш» Альбом для юношества.
4. Р. Шуман «Смелый наездник» Альбом для юношества.
5. Латвийская полька в обработке А. Жилинскиса.
6. М. Ройтерштейн «Вариации» Превращения песенки В. Карасевой «Зима» Полька.
7. Чешская песня «Аннушка» в обработке В. Ребикова.
8. П. Чайковский «Вальс» Детский альбом.
9. П. Чайковский «Старинная французская песенка».
10. Р. Шуман «Первая утрата».
11. А. Хачатурян «Андантино».
12. Кажлаев «Прелюдия».

12. Список используемой литературы.

1. Светозарова – Крими «Педализация в процессе обучения».
2. Голубовская «Искусство педализации».
3. Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры» 4 глава.
4. Очерки по методике обучения игре на фортепиано. Музыка 1965 выпуск
2. Статья Кокушкин «О Педализации» под редакцией Николаева.
5. Натан Перельман «В классе рояля». Издание 4 Ленинград Музыка 1986г.