Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования «Детская школа искусств № 13» города Челябинска

**Номинация:**

«Инновационные методики и технологии в обучении»

**Тема:**

**«Основные направления в работе над педализацией с учащимися ДШИ»**

(методическая разработка)

Преподавателя фортепиано

Ивко Аллы Игоревны

Челябинск

2017

**СОДЕРЖАНИЕ**

|  |  |
| --- | --- |
| Введение ……………………………………………………. ….. | 3 |
| I.II.III.IV. | Первое применение педали. Упражнения при работе над запаздывающей и прямой педалью……………………… | 4 |
| Применение полупедали и постепенного снятия педали… | 9 |
| Неполная педаль…………………………………………… | 11 |
| Педаль фактурная и колористическая. Применение левой педали………………………………………………………. | 13 |
| V. | Выразительные возможности педали……………………. | 15 |
| VI. | Основные условия самостоятельного применения педали учащимся…………………………………………………… | 18 |
| VII. | Недочеты в применении педали, наиболее часто встречающиеся у учащихся………………………………. | 19 |
| Заключение ………………………………………………………. | 20 |
| Используемая литература ………………………………….. …... | 23 |

**Введение**

 *«Рояль имеет нечто, ему одному присущее, неподражаемое средство, фотографию с неба, луч лунного сияния - педаль» Ф. Бузони.*

Фортепиано, как никакой другой музыкальный инструмент, обладает таким специфическим богатством звучания, которое придают ему педали. Со времени творчества Л. Бетховена фортепианная литература стала мыслиться исключительно как педальная. Общепризнано, что педализация на фортепиано – одно из важнейших средств музыкальной выразительности, неотъемлемый компонент создания художественного образа музыкального произведения; умение педализировать – один из элементов профессионального мышления пианиста.

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. Именно ей принадлежит борьба с сухостью и безжизненностью звучания. Прежде всего, она служит для продления тех звуков, которые мы не можем удержать с помощью пальцев. Правая педаль преображает фортепианный звук. Он становится насыщенней, ярче, богаче и живее.

 «Игра» обертонов придает фортепианной звучности на педали особый, ни с чем не сравнимый характер. «Именно в этом смысле педаль — жизненная влага фортепианного звучания, его дыхание, его душа», — пишет Н.И. Голубовская.

«Хорошая педализация – три четверти хорошей игры на фортепиано» (А.Рубинштейн). Руки пианиста непрерывно живут исполняемой музыкой. Точно так же и нога, управляющая педалью, одновременно с руками участвует в рождении звукового образа. В какой момент нажать и снять педаль, как глубоко нажать – эти тонкости нельзя рассчитать до конца. Для тонкого управления ими нужно тонкое понимание музыки, знание инструмента, тонкий слух. Для мастерства педализации должна быть воспитана быстрота и точная реакция и слуха, и движений ноги на художественную цель. С педагогической точки зрения точная запись педали порочна, так как лишает ученика инициативы. Особенно вредно то, что точная запись сосредотачивает внимание на движениях ноги, приучает ногу следовать за приказом зрения, а не слуха. Конечно, для памяти невнимательным ученикам возможно вписывать педальную идею. Ни заучивать, ни переучивать педаль нельзя. Смысл ее нужно понимать, а не запоминать. Выучивать пьесу без педали, а потом прибавлять педализацию – неверно! Нужно сразу ею пользоваться при разборе. Потом от нее следует отказаться в рабочем порядке на время. Если ученик привыкнет играть без педали, то эта привычка не педализировать может укорениться, и он обнаружит, что ноги окажутся помехой для пальцев.

1. **Первое применение педали. Упражнения при работе над запаздывающей и прямой педалью.**

 Приступать к изучению педализации следует лишь после того, как ученик получил пианистические навыки, научился слушать себя. Это бывает не ранее 2 класса. Прежде, чем исполнять с педалью пьесы, нужно рассказать ученику об устройстве педали, поиграть педальные упражнения, показать, как нажимается педаль. В качестве первого упражнения – извлечь аккорд и послушать его до момента затухания, затем этот же аккорд послушать с педалью и спросить, чем отличается звучание первого от второго (сравнить – большая насыщенность, певучесть). Для взятия педали надо поставить носок (примерно одну его треть) правой ноги на расширенную (лапку) часть педали. Нога должна стоять на полу, плотно опираясь на пятку. Несколько раз нажать и отпустить педаль, чтобы скорректировать силу нажатия. Стараться не отрывать ногу от педали, чтобы подошва не стучала по лапке. Так же как клавиши – «продолжение» рук пианиста, так и педаль – «продолжение» его ног. Существует два основных приема педализации: прямая педаль и запаздывающая, особенно 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. 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, ре-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. Необходимо выработать координацию 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».

 Начинать следует с запаздывающей педали. Самая употребительная педаль – запаздывающая – педаль легато. Это педаль связующая, не допускающая световых просветов. 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. Это серьезная методическая ошибка. Музыкант должен одинаково свободно владеть как прямой, так и запаздывающей педалью.

 После упражнений нужно переходить к изучению пьес. Вначале целесообразно выбирать пьесы, в которых педализация была бы несложной и вместе с тем создавала возможно большие, чисто педальные, эффекты. Такого рода пьесой является, например, «Прелюдия» Тетцеля («Школа игры на фортепиано» под редакцией А. Николаева):

             

 Педаль здесь очень простая — запаздывающая, меняющаяся на каждую гармонию.

 В работе с начинающим учеником важно как можно быстрее захватить его богатством музыкальных образов. Звуковые эффекты фортепианных педалей, особенно правой, помогает развить музыкальную фантазию ученика. Первое применение педали – событие в музыкальной жизни ребенка. Она должна оставить яркое впечатление. Хорошим примером может служить сбор звуков в один комплекс, обогащенный обертонами. Следует выбрать такие произведения, в которых педаль встречается в отдельных местах. Это заставит ученика насторожить свой слух в заданный момент, ученик яснее услышит появление нового звучания в результате нажатия педали и исчезновения в момент отпускания. Вначале педаль используется в конце пьесы, затем в целых произведениях. (О. Гедике. Танец.)

 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).

 Прямая педаль употребляется главным образом в пьесах с острым, четким или танцевальным ритмом. Она подчеркивает сильные доли или создает ритмичную опору фразы. Такая педаль применяется, например, в марше, где четкий ритм своим волевым началом должен захватить за собой всех марширующих (Р.Шуман. Солдатский  марш).

 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 начале «Вальса» Грига a-moll из I тетради «Лирических пьес» прямая педаль помогает подчеркнуть бас и при маленькой руке соединить бас с аккордом:

                 

Прямая педаль применяется в альбертиевых басах, когда бас должен быстро отпускаться пальцем, а реально длится дольше, в арпеджированных аккордах (С.Геллер. Этюд a moll, Л.Бетховен. Соната op.2 №2).

 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. Педализацию начать с еле уловимого нажима и постепенно увеличивать глубину нажима (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.И.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.

 Педаль помогает и артикуляции, отделяя легато от стаккато.

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

1. **Применение полупедали и постепенного снятия педали.**

В репертуаре ДМШ встречаются и такие произведения, которые требуют применения уже более тонких приемов педализации: полупедали, постепенного снятия педали. Действие полупедали основано на том, что басовые звуки затухают медленнее высоких. Поэтому, если при исполнении фигурации, идущей снизу вверх, после появления неаккордовых звуков сделать небольшое движение ногой, — чуть приподняв, а затем, вновь опустив педаль, — то нередко оказывается возможным сохранить звучание баса и приглушить гармонически чуждые звуки. Поднимать педальную лапку в этих случаях надо лишь настолько, чтобы демпферы на мгновение слегка коснулись струн. Поэтому движение ноги должно быть быстрым и очень незначительным.

 Приведем пример использования полупедали:

Лядов .Прелюдия,op 33 №1

 

 Ввиду появления неаккордового мелодического звука си-бемоль, педаль здесь необходимо переменить на второй доле. Однако бас важно удержать до смены гармонии (до звука ре-бекар в басовом голосе). Использование полупедали помогает решить эту задачу.

 При ознакомлении учащихся с полупедалью им необходимо рассказать о больших выразительных возможностях этого приема. Они должны знать, что искусное его применение позволяет играть на одном басу различные гармонические сочетания и придает исполнению большую насыщенность, певучесть и красочность звучания.

 Во многих случаях для «прочищения» звучности целесообразно использовать прием постепенного снятия педали, например:

Лист Утешение №3



 Прием постепенного снятия педали, так же как и полупедали, требует от исполнителя очень тонкого ощущения степени глубины нажатия педальной лапки. Обращаем внимание на необходимость развития техники педализации в этом отношении. Ученик должен знать не только когда, но и как нажимается и снимается педаль.

 В умелом использовании различных градаций опускания педали заключается один из секретов искусства тонкой педализации. В отличие от неопытных исполнителей, нажимающих педаль большей частью «до дна», хороший пианист использует самые разнообразные степени нажатия педали. Наряду с глубокими педалями, вызывающими густую звучность, богатую обертонами, он широко применяет и совсем неглубокие педали, при которых демпферы только начинают отрываться от струн и еще приглушают их вибрацию. Педали первого рода употребляются большей частью при насыщенной фактуре, второго рода, — при прозрачном изложении или в тех случаях, когда надо «притушить» какие-либо звуки. Применение неглубоких педалей дает возможность играть на педали большие построения, что повышает певучесть и красочность исполнения.

1. **Неполная педаль.**

 "*Педаль - это луч лунного света, льющийся на пейзаж"*

*Ф. Бузони*

 Слова Бузони о лунном луче больше всего подходят к сфере звучаний при неполной педали. Под неполной педалью часто разумеют (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.

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.

Градации неполного нажатии педали придают фортепианному звучанию различную тембровую окраску, серебристость, матовость. Смешение 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.

 Наша правая 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.

**IV. Педаль фактурная и колористическая. Применение левой педали.**

 С точки зрения художественных целей педаль можно разделить на две категории: педаль фактурно - необходимая и педаль, обогащающая звучание. Фактурно – необходимая педаль, подразумевающаяся, мысленно вписанная в текст, та, без которой музыка теряет свой смысл. Это романтическая педаль, получившая своё полное развитие у Шопена и Листа. 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, лишать его души, но, смысл ее не утрачивается при беспедальной игре. Роль педали в данном случае – обогащающая, колористическая, но, не фактурно – необходимая. Фактурно–необходимая педаль называется просто фактурной, а обогащающая – колористической. Бетховен в своей музыке стоит посередине между звуковыми мирами, уходя корнями в предшествующий период, порождая и развивая новое отношение к роялю, ставя новые выразительные задачи, открывая новые звуковые эффекты. Бетховен начинает доверять фортепиано все более развернутый динамический диапазон. Колористическая роль педали возрастает, а, также, появляются произведения, где Бетховен подразумевает фактурно–необходимую педаль. В романтический период, особенно начиная с музыки Шопена и Листа, применение педали усложняется. Связующая педаль, педаль легато, из колористической становится фактурной. Мы часто применяем слова чистая и грязная педаль. Часто у Шопена на одну педаль приходится весь диатонический звукоряд в полторы октавы. В этом случае вряд ли кому в голову придет чистить педаль. Но, нередко приходится встречать случаи, когда педаль прочищается на каждую секунду.

 Очень важно при педализации не утратить гармонический смысл музыки, который управляется басом. Бас - фундамент всего музыкального произведения. А мы очень часто теряем его, прочищая секунды в мелодической линии. Бас – гармоническая база и нижний голос, играет почти решающую роль в создании педальной идеи. Как известно, нижние регистры звучнее, вибрация струн длится дольше. Остатки звучания угасают не так легко, поэтому нужно быть очень осторожным при соединении низких звуков. В верхнем регистре звук быстрее угасает и остаточные звучания угасают раньше. Поэтому, возможно чередование на одной педали взаимоисключающих друг друга звуков.

 Большое колористическое значение имеет левая педаль. Она применяется в качестве красочного средства.

 Левой педалью в первые годы учебы лучше вообще не пользоваться, чтобы не толкнуть ученика на легкий путь достижения "пиано" с помощью левой педали.

 В репертуаре средних классов левая педаль встречается скорее как исключение. Имеется лишь небольшое количество детских произведений, где она действительно нужна (например, «Эхо в горах» С. Майкапара). В старших классах можно специально заняться левой педалью. Лучше это сделать на произведениях клавесинистов, объяснив в общих чертах строение клавесина, наличие двух клавиатур, дающих разное звучание и эффекты клавесинных регистров. Левая педаль способствует созданию тихого, приглушенного звучания. Левую педаль нажимают в тех местах, где характер музыки требует особенно мягкого, лирического исполнения (изменения тембра, тембр – матовый, глухой). Нажатие левой педали обозначается в нотах термином una corda. Снятие левой педали производится по знаку tre corde.

 Динамический и тембровый эффекты, получаемые в результате применения левой педали, неразрывно связаны друг с другом: добиваясь более тонких динамических оттенков, мы в то же время получаем иную окраску звука и наоборот.

**V. Выразительные возможности педали.**

     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:

Бетховен Соната №19,1 ч

                  Особенно значительные трудности возникают при исполнении широких фигураций. В этих случаях важно обратить внимание на то, чтобы бас звучал необходимое время и не произошло смешения гармонически чуждых звуков (если этого не требует характер музыки).

 Иногда можно добиться нужной чистоты звучания, если задержать бас пальцем и запоздать со взятием педали, например в 3-м такте сказки Метнера ор. 26 № 3:



 Использование этого приема в данном случае позволит избежать педальной «грязи», которая может возникнуть при насыщенном звучании мелодии от неаккордового звука ля-бемоль.

 Обращая внимание на то, что при педализации иногда уместно задержать пальцем отдельные клавиши, хотелось бы вместе с тем напомнить о манере некоторых учащихся передерживать звуки долее положенного времени. При работе с такими учениками неопытный педагог часто ищет причину грязной педализации в неправильных движениях ноги, тогда как в действительности она кроется в неточном снятии пальцев с клавиш.

 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:
   

А.Хачатурян. Андантино

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

**Педаль в полифонических произведениях.**

 Искусство гибкого нюансирования громкости звука, без которого сегодня нельзя представить себе выполнение полифонической музыки, стало специфической особенностью интерпретации музыки И.С.Баха на фортепиано. Еще более своеобразную сферу фортепианной интерпретации составляет педализация, которая сегодня стала неотъемлемым элементом баховской музыки. Сухой звук педального фортепиано очень уступает звонкому, богатому обертонами клавесинному звуку и неутихающему, длительному органному звуку. Поэтому педализация нужна пианисту для компенсации потерь в богатстве и разнообразии тембра.

 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.

**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, романтичные (этюды Геллера, Аренского), этюды - пьесы (прелюдии Майкапара). Этюды Черни, как правило, играются 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.

**VI. Основные условия самостоятельного применения педали учащимся.**

 На первых этапах обучения обучающийся средних способностей не может охватить все сразу: точность текста, ритма, качество звука, педаль. Поэтому пьесу нужно изучать сначала без педали. С музыкальными, быстро воспринимающими детьми, которые умеют вслушиваться в фортепианное звучание, можно разбирать пьесу сразу с педалью. Тогда из первого знакомства ученик получит воображение о характере музыки и колорите звучания, которое без сомнения заинтересует и захватит ученика. Постепенно ученику можно давать все большую возможность в самостоятельном применении педали. Объяснив педаль начальных фраз и самых сложных мест, нужно предложить ученику самостоятельно разметить педаль. Потом проверить и объяснить все поправки. В применении педали много зависит от музыкальной интуиции ученика. В поисках желаемого звучания ученик пробует, ищет, что подскажет интуиция.

 Вопросы художественной педали совершенно неотделимы от вопросов звукового образа. Педаль, как и звук, управляется слухом, только он диктует законы, он же один может исправить ошибки. Управление педалью связано с общей свободой исполнителя, с дифференциацией движений на основе тончайшего и требовательного слуха» Г.М. Коган подчеркивает, что в каждом конкретном случае все решает слух пианиста. Главное же: а) предельно «отточить» свой слух; б) держать его «настороже» во время исполнения; в) выработать в нотах автоматическую мгновенную и очень чуткую реакцию на «подсказки» слуха.

Слух, выступая «контролером» звучания инструмента, играет двоякую роль. С одной стороны, только слухом ученик может проконтролировать себя, оценить достоинства и недостатки своей педализации, а значит, может работать над ней. С другой стороны (и это важнее всего) – умение слышать действительное звучание музыки в своем исполнении побуждает ученика к дальнейшим творческим поискам, обогащает его исполнительский замысел. Результатом работы над педализацией, должно явиться «единство слуха и действия», т. е. мгновенная реакция на то, что услышал обучающийся в своем исполнении. Мастерство в использовании педали проявляется в умении на ходу перестроиться, в зависимости от изменившейся обстановки, от настроения, от особенностей инструмента.

**VII. Недочеты в применении педали, наиболее часто встречающиеся у учащихся.**

Недостаточно быстрая смена педали, неиспользование самых мелких «мазков» педали. Некоторые ученики нажимают педаль не плавно, с шумом, резко, хлопают сверху, держат ногу очень высоко, отнимают ее от лапки. Ставят ногу или очень далеко, глубоко, или, наоборот, держат ногу на краю лапки, и, поэтому, нога может соскальзывать. Слишком много берут педали, глубокую педаль, когда звук плывет, звучание смазано, нечистое, неотчетливое. Некоторые учащиеся забывают ставить ногу на педаль в начале исполнения сразу, а потом, в середине пьесы, спохватываются и вспоминают, что нужно ее взять.

Именно слух контролирует чистоту педализации. «Чистая» и «грязная» педаль – наиболее часто используемые выражения в музыкально-исполнительском обиходе. Однако выдающиеся педагоги-пианисты относили понятие чистоты педализации к понятию относительному. Как считает Н.И. Голубовская, «чистая» педаль, но не выполняющая своих художественных задач, происходит из боязни «секундофобии». Будучи «чистой», педаль может оказаться фальшивой» Поэтому правильнее будет говорить не о «чистой» и «грязной» педали, а о верной или фальшивой педали.

Фальшивая педаль – одно из следствий отсутствия (или почти отсутствия) музыкального слуха. Элементарная «гармоническая» грязь возникает в том случае, когда при появлении новой гармонии ухо еще слышит предыдущую, затеняющую чистое восприятие новой гармонии. То же самое можно сказать и об одной ноте или линии баса. Основные причины фальшивой педали – невнимание, неряшливость исполнения, отсутствие необходимых исполнительских навыков, стремление скрыть в массе звука свои пианистические ошибки. Поэтому пианисту необходимо всячески развивать умение слушать себя, обострять гармонический слух, чтобы слышать не только горизонталь мелодии, но и всю гармоническую вертикаль музыкальной ткани.

Воспитание слуха музыканта неразрывно связано с включением сознания учащегося. На уровне сознания должно быть ясное понимание – для чего, когда, где и как необходимо брать педаль. Именно эти вопросы несут в себе музыкально-смысловое значение.

Каждому ученику, начинающему играть с педалью, должно быть ясно, для чего она нужна именно в данном случае: надо ли присоединить бас к основной гармонии и услышать общее звучание, следует ли связать между собой несколько аккордов или далеко отстоящие друг от друга звуки мелодии, нужно ли подчеркнуть заключительные аккорды произведения и т.п.

Каждый пианист должен точно знать, для чего он педализирует, должен слухом и сознанием охватывать цель, чтобы ее осуществление постепенно становилось бессознательным. Решая узкотехнические вопросы (каким приемом, где брать педаль), необходимо апеллировать к слуху, сознанию, к музыкально-творческим представлениям ученика.

**Заключение.**

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, без нее в фортепианной музыке невозможное становится возможным.

 Научить педализации - значит прежде всего научить слушать, улавливать оттенки звучания и вслушиваться в них, научить правильным приемам педализации, воспитывать вкус и развить инициативу в поисках звуковых расцветок с помощью педали, постоянно направлять ученика, то есть специально заниматься вопросом педализации.

 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 наихудшим 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.

Тема педализации практически неисчерпаема: способов абсолютно точной записи педали нет, да они и не столь нужны. Закончить данный обзор можно утверждением, что связь между «ушами» и ногами пианиста не менее важна, чем в тандеме «уши» и руки. Обучение искусству педализации требует большой и кропотливой работы педагога. Точно определить момент взятия и снятия педали, глубину нажатия на нее почти невозможно. Эти градации в процессе ее использования практически не поддаются точному вычислению, но именно они отличают игру высококлассного профессионала от игры начинающего пианиста. Педализация выдающихся исполнителей – явление качественно иного порядка по сравнению с педализацией обычных музыкантов. Без искусства педализации нет и быть не может пианиста-художника. Поэтому искусство педализации является творческим актом, где моторика, физические действия бессознательно послушны художественной идее, творческой воле исполнителя.

**Список используемой литературы:**

1. Алексеев. А.Д. История фортепианного искусства. – М.: Музыка, 1967 – ч.1.
2. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано / А.Д. Алексеев. – М., 1978.
3. Баренбойм. Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л.: Музыка, 1974.
4. Бейлина С.Я. В классе профессора В.Х. Разумовской / С.Я. Бейлина. – Л., 1982.
5. Бузони. Ф. О пианистическом мастерстве: Избр. высказывания // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М., 1962 – Вып.1.
6. Гофман И. «Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре». Классика – XXI –М. 2002г.
7. Голубовская. Н. О музыкальном исполнительстве. – Л.: Музыка, 1985.
8. Голубовская. Н. Искусство педализации. 2-е изд. – Л.: Музыка.
9. Конен. В. История зарубежной музыки. Вып.III. – М.: Музыка, 1976.
10. Коган Г.М. Работа пианиста / Г.М. Коган. – М., 1979.
11. Кременштейн Б.Л. Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано / Б.Л. Кременштейн. – М., 1966.
12. Любомудрова Н.А. Методика обучения игре на фортепиано / Н.А. Любомудрова. – М., 1982.
13. Мартынов. И.И. Клод Дебюсси. – М.: Музыка, 1964.
14. Мальцев. С.М. Метод Лешетицкого. – СПб.: ВВМ, 2005.
15. Нейгауз. Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 3-е изд. – М.: Музыка, 1967.
16. Росман. Э.А. Левая педаль фортепиано. – Алма-Ата: Типография оперативной печати, 1978.
17. Фейнберг. С.Е. Пианизм как искусство. – М.: Классика – XXI, 2001.
18. Шмидт-Шкловская. А.А. О воспитании пианистических навыков. – Л.: Музыка, 1971.
19. Щапов. А.П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. – М.: Классика – XXI, 2002.
20. Щапов А.П. Некоторые вопросы фортепианной техники / А.П. Щапов. – М.-Л., 1974.
21. Ян Достал «Ребенок за роялем» Музыка – М. 1981г.
22. Очерки по методике обучения игре на фортепиано. Под ред. А. Николаева. 2-е изд. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1955.
23. Обучение игре на фортепиано по Леймеру-Гизекингу. сост.С. Грохотов. – М.: Классика – XXI, 2009.
24. Педализация как специфическое средство фортепианной выразительности. – Л.: Лениздата, 1990.