

МЕТОДИЧЕСКОЕ СООБЩЕНИЕ

«ОСНОВЫ ИСКУССТВА ПЕДАЛИЗАЦИИ.

ОБУЧЕНИЕ НАВЫКАМ ПЕДАЛИЗАЦИИ

В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ»

*Работу выполнила
преподаватель фортепиано
Бокова Ирина Владимировна*

**Мытищи
2021**

Содержание

Введение

Глава 1 Природа фортепианного звука. Значение правой педали. Слуходвигательная природа навыка педализации.

Основная часть

Глава 2 История возникновения фортепиано. Зарождение педали. Система фортепианных педалей.

Глава 3 Первое применение педали. Педальные упражнения. Формирование навыка запаздывающей и прямой педали. Смена педали.

Глава 4 Е. Гнесина «Подготовленные упражнения к различным видам фортепианной техники».

Глава 5 Фактурно-необходимая и обогащающая педаль. Педальная и беспедальная звучности. Неполной педаль. Значение неполной педали.

Глава 6 Педализация певучих пьес.

Глава 7 Школа фортепианной педализации Самуила Майкапара. 20 педальных прелюдий.

Глава 8 Педаль как средство выразительности.

Заключение

Глава 9 Значение педализации в фортепианном искусстве.

Список используемой литературы

1. Н. Голубовская «Искусство педализации». Изд. «Музыка» Ленинградское отделение, 1974 г.
2. Е. Гнесина «Подготовительные упражнения к различным видам фортепианной техники». Изд. «Музыка»
3. С. Майкапар «20 педальных прелюдий для фортепиано с подробным объяснительным текстом» Изд. Music Production International, 2005 г.
4. Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры» 4 глава. Изд. «Классика» – XXI Москва, 2007 г. 4. Очерки по методике обучения игре на фортепиано. Изд. «Музыка», 1965 г. выпуск 2
5. Н. Перельман «В классе рояля». Издание 4, Ленинград, изд. Музыка, 1986 г.
6. И. Гофман «Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре». Государственное музыкальное издательство, Москва, 1961 г.
7. Светозарова «Обучение педали в детской музыкальной школе»

Введение

Глава 1.

Природа фортепианного звука. Значение правой педали. Слуходвигательная природа навыка педализации

*«Педаль – душа рояля» А. Рубинштейн
«Хорошая педализация – три четверти хорошей игры на фортепиано» А. Рубинштейн*

Рояль как инструмент пользуется огромной популярностью как на концертной эстраде, так и в быту. Мощь и нежность звучания этого инструмента завоевали ему признательность и любовь слушателей. Тем не менее, малоискушенный слушатель 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. Борьба с сухостью и безжизненностью принадлежит именно педали.

Руки пианиста непрерывно живут исполняемой музыкой. Точно так же и нога, управляющая педалью, одновременно с руками участвует в рождении звукового образа. До конца движения ноги уловить невозможно. Движения эти слиты со слуховым приказом. 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.

*«Применением педали должен всегда
управлять слух» И. Гофман*

Для мастерства педализации должна быть воспитана быстрота и точная реакция и слуха, и движений ноги на художественную цель. Если движения ноги на педаль неуловимы в подробностях, это не означает, что акт педализации целиком не поддается осознанию. Воспитанное ухо сумеет дать верный приказ ноге и руке. Нельзя точно отрегулировать гамму педальных оттенков, ровно, как и гамму динамических нюансов. Точная запись учитывает только момент нажатия, а глубина нажатия уже выпадает из поля зрения. 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.

Фортепианная методика не может обойти вопросы педализации. Данная проблема – одна из труднейших в фортепианной педагогике. Она менее, чем любая другая педагогическая проблема, поддается систематизации и методической разработке потому, что умение педализировать – один из компонентов художественного мышления музыканта-исполнителя.

Обучение педализации должно быть составной частью всего педагогического процесса. Оно должно постоянно находиться в поле зрения педагога. Научить педализации – значит, прежде всего, научить слушать.

«Пользоваться педалью учатся в течение всей жизни. Это наиболее трудная область высшего фортепианного образования. Конечно, можно определить основные правила для её использования, и учащемуся необходимо тщательно их изучить. Но, в то же время, эти законы можно искусно нарушать во имя достижения необычных чарующих красок». С. Рахманинов

В процессе обучения педагогу надо заботиться одновременно о нескольких компонентах художественного исполнения – о качестве звука, фразировке, о пальцевой беглости, ритме и о многом-многом другом. Поэтому случается так, что вопросы педализации отодвигаются иногда на второй план, поэтому неудивительно, что у юных пианистов наиболее часто встречающимся недостатком являются именно дефекты педализации.

Одна из самых главных задач педагога является воспитание хорошего вкуса. Таким образом, развивая в ученике умение педализировать, надо стремиться к тому, чтобы он слышал возможно больше гармонически чистого, красивого звучания. Необходимо устранять возможность слушания различных «случайных» неправильностей педализации, объяснить ему заранее все те случаи, где, по мнению педагога, ученик самостоятельно еще не сможет найти нужную звучность и верный прием.

Основная часть

Глава 2.

История возникновения фортепиано. Зарождение педали. Система фортепианных педалей

Изобретение фортепиано принято связывать с именем флорентийца Бартоломео Кристофори. Но не он один причастен к рождению фортепиано. Во Франции Жан Мариус, в Германии Готлиб Шрётер предложили свои конструкции нового инструмента.

Звучание первого фортепиано, продемонстрированного Бартоломео Кристофори в 1709 году, было грубым. То, что инструмент стал способен даже в одной музыкальной фразе издавать то очень тихие, то громкие звуки, не спасало дела: сами звуки были маловыразительными и плохо складывались в музыку.

Интересно, что первым появился механизм, подобный левой педали рояля.

Изобретатель фортепиано Б. Кристофори уже в 1726 г. стал применять для своих инструментов ручной рычаг, сдвигающий механизм вправо. При этом молоточки ударяли только по одной струне. (Отсюда и пошло обозначение *una corda*, или U.C., – одна струна, что и сейчас обозначает «нажать левую педаль».) Развитие правой педали шло более тернистым путем. Сначала это был ручной рычаг для поднятия демпферов, а затем коленные рычаги.

Устройство же, которое приподнимало все демпферы сразу, появляется позже, уже в 1781 году. Его изобретение приписывается английскому мастеру А. Бейеру. В 1782 году английский фабрикант Д. Бродвуд взял патент на изобретение педали, и в 1780-х годах ножную педаль стали применять в большинстве фирм, изготавливающих инструмент фортепиано.

Особого внимания заслуживает средняя педаль на роялях. В 1844 году ее предложил мастер Буаселло из Марселя. Впоследствии эта педаль стала называться *sostenuto* или *sustaining pedal*.

Педаль-*sostenuto* в ее окончательном варианте появилась в 1874 году, ее изобрел Альберт Стейнвей. Хотя истоки ее — в органной клавиатурообразной педали. И позднее мастера фортепианного строения продолжали интенсивно искать механизм, который позволял бы задерживать один или несколько звуков.

В современных фортепиано присутствует две или три педали. В совокупности эти педальные механизмы влияют на характеристику звучания — его продолжительность, тембр и динамику.

СИСТЕМА ФОРТЕПИАННЫХ ПЕДАЛЕЙ ВКЛЮЧАЕТ В СЕБЯ:

правую (демпферную) педаль

левую (сдвигающую) педаль,

педаль—*sostenuto*, позволяющую выборочно задерживать отдельные звуки и созвучия

Правая педаль (её называют иногда просто "педалью", т.к. используется она наиболее часто) поднимает сразу все демпферы, так что после отпускания клавиши соответствующие струны продолжают звучать. Кроме того, все остальные струны инструмента также начинают вибрировать, становясь вторичным источником звука.

Роль правой педали в искусстве фортепианного исполнения многообразна. Можно выделить несколько ее функций. Но при этом надо помнить, что на практике полного разграничения их не бывает, так как действие педали всегда комплексное:

- педаль способствует усилению звука, его продолжительности, его певучести

- педаль для обогащения окраски звучания

- педаль как связующее средство (при сочетании различных звуков в единый гармонический комплекс — для соединения мелодии и сопровождения, басов с отделенными от них аккордами, осуществление *Legato*, когда одними пальцами без педали нет возможности связать звуки или аккорды друг с другом, когда идут повторяющимися звуки или аккорды).

В нотах эта педаль обозначается буквой *P* (или сокращением *Ped.*), а её снятие - звёздочкой. Также можно встретить и другие обозначения:

Senza sordini (без демпферов, от немецкого слова *dampfer*-заглушать), т. е. на правой педали. *Con sordini* (без правой педали).

В музыке композиторов эпох романтизма и импрессионизма часто встречаются эти обозначения, обычно для придания звуку особого колорита.

Левая педаль используется для изменения окраски звука и для ослабления звучания. В роялях это достигается сдвигом молоточков вправо, так что вместо трёх струн хора они ударяют только по двум. В пианино молоточки приближаются к струнам и размах молоточков при ударе уменьшается.

Эта педаль используется значительно реже. В нотах она обозначается пометкой *una corda* («одна струна»), её снятие - пометкой *tre corde* («три струны»), или *tutte le corde* («все струны»).

Средняя педаль или **педаль *sostenuto***, служит для избирательного поднятия демпферов. При нажатой средней педали демпферы, поднимаемые при нажатии клавиш, остаются поднятыми до снятия педали. Она, как и правая педаль, может служить для игры *legato*, но не будет обогащать звук вибрацией остальных струн. Ее принцип аналогичен правой педали. Однако действие педали *sostenuto* распространяется только на демпферы тех клавиш, которые были нажаты до ее взятия.

Чаще всего средняя педаль используется для задержки басовых нот, подобно органной педали. При использовании средней педали нужно быть уверенным,

что это полностью соответствует художественному замыслу композитора.

Сегодня эта педаль отсутствует у большинства пианино и присутствует у большинства роялей. Однако, её применение минимально. И этому есть определенные причины:

- 1) Необходимость применения педали *sostenuto* в XVIII-XIX вв. близка к нулевой.
- 2) В современной зарубежной музыке, а также в произведениях С. Рахманинова и Н. Метнера средняя педаль используется, хотя и довольно редко.
- 3) Концептуальную роль в произведении средняя педаль играет еще реже.

Встречаются пианино, в которых средняя педаль "задвигается" влево и таким образом фиксируется, при этом между молоточками и струнами помещается специальная ткань, из-за которой звук становится очень тихим, что позволяет музыканту играть, например, ночью.

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;
- вуалирующая педаль делает звучание быстрых узоров более слитными и текучим. Это, как правило, короткая педаль, берущаяся с большей или меньшей частотой, связана она с импровизационной нюансировкой звуковой линии, и поэтому не всегда поддаётся письменной фиксации.

Задача педали фоновой – создавать звучащий фон из звуков, не удерживаемых пальцами. Она чаще всего действует в пределах одной гармонии. Разумеется, нельзя обойти вниманием такое понятие, как полупедаль. Здесь подразумеваются два различных приёма: полунажатие в различных видах короткой педали. Педальная лапка не нажимается глубоко за отсутствием времени, которое бы затратилось на её поднятие 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. Однако такие тонкости доступны не всем инструментам и обучение полупедали происходит на позднем этапе обучения.

Глава 3

Первое применение педали. Педальные упражнения. Формирование навыка запаздывающей и прямой педали. Смена педали

Знакомство с педалью начинается, когда ученик:

- Достает педальную лапку, сидя правильно за инструментом (если от использования педали страдает посадка ребёнка и нет возможности использовать педальную скамеечку, лучше показ педали временно отложить);
- Овладел навыками игры legato, получил достаточную пианистическую подготовку;
- Научился контролировать слухом свою игру (себя слушать) и уже может «проверить ухом» результаты своей педализации (приблизительно 2 класс).

Прежде, чем начать работу над педалью, следует обязательно рассказать ученику для чего нужна педаль. Сыграть короткие музыкальные отрывки с различным использованием педали. На этих примерах обратить внимание, слух ученика на их звучание и показать:

- Как педаль способствует усилению звука, его певучести;
- Как, только благодаря педали, можно объединить legato мелодические звуки, находящиеся на расстоянии друг от друга;
- Как педаль помогает объединить аккордовые последовательности;
- Как педаль помогает объединить бас с далёким аккордом или гармонической фигурацией;
- Каким образом можно использовать педаль для обогащения окраски звучания.

После этого ученику следует рассказать о механизме фортепианных деталей: открыть крышку рояля (пианино) и показать, как при нажатии педальной лапки одновременно поднимаются все демпферы («глушители»), в результате чего «открываются» все струны. Таким образом, это дает возможность извлеченному звуку продолжить звучание, он «оживает», окрашивается обертоновыми звучаниями возникающими на других струнах, становится полнее, ярче.

Параллельно можно рассказать о функции левой педали, которая имеет иное демпферное устройство, показав, как с нажатием педали клавиатура сдвигается вправо – поэтому при нажатии на клавишу молоточек ударяет не по трем струнам, а по двум (в старинных инструментах – по одной, отсюда и обозначение *una corda* - одна струна. Полученный звук, таким образом, становится тише, мягче, приобретает матовую окраску.

Познакомив ученика с устройством педалей, можно посадить его за

инструмент. Важно объяснить положение ноги. Пятка ноги упирается в пол у педали.

Для взятия педали надо поставить носок (примерно одну его треть) правой ноги на лапку педали.

Основные недостатки в педализации:

- Стук ногой (нога не «прилепилась» к педальной лапке, а поднимается над ней);
- Нога глубоко сидит на педали (педаль не успевает освободиться от предыдущего звучания, хотя ученик педализирует правильно);
- Ученик передерживает звуки пальцами;
- Ученик спешит нажать педаль – звучат предыдущие звуки, отсюда «педальная грязь».

Формирование навыка запаздывающей педали

Существует два основных приема педализации: прямая педаль и запаздывающая. 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 (рука вниз- нога вниз). Конечно — это легче. Но ведь внимание ребенка важно направить на слушание педального звучания, а не на механику движения. Как приучаем мы ребенка не просто извлекать какой-то звук, а звук нужный: красивый, мягкий, яркий, густой, светлый, певучий, так же 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 переключиться на запаздывающую педаль: нога по привычке нажимает педаль вместе со звукоизвлечением, предыдущая гармония захватывается педалью и звучит «грязь». В случае же перехода от запаздывающей педали к прямой, ученик может, например, по привычке взять педаль чуть позднее короткого аккорда, который из-за этого не попадет в педаль. Однако такая ошибка приносит меньше неприятности, так как при этом не возникает грязное звучание и не страдает слух ученика. Наладить же одновременное движение рук и ноги обычно бывает нетрудно.

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 учеников в основном запаздывающей педали до такой степени, что прямая педаль порой вообще не употребляется. На мой

взгляд, это ошибка. Музыкант должен одинаково свободно владеть как прямой, так и запаздывающей педалью.

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).

Первые педальные упражнения. Смена педали.

Первые педальные упражнения лучше строить по принципу запаздывающей педали, при которой нога опускается лишь после того, как звук взят и услышан, а поднимается вместе 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.

Виды педальных упражнений можно найти в нотном репертуаре, а можно придумать самим. В зависимости от подготовки учащегося, от стиля произведения или от необходимой фактуры, с которой ученик встречается впервые.

Иногда бывает, что по каким-либо причинам ученик поздно приступает к изучению педали, а детские упражнения ему играть неинтересно.

Упражнение 1. Учимся бесшумно опускать и поднимать ногу

Упражнение 2. Берется звук или аккорд и, после того как он услышан, нажимается педаль. При этом обращается внимание ученика на изменение окраски звука. (в работе со старшими учениками)

Упражнение 3. Нажимается педаль, после чего берется звук (или аккорд). В момент появления звука педаль снимается. Здесь важно научить ученика слышать смену педали. Цель смены педали – очистить звучание.

Смена педали – это настолько сближенные понятия: снятие и взятие её, что вместе они становятся как бы единым действием. Цель смены педали – очистить звучание. Неумение учащихся сменить педаль проявляется в следующих формах:

1. Торопливая смена педали, в результате которой звучание не успевает очиститься.
2. Преждевременная смена, когда ученик снимает педаль слишком рано, а значит (из-за единства действий снятия и взятия педали) и рано её снова берёт. В подобных случаях неизбежна «грязь».

3. Запоздалая смена педали тоже создаёт грязное звучание, но оно кратковременно, а потому этот недостаток менее заметен.

Упражнение 2 и 3 труднее первого, так как в них одновременно сочетаются противоположные движения руки и ноги. Когда ученик с ними 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:

Упражнение 4 Соединить несколько звуков подряд.

Одновременно с нажатием соседней клавиши поднимается нога и тут же опускается. Таким образом, звуки связываются друг с другом. А «ухо проверяет» чистоту соединения. Важно вовремя подхватить педалью новый звук.

Упражнение 5 Поиграть хроматическую гамму. При педализации малой секунды, грязная педаль особенно слышна (следить, чтобы пальцы не передерживали предыдущие звуки, и приучать воспитанника «проверять ухом» чистоту звучания).

Упражнение 6 В сборнике Е.Ф. Гнесиной имеются также хорошие упражнения на соединение аккордов, отдельных звуков в аккорды и др.

Упражнение 7 Приём предварительной педали

Иногда хочется использовать так называемую предварительную педаль. Это когда нога раньше ложится на педаль, чем пальцы на клавиши, и как бы сказал Г. Нейгауз: «открыть все поры».

Упражнение 8 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 насчет «четыре» – чуть усиливает в момент угасания. В дальнейшем это обстоятельство будет играть большую роль при педализации

фортепианных сочинений, в которых, в зависимости от поставленных звуковых задач, следует точно продумывать моменты нажатия запаздывающей педали.

Упражнение 9 У Е. Гнесиной есть хороший пример: «Маленький этюд на запаздывающую педаль» для учеников средних классов, когда приходится связывать ряд аккордов на легато, которых без употребления педали одними пальцами связать нельзя.

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

Вначале целесообразно выбирать пьесы, в которых педализация была бы не сложной. Среди первых пьес, исполняющихся с педалью, можно назвать «Болезнь куклы»

П. Чайковский «Болезнь куклы»
Moderato

Piano

mf

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Можно выбрать такое произведение, где педаль встречалась бы в отдельных местах – например:

№4 Гедике "Танец"

Piano

Ped.

Если в пьесе педализуется последний аккорд, следует приучить ученика не снимать руки пока длится аккорд на педали. Если педаль применяется в пьесе только один раз, то нога должна находиться на педали с самого начала исполнения.

Необходимо сразу требовать от ученика бесшумности нажатия и особенно отпуская педаль. Надо проверить, свободна ли нога на педали или ребенок держит ее с небольшим напряжением в голеностопном суставе.

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:

№ 3 (а) Г.Телеман "Пьеса"

Piano

p

Ta *Ta *Ta *Ta *Ta *Ta *Ta *Ta *Ta *Ta

Полезно поиграть отдельно партию левой руки с педалью, чтобы вслушаться в звуковой фон. Первую попытку игры с педалью рекомендуется проводить на уроке, попутно объясняя и корректируя педализацию учащегося, размечая ее в нотах.

С музыкальными, восприимчивыми детьми можно разбирать пьесу сразу с педалью. Постепенно ученику можно предоставлять все большую самостоятельность в применении педали. Например, объяснив педализацию первых фраз и трудных мест пьесы, предложить ему дальше самому вслушаться в звучание и найти необходимое применение педали. Иногда можно дать задание: «подумай и разметь педаль».

Формирование навыка прямой педали

Когда педаль нажимается одновременно с моментом появления педализируемого звука или аккорда, то такая педаль называется ритмической или прямой.

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. Артикуляционная, разделяющая, например, стакато от легато.

Упражнение 1 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. Не надо давить при этом на педаль до упора – как только демпферы поднялись, освободив струны и появилось ощущение протяженности звучания, нужно прекратить нажимать педаль. 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.

C. Майкапар "Прелюдия № 4"
Andantino tranquillo

Piano

1. ♩ * ♩ * ♩ * ♩ * ♩ * ♩ * ♩ * ♩ * ♩ *

2. ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

Упражнение 2 Е. Гнесиной в сборнике «Подготовительные упражнения к различным видам фортепианной техники» есть лёгкий и понятный «Маленький педальный этюд» на прямую педаль (№ 8).

Прямая педаль употребляется главным образом, в пьесах с острым, четким или танцевальным ритмом. Она подчеркивает сильные доли или создает ритмическую опору фразы.

Р.Шуман "Солдатский марш"
Бодро и определенно

Piano

1. ♩ *

2. ♩ *

Во многих танцевальных пьесах ритмическая педаль на» сильную долю является также и связующей, так как соединяет отдаленный бас с аккордом.

Пример И. Стрибогг «Вальс петушков»



В процессе работы полезно поучить отдельно ритмическую фигуру пьесы (аккомпанемент) с педалью:

Пример: Э Григ. Листок из альбома, Op.12.

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 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).

В нетанцевальной музыке прямая педаль встречается преимущественно при подвижных темпах исполнения. Цель такой педали — подчеркнуть сильную долю, синкопу или sforzando, сделать более рельефными штрихи.

Левой педалью в первые годы обучения лучше вообще не пользоваться, чтобы не толкнуть ученика на ложный путь достигать piano с помощью левой педали.

Заниматься левой педалью стоит только попутно, например, в пьесе С. Майкапара «Эхо в горах», А. Хачатурян «Вечерняя сказка».

Глава 4

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).

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 ногой 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».

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.

Наша 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.

Глава 5 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).

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.

Глава 6 Школа фортепианной педализации Самуила Майкапара. 20 педальных прелюдий

Самуил Майкапар – видный деятель русской музыкальной культуры, ярко проявивший себя как великолепный пианист, талантливый педагог, вдумчивый теоретик – мыслитель и, наконец, как композитор – мастер детской фортепианной миниатюры.

Много внимания Майкапар уделял научно – методической работе. Об этом свидетельствует серия его докладов «Научная организация труда в области музыкального исполнительства» и учебные пособия – «12 кистевых прелюдий для фортепиано», «Два октавных интермеццо», «Стаккато – прелюдии», «20 педальных прелюдий».

Цикл «20 педальных прелюдий» создан зрелым мастером на склоне лет: это последний крупный методический труд С. Майкапара, написанный в 1937 году, за год до его смерти. Главное достоинство этой работы в проработке всех трудностей, возникающих по ходу последовательного изучения того или иного вида педализации. Курс практического и теоретического изучения основных приёмов фортепианной педализации остаётся единственным в этой области. В сущности, это школа фортепианной педализации.

«Двадцать педальных прелюдий» представляют собой лёгкие фортепианные пьески. Они миниатюрны и технически несложны. Они рассчитаны на преодоление начальных трудностей пользования педалью и приобретение элементарных навыков педализации на специально созданном художественном материале. В основе их лежит не только задача усвоения навыков пользования педалями в различных случаях, но и воспитание у учащегося соответствующего слухового контроля. Только при таком условии первоначально приобретённые навыки являются предпосылкой художественной педализации в будущем. С первых занятий ребёнка музыкой опора на слух, которую автор считал необходимой, является главной и при изучении «Педальных прелюдий».

Цикл начинается с простейшего вида педализации. Так, первые четыре прелюдии посвящены так называемой ритмической педали, то есть такой педализации, при которой лапка педали нажимается «точно в момент появления педализируемого звука или аккорда». В следующих прелюдиях (5-9) разрабатываются разные виды так называемой запаздывающей педали. Эти два вида педали – ритмическая и запаздывающая – могут каждая иметь разновидности (например, запаздывающая синкопированная педаль, им посвящены отдельные пьесы.

Можно классифицировать и таким образом:

№ 1 – 17 предусматривают необходимость применения правой педали; № 18 – левой педали;

№ 19 – 20 – обеих педалей вместе.

«Прелюдии» сопровождаются авторским объяснительным текстом и примечаниями к каждой прелюдии. Примечания объясняют тот или иной характер исполнения педали, а также получаемый в итоге звуковой результат. Могут встречаться случаи педализации мелодии, не сопровождаемой аккомпанементом (прелюдия 15) или, наоборот, мелодия с аккомпанементом (прелюдия 17). Прелюдия 18 – пьеса уникальная, написанная для того, чтобы изучить действие левой педали. Она должна исполняться на левой педали от начала до конца. Это принципиально не тот случай, когда какую-либо тихую пьесу играют на левой педали только из необходимости добиться тихого звучания. Здесь С. Майкапар преследует достижение специального колорита и тембра.

С выводами С. Майкапара полностью совпадает суждение Г. Нейгауза по этому поводу «Не все учащиеся знают, что главное ее очарование не в том только, что молоточек ударяет две струны, а не три, что звук тише, а в том, что первая (из трех), неударяемая струна (так как механизм передвигается слева направо) звучит вместе с ударяемыми струнами, не побуждая к этому ударом молоточка, ...звучит исключительно из сочувствия к настроенным с нею в унисон струнам-соседкам. Это самый «неударный» звук, какой только возможен на фортепиано, и нельзя его не любить за это особенно».

Когда Г. Нейгауз говорит, что «не все учащиеся знают...» он имеет в виду учащихся консерватории. С. Майкапар же открывает секреты искусства педализации совсем ещё юным музыкантам.

Глава 7 Педаль как средство выразительности

О фортепианной педали высказано много мудрых мыслей – от сентенций в форме афоризмов до пространных трудов.

Разделы, касающиеся педализации, имеются во многих обобщающих работах по проблемам фортепианного исполнительства. Однако ни в одной из этих работ педализация не рассматривается как область, поддающаяся последовательному и систематическому изучению, построенному по принципу: от простого к сложному. Всякий раз произвольно выбираются отдельные моменты или трудные случаи педализации и даются рекомендации, как их разрешить. Редко можно

встретить даже простое перечисление тех действий и того эффекта, которые может произвести употребление педали.

Педализация выдающихся исполнителей – явление качественно иного порядка по сравнению с педализацией обычных музыкантов. Без искусства педализации нет и быть не может пианиста-художника.

Вопросы педализации рассматриваются едва ли не в каждой работе о фортепианном исполнительстве.

Так, И. Гофман в книге «Фортепианная игра» об употреблении педали пишет: *«Остерегайтесь слишком частого, а пуще всего продолжительного употребления педали: это – смертельный враг ясности. Тем не менее, педалью следует пользоваться разумно, ибо если вы приучитесь играть без педали, то эта привычка не педализовать может укорениться, и в один прекрасный день вы будете весьма удивлены, обнаружив, что ваши ноги окажутся помехой для ваших пальцев».*

Г. Нейгауз в своей книге «Об искусстве фортепианной игры» главу о педали о начинает словами: *«Писать о педали, не прибегая всё время к живому показу на фортепиано - вещь почти невозможная.»* или *«Вопросы художественной педали совершенно неотделимы от вопросов звукового образа. Вот почему так несовершенна всякая, хотя бы и утончённая до предела, запись в нотах».*

Может быть, ближе всех к цели дать систематический охват действий фортепианных педалей подошёл профессор С. Фейнберг: в своей книге «Пианизм как искусство» в ходе исследования определяет несколько видов педализации: *«педаль тектоническую и декоративную, акустическую и пространственную, лимитированную и компромиссную, предварительную и запаздывающую, намеренно дублированную и вокальную».*

«Если педаль берется для смягчения и дополнительного тембрования только с целью приобретения новых качеств звучания, то такую педаль мы вправе назвать обогащающе-декоративной или обогащающе-тембровой», – неоднократно повторял он.

При этом музыкант четко выписал, в каких случаях применяется обогащающе-декоративная педаль:

- для более мягкой окраски звука или аккорда;
- для придания звуку выпуклости и смягчения удара;
- для плавного прекращения звука, в особенности перед паузами;
- для помощи пальцам в затруднительных аппликатурных случаях;
- для связного повторения того же звука;
- для замены отражений звуковых волн при жесткой акустике помещения;

-для общего тембрового обогащения и создания музыкального sfumato

Заслуживает большого внимания классификация видов педализации, сформулированная А.П. Щаповым. Он различает гармоническую, мелодическую, «вуалирующую», фоновую педаль, полупедаль.

Отечественный методист А.Д. Алексеев определяет педаль как художественное средство, которое выполняет ряд функций: связующую, позволяющую соединять воедино различные элементы музыкальной ткани, находящиеся на значительном расстоянии друг от друга; красочную, обогащающую звучание фортепиано, разрешающую изменять тембр фортепианного звука, придающую большую полноту и певучесть исполнению.

Многие методические работы, относящиеся к педализации адресованы взрослым, уже музыкально грамотным и технически подвинутым пианистам.

Практические же трудности педализации возникают ещё с того момента, когда учащийся впервые знакомится с педалью, ученик механически следует её обозначению и получает неудовлетворительный звуковой результат. Проходит немало времени, прежде чем ученик осознанно овладевает педалью.

Поэтому именно школа фортепианной педализации, разработанная Самуилом Майкапаром будет ближе к работе в ДШИ. Поможет освоиться с приёмами и основными видами педализации на простом доступном материале.

Заключение

Глава 8 Значение педализации в фортепианном искусстве

Обучение искусству педализации требует большой и кропотливой работы педагога.

Мастерство педализации развивается параллельно с другими качествами исполнителя. Оно немислимо 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.

Вновь и вновь внимание ученика надо привлекать к выразительности пьесы, к созданию художественного образа. Если намеченная педаль сложна для ученика, трудности педализации отвлекают его от музыки, то надо показать самую доступную педализацию.

Обучение педализации должно проходить в определенной постепенности (как, например, процесс развития техники). Но нельзя всех учащихся вести одинаковым путем. Способности у детей разные, следовательно, к каждому нужно подходить индивидуально, ставить посильные задачи.

Задача педагога заключается в том, чтобы после объяснения и закрепления основных приемов педализации помочь ученику находить педализацию в каждом отдельном случае, исходя из индивидуального звукового облика произведения, его стиля, жанра, фактуры, художественного образа и осознавать звуковую цель применения педали.

Запаздывающая и прямая педаль – это только часть приёмов педализации, тема эта очень обширная. Педагог должен продумать и показать ученику каждый приём, но ученик не всегда обязан знать, каким именно приёмом он здесь пользовался. Надо сохранять в ребёнке увлечённость музыкой, требовать, чтобы ученик, исполняя пьесу, создавал настроение, чувствовал образ, думал о звуке. Тогда педальная краска включится «попутно» как естественная и необходимая деталь выразительности.

Пальцы, техника, звук, педаль – это все средства, а цель – музыкальный образ, которым мы должны увлечь ученика. Уметь увлечь и не просто музыкой пьесы, но каждой фразой, каждым нюансом, динамическим подъемом – вот цель педагога. Тогда ученик будет себя слушать и в процессе работы, и при публичном исполнении, тогда все

средства и приемы, в том числе и педализации, будут подчинены творческому процессу в момент исполнения.

Важнейшие принципы, которыми должен руководствоваться пианист-педагог в отношении педализации:

- 1) В конечном итоге умение педализировать приходит только при свободном владении технической стороной дела.
- 2) Умение педализировать всецело зависит от уровня общего музыкального развития учащегося. Научить педализации – значит, прежде всего, научить слушать, улавливать оттенки звучания и вслушиваться в них; воспитывать вкус к педальным краскам, научить подчинять педаль (ногу) требованиям слуха.

Умные ноги требуют умных рук, основа – умные уши.

Список используемой литературы

1. Н. Голубовская «Искусство педализации». Изд. «Музыка» Ленинградское отделение, 1974 г.
2. Г. Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры» 4 глава. Изд. «Классика» – XXI Москва, 2007 г. 4. Очерки по методике обучения игре на фортепиано. Изд. «Музыка», 1965 г. выпуск 2
3. Н. Перельман «В классе рояля». Издание 4, Ленинград, изд. Музыка, 1986 г.
4. Е. Гнесина «Подготовительные упражнения к различным видам фортепианной техники». Изд. «Музыка»
5. С. Майкапар «20 педальных прелюдий для фортепиано с подробным объяснительным текстом» Изд. Music Production International, 2005 г.
6. И. Гофман «Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре». Государственное музыкальное издательство, Москва, 1961 г.
7. Н.Светозарова, Б. Кременштейн Педализация в процессе обучения игре на фортепиано. М.,1965
8. С. Фейнберг Пианизм как искусство. М., 1965
9. А. Щапов Некоторые вопросы фортепианной техники. М..1968