**Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования «Детская школа искусств», г. Урай**

**Методическая работа
Тема:**«Воспитание навыков педализации в процессе обучения игры на фортепиано»

Автор: Егорова Юлия Игоревна

Должность: преподаватель по классу фортепиано

Место работы: МБУ ДО «ДШИ» г. Урай

Урай, 2021 г.

**Содержание**

**Введение.** Педаль-необходимое средство выразительности…………………………..31.Зарождение педали. Система фортепианных педалей……………………………....3
2. Первые педальные упражнения. Смена педали……………………………………...4
3. Освоение пьесы с педалью. Методы работы………………………………………....6
4.Использование педали в произведениях различных жанров из репертуара ДМШ……………………………………………………………………………………….8
Педаль в произведениях клавесинистов………………………………………………....8
Использование педали в этюдах…………………………………………………………9
Использование педали в произведениях крупной формы. Венские классики………10
«Романтическая» педаль………………………………………………………………...11
**Заключение**……………………………………………………………………………...11 **Список используемой литературы**…………………………………………………...12

**Введение. Педаль-необходимое средство выразительности**

Отечественный методист А.Д. Алексеев определяет педаль как художественное средство, которое выполняет ряд функций: Связующую, которая позволяет соединять воедино различные элементы музыкальной ткани, находящиеся на значительном расстоянии друг от друга и красочную, обогащающую звучание фортепиано, которая разрешает изменить тембр фортепианного звука, придать больше полноты и певучести исполнению. Фортепианная методика не может обойти вопросы педализации. Данная проблема входит в список труднейших в фортепианной педагогике. А. Рубинштейн говорил, что «хорошая педализация – три четверти хорошей игры на фортепиано».

«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 другом. Поэтому случается так, что вопросы педализации отодвигаются иногда на второй план, таким образом можно часто встретить юных пианистов с дефектом педализации. Уже с первых лет занятий ученик должен осознать, что педаль является одним из необходимых средств выразительности, что в певучей пьесе нужна иная педализация, чем в танцевальной. Ученика необходимо учить слушать, углубленно изучать приемы педализации, так как одной из основных задач педагога является воспитание хорошего вкуса

**1.Зарождение педали. Система фортепианных педалей.**

Изобретение фортепиано принято связывать с именем флорентийца Бартоломео Кристофори.

Интересно, что первым появился механизм, подобный левой педали рояля. Изобретатель фортепиано Б. Кристофори уже в 1726 г.(18в) стал применять для своих инструментов ручной рычаг, сдвигающий механизм вправо. При этом молоточки ударяли только по одной струне. (Отсюда и пошло обозначение una corda. – 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. Изобретение его приписывается английскому мастеру А. Бейеру.

Особого разговора заслуживает средняя педаль на роялях, которая называется sostenuto. В окончательном варианте появилась в 1874 году. Она была изобретена Альбертом Стейнвеем. Хотя истоки ее — в органной клавиатурообразной педали.

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

О СИСТЕМЕ ФОРТЕПИАННЫХ ПЕДАЛЕЙ.
**Правая педаль** (педаль forte) поднимает сразу все демпферы, так что после отпускания клавиши соответствующие струны продолжают звучать. Способствует усилению звука, его продолжительности, его певучести. Педаль для обогащения окраски звучания, а так же связующее средство.
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).

**Левая педаль** используется для изменения окраски звука и для ослабления звучания. Нажимают в тех местах, где характер музыки требует особенно мягкого исполнения (матового, приглушенного тембра). 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. В нотах она обозначается пометкой una corda («одна струна»), её снятие - пометкой tre corde («три струны»), или tutte le corde («все струны»).

**Средняя** (англ. sostenuto) подобно органной педали. Педаль на рояле задерживает в поднятом положении те демпферы, чьи клавиши были нажаты в момент нажатия педали. Это позволяет подхватывать на эту педаль лишь избранные исполнителем ноты и играть без "грязной педали" дальнейшую фактуру.

На фортепиано средняя педаль называется модератором, которая вводит фильц между молотками и струнами, смягчая удар и сильно снижая силу звука.

Существует два основных приема педализации: прямая педаль, соответствующая ритмической и запаздывающая педаль, соответствующая связующей. Уже само их название указывает, что прямая педаль берется одновременно с нажатием клавиши, запаздывающая – после него.

**2. Первые педальные упражнения. Смена педали.**

Знакомство с педалью начинается, когда ученик:

• достает педальную лапку, сидя правильно за инструментом

• овладел навыками игры legato, получил достаточную пианистическую подготовку;

• научился контролировать слухом свою игру (слушать себя) и уже может «проверить ухом» результаты своей педализации (приблизительно 2 класс);

Прежде чем начать работу над педалью, следует обязательно рассказать, 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 далеким аккордом или гармонической фигурацией;

После этого следует рассказать о механизме фортепианных педалей. Открыть крышку фортепиано и показать их механическое движение, устройство.

Познакомив ученика с устройством, можно посадить его за инструмент. Важно объяснить положение ноги. Пятка ноги упирается в пол, а носок ступни касается педальной лапки.

Упражнение 1. Учимся бесшумно опускать и поднимать ногу

Упражнение 2. На следующем уроке (иногда тут же) берем звук (или трезвучие) и, услышав его, не торопясь, опустить педальную лапку.

Обязательно послушать, как тянется звук. Можно поиграть отдельные звуки в разных октавах: на «раз» берется звук, на «два» плавно опускается нога, на «три» - слушать, как тянется звук.

Упражнение 3. Соединение нескольких звуков подряд, **запаздывающая педаль.** Обычно с нее начинается знакомство с педализацией:

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 4. Усложняем задачу - даем ученику поиграть хроматическую гамму. При педализации малой секунды грязная педаль особенно слышна. На первых порах чистая смена педали может не получиться, так как еще не выработана координация между движением ноги, движением пальца и слухом. Залог успеха – медленное исполнение каждого соединения.

Упражнение 5. Можно обратиться к сборнику Е.Ф. Гнесиной, где имеются хорошие упражнения на педаль

Упражнение 6. Приём предварительной педали. Это когда нога раньше ложится на педаль, чем пальцы на клавиши, и как бы сказал Г. Нейгауз: «открыть все поры»

Познакомив ученика с запаздывающей педалью желательно дать поиграть несколько небольших отрывков из пьес с легкой педализацией, где педаль берется после долгих звуков.

Воспитанное ухо сумеет дать верный приказ ноге и руке. С педагогической точки зрения точная запись педали порочна, так как лишает ученика инициативы. Точная запись приучает ногу следовать за приказом зрения, а не слуха. Для памяти невнимательным ученикам возможно вписывать педальную идею, но заучивать ее нельзя смысл ее нужно понимать, а не запоминать.

**Прямая педаль**

Прямая педаль употребляется главным образом, в пьесах с острым, четким или танцевальным ритмом. Она подчеркивает сильные доли или создает ритмическую опору фразы.
Применение прямой педали может вызвать загрязнение педализируемых звуков, так как она имеет свойство захватывать предшествующие звуки, если они звучат вплотную до момента её нажима. Поэтому прямая педаль даёт чистое звучание только тогда, когда перед нажимом педали не имеется никаких предшествующих звуков, или, когда предшествующие звуки уже прекратились, так что педаль не может уже их захватить.

Поэтому прямая педаль допустима: 1. В начале пьесы; 2. После пауз; 3. После нот стаккато; Ритмическая педаль хорошо подчеркнёт сфорцандо. 4. Иногда после дуг – легато

**3. Освоение пьесы с педалью. Методы работы.**

Основные правила при освоении пьес с педалью в начальный период обучения:

если в пьесе педализируется 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

Если разучивание пьес на первых этапах обучения должно быть без педали, то вскоре в следующие разы при разборе пользоваться педалью нужно сразу. Потом от нее следует отказаться в рабочем порядке на время. Если ученик привыкнет играть без педали, то эта привычка не педализировать может укорениться, и ноги окажутся помехой для пальцев.
На разных этапах обучения полезно сравнить звучание пьес без педали и с педалью. (Таким образом проверять, сравнивать не нарушилось ли качество исполнения легато в пальцах)

Полезно поиграть отдельно партию левой руки с педалью, чтобы услышать гармонический фон или ритмическую фигуру пьесы.
Пьесы с повторяющимися («пульсирующими») аккордами при постоянной смене педали помогут воспитать умение непрерывно слушать гармонию на педали, слушать исчезновение прежнего звучания в момент появления нового: Пример: Глиэр «В полях».

Прямая педаль подчеркивает сильные доли и создает ритмическую опору. Р.Шуман «Солдатский марш» Альбом для юношества. Р.Шуман «Смелый наездник» Альбом для юношества.

В подвижных танцевальных пьесах ученики, чтобы успеть вовремя взять аккорд, не редко 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

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 (гибко переходя от баса к легким аккордам)

Ритмическая педаль в танцевальных пьесах в большинстве случаев бывает неглубокая, но не всегда абсолютно прямая. Если мелодия начинается с затакта, то педаль надо брать не одновременно, а почти одновременно со звуком на сильной доле такта, как бы «следом за звуком», так, чтобы педалью не прихватывался последний затактовый звук. Полезно останавливаться, взяв педаль на сильную долю, и слушать – что звучит в педали.

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

По мере освоения педализации, ученику можно давать все больше самостоятельности. Например, объяснив педализацию первых фраз и трудных мест пьесы, предложить ему самому, вслушиваясь в звучание, найти необходимое применение педали. Иногда можно дать задание – проставить педаль самостоятельно. Такое задание подтолкнет инициативу ученика, поможет выявить его художественный вкус

**Педализация кантиленных пьес.**

Мелодию певучих пьес на ранних этапах обучения следует сначала выучить без педали, чтобы красивый звук, плавное *Legato* и выразительность фразировки достигались бы, прежде всего пальцами, а затем начинать работу над педализацией.

Обычно педализация мелодии неизбежно связана с педализацией гармонии сопровождения. Поэтому слушать надо одновременно весь комплекс педального звучания.
Как один из первых шагов можно предложить педализацию кульминационных звуков музыкальных фраз или просто относительно более долгих звуков мелодии.
В медленных певучих пьесах педаль можно брать на каждый долгий звук мелодии, вслушиваясь, разумеется, в чистоте звучание, особенно в моменты смены педали.

Повторение одного и того же созвучия в партии сопровождения на педали, следует избегать резких изменений штриха при чередовании педального и беспедального звучания, поэтому важно, чтобы рука, исполняющая повторяющиеся созвучия делала это возможно более связно, не отрывая пальцев от клавиш.

Вписывать педализацию в ноты на первых порах возможно, а потом это необходимо делать при возникновении новых звуковых задач. Это означает – необходимо воспитывать у ученика инициативу в очень важной и тонкой области.

Ученик должен знать, для чего он педализирует, должен слухом и сознанием охватить цель, чтобы осуществление ее постепенно становилось бессознательным.

**4. Использование педали в произведениях различных жанров из репертуара ДМШ.**

**Педаль в произведениях клавесинистов.**

Прежде чем перейти к вопросу педализации клавесинной музыки, вспомним устройство клавесина. Клавесин не имеет педали, т.е. управления демпферной системой в целом. Но из этого не следует, что на рояле мы не должны употреблять педаль. В клавесине демпфер находится на том же брусочке, на котором помещено щиплющее «перышко». Он мягче и легче фортепианного демпфера, поэтому затухание его не столь внезапно, как на рояле. Несколько суховатый звук беспедального рояля далек от звенящего, богатого обертонами клавесинного звука. Поэтому целью пианиста, играющего клавесинные произведения, должно быть не формальное подражание с отсутствием педали, а стремление наиболее полно выразить содержание музыки, следует возместить потерю некоторых тембральных и регистровых свойств. Одно из таких преимуществ — это наличие педали. Основа клавесинного стиля - это точность голосоведения, ясность, прозрачность фактуры, грациозность, живость и блеск. Поэтому нельзя оставлять педальное звучание во время пауз, удлинять басы, выписанные короткими длительностями. Нельзя разложенные аккордовые фигурации в аккомпанементах играть с такой педалью, которая сольет последовательность гармонических звуков в сплошной гармонический фон. Мелодии, состоящие из аккордовых звуков, не должны превращаться в гармонию, объединенную педалью, то есть нельзя руководствоваться навыками романтически-гармонического представления

«Особо важную роль при исполнении клавесинных произведений, приобретает владение тонкими градациями глубины нажатия педали. Неполная, иногда еле нажатая педаль сохраняет полифоническую прозрачность, смягчая сухость тона». Бузони говорил: «В клавирных произведениях часто бывает закономерной та педаль, которой не слышно». Интересно высказывание о педализации старинной музыки С.Е. Фейнберга. В своей книге «Пианизм как искусство», он пишет: «Приёмы педализации произведений «беспедального стиля» не менее сложны, чем утончённая красочность в произведениях Скрябина, Дебюсси»

Несколько слов об Иоганне Себастьяна Бах

Ф.Бузони: «Не следует верить легендарной традиции, будто Баха должно играть без педали». Баха нельзя играть совсем без педали хотя бы уже потому, что беспедальная звучность фортепиано совершенно не соответствует звучанию клавесина и клавикорда (о чём уже было сказано в главе о педализации клавесинной музыки).

Г. Г. Нейгауз в своей книге говорит, что Баха нужно играть на педали, но «очень умной, осторожной и чрезвычайно экономной», руководствоваться принципом полифонической ясности, а не гармонической чистоты.

- Она помогает связывать мелодические линии, когда недостаёт пальцев, её целью является достижение качественного legato. Короткий легкий нажим педали может помочь соединению музыкальной ткани.

Колористическая педаль допускается для окраски мелизмов, особенно лёгких трелей. В этом случае используется полупедаль, четверть педаль

На ранних этапах обучения большинство полифонических произведений в ДМШ исполняются 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.

**Использование педали в этюдах.**

 Педализация этюдов базируется на чистоте и ясности фактуры как в полифонических произведениях с одной стороны, ритмической упругости и гармонической основе как в пьесах танцевального характера с другой стороны.

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 с деликатной педалью. Тип этюда определяет возможность и необходимость применения педали. Педаль помогает фразировке и созданию интонационной целостности.

**Использование педали в произведениях крупной формы. Венские классики.**

Играя музыку классицизма необходимо использовать педаль как средство для создания оркестровых тембров и с учетом симфонического изложения, помнить о необходимости сохранить точность пауз, ясность, четкость и прозрачность фактуры.

 Музыка Моцарта, Гайдна. Играя эту прозрачную музыку, можно лишь очень скупо пользоваться педалью: педаль сравнительно редко должна быть продолжительной - большей частью она лишь призвана подчеркнуть некоторые моменты, лишает гармоническое сопровождение ударной сухости, придает мелодии певучесть и звонкость. Молоточковое фортепиано появилось при их жизни. Обозначения f p cresc. говорят о том, что они имели его в виду. Но, музыка Моцарта имеет иногда еще вполне клавесинный характер. Педаль в таких произведениях нажимается не до конца, ибо ткань прозрачна и подвижна, имеет много гаммообразных пассажей. В сонатах, фантазиях, концертах его воображение часто выходит за рамки клавесина и тогдашнего еще очень скромного фортепиано. Паузы внутри мелодии следует остерегаться, сливать педалью. В основном применяет неполную педаль, потому что при частой смене штрихов разница между педальной и беспедальной звучностью будет не столь ощутима. На плотных басовых аккордах не следует брать педаль, так как на современных инструментах они звучали бы неприятно.

 Музыка Бетховена - переломный период фортепианной фактуры, и тем самым педализации. Он первый начинает обозначать, предписывать педаль, но, делает это редко. Фактурная многоплановость, сопоставление далёких регистров, ярчайшие динамические контрасты, громады многозвучных аккордов – всё это характерные приёмы бетховенского фортепианного стиля. В гармонических фигурациях баса часто необходимая педаль выполняет лишь ритмическую и красочную функции. Бетховенские паузы и staccato реальны. Здесь педаль служит только краско- динамической и ритмической опорой. Красочность бетховенского фортепиано именно в смелых противопоставлениях регистров, в различных музыкальных характеристиках. Обилие речевых пауз, противопоставление штрихов не допускают красивого педального обволакивания. Бетховен широко пользуется staccato – то суровым, то жизнерадостным, волевым, то шутливо – задорным. При различии характеристик, staccato не теряет своей отрывистой природы, не допускает сглаживающей педализации.

В своей книге «Искусство педализации» Н.Голубовская перечисляет типичные случаи употребления педали в музыке венских классиков: • на «тяжелый» такт, • начало коротких лиг, • трель, • протяженные звуки, • синкопы, sf, • далекие басы, • перекрещивание рук, • аккорды

**«Романтическая» педаль**

Романтизм можно назвать эрой рояля. «Романтическая» педаль становится одним из главных выразительных средств. Используются всевозможные градации глубины нажатия педали. Самая яркая особенность системы выразительных средств у романтиков – это значительное обогащение красочности (гармонической и тембровой). Композитор передает внутренний мир человека с его тонкими нюансами, изменчивыми настроениями. Используется фактурная педаль – как главное средство формирования звучности, создание объемной, насыщенной и красочной «звуковой атмосферы». Без педали фактура соответствующих сочинений или их фрагментов разрушается, и музыкальный образ утрачивает свои существенные черты, теряет всякий смысл. Длительность нот, паузы и staccato не всегда соответствуют реальному звучанию. Но, к примеру, Шуберт находился на стыке классицизма и романтизма у него остается еще бетховенское отношение к штрихам, и в большей части они реальны. Подобно Шуберту, у Вебера и Мендельсона педаль утверждает свой романтический характер, но еще не в такой развернутой форме, как у Шумана, Шопена и Листа.

**Заключение**

Таким образом, в заключении методической работы можно сказать, 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

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.

**Список используемой литературы**

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства Часть 1 и 2., М.,Музыка, 1988 г.
2. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства Часть 3, М.,Музыка, 1982 г.
3. Голубовская Н.О. «Искусство педализации», М., Л., «Музыка», 1967 г.
4. Гофман Й. «Ответы на вопросы о фортепианной игре», М., Классика XXI, 2010 г.
5. Г. Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры» Музыка – М. 1982 г.
6. Е. Гнесина «Подготовительные упражнения к различным видам фортепианной техники».Изд. «Музыка»
7. С. Майкапар «20 педальных прелюдий для фортепиано с подробным объяснительным текстом» Изд. Music Production International, 2005 г.
8. Н. Светозарова, Б. Кременштейн. «Педализация в процессе обучения игре на фортепиано». Изд. «Классика» – XXI Москва, 2002 г.
9. Очерки по методике обучения игре на фортепиано. Изд. «Музыка», 1965 г. выпуск 2 Статья Кокушкин «О Педализации» под редакцией Николаева.
10. С.Е. Фейнберг. «Пианизм как искусство», Музыка – М. 1969 г.