

**МУНИЦИПАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
СЕЛИЖАРОВСКОГО РАЙОНА
«ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ»**

РЕФЕРАТ

**ПЕДАЛИЗАЦИЯ
В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ
ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО**

**ВЫПОЛНИЛА
ПРЕПОДАВАТЕЛЬ МОУ ДО
«СЕЛИЖАРОВСКАЯ ДШИ»
Н.Н. АЛПАТОВА**

ПГТ. СЕЛИЖАРОВО 2018

Содержание

Введение.....	2
Глава I.....	3
Глава II.....	5
Глава III.....	8
Глава IV.....	10
Глава V.....	12
Заключение.....	14
Список использованной литературы.....	15

Введение

Никакой другой инструмент не обладает специфическим богатством, подобным педальному звучанию фортепиано. Это «самобытное и прекрасное свойство инструмента и сильнейшее средство воздействия в руках мастера» (Г. Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры) знали и широко использовали все великие композиторы. Поэтому исполнительское мышление пианистов не может существовать вне педали.

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.

Обучение педализации должно быть составной частью всего педагогического процесса и, следовательно, должно непрерывно находиться в поле зрения педагога. Вся работа над педализацией – работа для слуха, и чем дальше – тем больше она становится музыкально – эмоционально 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.

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.

Искусство педализации вызывается к жизни глубиной понимания и чувствования каждого конкретного произведения и его деталей, яркостью и своеобразием исполнительского замысла, умением примениться к особенностям инструмента и акустики.

Глава I Обучение педализации

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.

Обозначения педали могут быть как общепринятыми: РЕД и *, так и графическими:

Продолжительность	
Педального звучания	
Взятие педали	
Снятие педали	
Смена педали	
Полупедаль	
Постепенное снятие педали	
Тремолирующая педаль	

Излагая вопросы педализации, приходится останавливаться на каждом приеме в отдельности, как бы вычленять 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.

В детской школе ученик получает основы музыкального образования. Окончивший школу должен уметь самостоятельно разобраться в несложном произведении, справиться с техническими, звуковыми и педальными трудностями, исполнить его грамотно, выразительно и создать определенный художественный образ.

Уже с первых лет занятий ученик должен осознать, что педаль является одним из необходимых средств выразительности. В работе над звуком педагог обращается к музыкальному слуху учащегося, показывая движения или добиваясь ощущения слитности пальцев с клавиатурой. И та же направленность нужна и в работе над педализацией: адресоваться к слуху, лишь попутно показывая движения, вызывая ощущение слитности ноги с педалью, чтобы в итоге ученик не думал специально о ней. Надо воспитывать мгновенную реакцию ноги на требование слуха: здесь – *legato* на большом расстоянии, там – «органное звучание», в другом месте – цезура и прочее... Накапливается такое умение в процессе познания (слухового, художественного) каждого отдельного приема педализации, отдельного случая найденного педального эффекта в пьесе.

Некоторые педагоги убежденно считают, что учить педализации незачем. Педаль, якобы, настолько «слышна», а нажатие педали столь простое движение, что нет никакой необходимости указывать, где и как ее нужно брать. Педагог, мол, должен только поправлять отдельные неправильности, создающие «грязное» звучание. Такое положение спорно. Конечно, поправки необходимы, но ученика школы нельзя только поправлять (даже в самом широком смысле этого слова), его надо направлять, учить слушать себя, учить приемам 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 приемам педализации, развить инициативу в поисках звуковых красок с помощью педалей, т.е. специально заниматься вопросами педализации наряду со всеми основными задачами развития техники исполнительства.

Глава II Первое применение педали. Запаздывающая педаль.

Первое применение педали – событие в музыкальной жизни ребенка. Оно должно оставить яркое впечатление.

Начинать обучение педализации с простейших случаев можно уже на раннем этапе – на втором году обучения – после первоначального налаживания рук и освоения нот в басовом ключе. Однако если ребенок еще мал ростом и при нормальной посадке ноги его не достают до педали, то лучше некоторое время воздержаться от ее применения (Чтобы дотянуться ногой до педали, он садится ниже нормального уровня и близко к клавиатуре. От этого локти свисают вниз, и спина отклоняется назад. Эта неправильная посадка может войти в привычку, привести к напряжениям в спине и руках).

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

Мнение 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 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. Наладить же одновременное движение рук и ноги обычно бывает нетрудно.

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

Е. Гнесина. Подготовительные упражнения
к различным видам фортепианной техники

Необходимо сразу требовать от ученика бесшумности нажатия и, особенно, отпускания педали (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 «приклеелась» к педали). Надо следить, чтобы ученик накрывал ногой только расширение педальной лапки («головку» педали).

Стоит выбрать 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:

А.Гедике. Танец, оп. 36

[Allegro]

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 (ребенку бывает занятно слушать аккорд на педали, сняв руки с клавиатуры: «я не играю, а аккорд звучит»).

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 инструмент) непосредственно перед нажимом, а во-вторых – создается привычка держать покойно ногу на педали (у детей, не привыкших к этому, возникает рефлекс: как только нога коснулась педали, происходит нажим, кстати и некстати).

На ранних этапах обучения полезно сравнивать 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. Пьеса Е. Гнесиной F-dur без педали звучит двухголосно, а на педали звуки собираются в аккорд и ученик слышит уже гармонию:

4 [Adante con moto cantabile] rit.

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:

5 Grave Г. Ф. Телеман. Пьеса

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

На пьесах с такой фактурой, где 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:

6 Moderato П. Чайковский. Детский альбом. Болезнь куклы

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

Глава III 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:

7 **Бодро и определенно** Р. Шуман. Альбом для юношества. Марш

Короткая педаль на сильную долю в пьесах танцевального характера даст ученику возможность лучше почувствовать ритм, «педальное дыхание», прелесть беспедального звучания (например, на третьей четверти такта в вальсах или в затактах гавота):

10 **Умеренно** Чешская песня «Аннушка» в обработке В. Ребикова

11 **Allegretto grazioso** С. Майкапар. Гавот, оп. 28

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

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



В этом примере педаль не только окрашивает обертонами звучание гармонии и мелодии, но также помогает связности звучания.

Певучие пьесы более чем какие-либо другие, допускают возможность разных вариантов педализации в зависимости от способностей ученика, от его слухового развития и музыкальной чуткости.

В некоторых, даже легких пьесах роль педали в создании художественного образа настолько велика, что без педали они просто не звучат.

Большинство полифонических произведений в детской школе исполняются, как правило, без педали. Этим достигается важная педагогическая цель – ясное слышание учеником двух или трех относительно самостоятельных мелодических линий одновременно. Важно воспитать в ученике умение вслушиваться в ясность и выразительность голосоведения, что на ранних этапах обучения достигается только путем беспедального исполнения двух – и трехголосных полифонических пьес. Применение педали возможно, но только в тех местах, где она абсолютно необходима, – например, для достижения *legato* или требуемой звуковой краски.

Педализация этюдов требует принципиально такого же подхода, что и педализация полифонических произведений. На этюдах вырабатываются разные виды пальцевой беглости, кистевая, репетиционная техника и прочее. Добиваться двигательной точности и четкости звукоизвлечения необходимо

без педали. Но в репертуаре детской школы имеются этюды разных типов (можно сказать разных стилей): строго классические (этюды Черни), с оттенком романтизма (этюды Лешгорна), романтические (этюды Геллера, Аренского) и этюды-пьесы. Тип этюда определяет возможность и необходимость применения педали в нем.

Звуковой колорит и фортепианная фактура произведений разных стилей очень различны. Для выражения относительно сходных идей и чувств композиторы – классики и композиторы – романтики, например, пользуются совсем различными музыкальными средствами. Произведения венских классиков, включая сочинения раннего Бетховена, не могли быть задуманы авторами с правой педалью. Вся музыкальная ткань в них воспринимается почти графически ясно и прозрачно. Для композиторов – романтиков более характерно густое гармоническое звучание с охватом большого диапазона, что возможно только благодаря педализации.

Глава V Левая педаль

Левая педаль имеет большое колористическое значение. Она применяется часто в качестве красочного средства.

В первые годы обучения левой педалью лучше не пользоваться, чтобы не толкнуть ребенка на легкий, но ложный путь достигать *piano* с помощью педали. Заниматься левой педалью стоит только попутно, если в разучиваемой пьесе она необходима как звуковая окраска.

Термин «*una corde*» (одна струна) сохранился с тех времен, когда каждому звуку на фортепиано соответствовала не больше двух струн, поэтому при сдвигании механики нажимом педали молоточек ударял уже только по одной струне. В пианино же эффект приглушенного звучания от применения левой педали достигается совсем другим педальным механизмом: вся молоточковая станина наклоняется (приближается) к струнам. Каждый молоточек ударяет по-прежнему по трем струнам, но

размах молоточка уже меньший, поэтому звук слабее. Снятие левой педали обозначается термином «*tre corde*» (три струны).

Иногда ошибочно полагают, что термин «*senza surdini*» означает «без левой педали». Сурдина – глушитель, глушителем на фортепиано является демпфер. Правильный перевод термина «*senza surdini*» - «без демпферов», т.е. с поднятыми демпферами, следовательно - с правой педалью. К левой педали этот термин отношения не имеет.

Наиболее удобно заняться изучением применения левой педали на произведениях клавесинистов.

Ф. Шопен рекомендовал употреблять левую педаль «при модуляционных сдвигах, энгармонических заменах, смене мажора на минор».

Ф. Лист в своей педагогической практике «разрешал брать левую педаль в исключительных случаях, когда нужно было придать звучаниям матовый характер, подчеркнуть смену гармоний, воспроизвести эффект светотени и др.»

А. Рубинштейн употреблял левую педаль в концах фраз, как средство фразировки, применял ее на очень небольших отрезках музыки, подчас лишь на 1-2 нотах. Он употреблял левую педаль и для того, чтобы подчеркнуть контраст между «*tutti*» и «*solo*», используя левую педаль со стилистической целью.

Многие педагоги и исполнители XX века допускают использование левой педали при различной динамике (от *pianissimo* до *fortissimo*) для получения тембрального эффекта, со стилистическими целями и «технологическими»: нажим на данную педаль облегчает исполнение трудных технических мест (клавиатура становится более легкой, податливой). Также левая педаль применяется на очень разбитых роялях, для сохранения эстетики и уравнивания жесткости звучания.

Заключение

Каждое нажатие педали – это творческий акт (как и сам процесс исполнения). Следуя основным указаниям педагога, ученик все же может нажать педаль чуть-чуть глубже, чуть-чуть позднее или раньше. В едва заметной разнице движения – индивидуальный образ звучания, который зависит от темперамента, от эмоционального состояния в момент исполнения. Даже если педаль «размечена», все равно ее роль в выразительности произведения всегда живая, меняющаяся. Ведь на разных роялях (с более тугой или легкой, высокой или низкой педалью) «выученная» педализация претворяется по-разному и исполнитель через неудачи, через удачи и «находки» принаравливается к данной педали, покоряет ее себе, своим требованиям, а не выполняет автоматически ряд движений ноги. Не надо бояться «выученной педализации», она все равно не будет механической, если ребенок научился себя слушать. А в этом и состоит главная задача музыканта-педагога. Разумеется, обучение педализации должно проходить в определенной постепенности. Нельзя всех учеников вести одинаковым путем. Способности у детей разные, следовательно к каждому надо подходить индивидуально, ставить перед ним посильные задачи. Задачи педагога школы заключается в том, чтобы после объяснения и закрепления основных приемов педализации помогать 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.

Список использованной литературы

1. Н. Светозарова Б. Кременштейн «Педализация в процессе обучения игре на фортепиано», 2002г
2. А. Д. Алексеев «Методика обучения игры на фортепиано», 1961г
3. А. Буховцев «Руководство к употреблению фортепианной педали», 1986г