**МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

**«КУЗЬМОЛОВСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ»**

**МУНИЦИПАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ «ВСЕВОЛОЖСКИЙ МУНИЦИПАЛЬНЫЙ РАЙОН» ЛЕНИНГРАДСКОЙ ОБЛАСТИ**

**Методический доклад**

***Воспитание навыков педализации в процессе обучения игре на фортепиано.***

Составил:

Янковская Людмила Павловна,

преподаватель по классу фортепиано

высшей квалификационной категории

Д.Лесколово

2018 г.

***«Педаль – душа фортепиано»***

***(Антон Рубинштейн)***

Рояль, как инструмент, и богатейшая фортепьянная литература пользуются огромной и заслуженной популярностью у любителей музыки, как на концертной эстраде, так и в домашнем быту. Объем звучания, позволяющий исполнять на нем любую, даже симфоническую музыку, необъятные красочные и динамические возможности, мощь и нежность звучания завоевали ему признание и любовь слушателей. Тем не менее малоискушенный слушатель подчас не воспринимает звуковой прелести и выразительной силы фортепиано и склонен приписывать ему бездушие и сухость.

В природе фортепьянного звука есть объективные причины для такого восприятия. Звук рояля не льется струей, подобно голосу и звуку смычковых и духовых инструментов, но, будучи извлечен, быстро утрачивает первоначальную силу и гаснет. Таким образом, сыгранная на рояле мелодия не представляет плавной звуковой линии, а состоит как бы из точек. Особенно ясно это слышно при медленной игре. В рождении фортепьянного звука присутствует механический стук молоточка о струну, соединенный с чисто музыкальным звучанием, следствием вибрации струны. В щипковых инструментах - как гитара, арфа- звук затухает естественно. На рояле же демпфер механически прихлопывает еще вибрирующую струну. Мы обычно не воспринимаем этого момента, однако, прислушавшись к беспедальной игре, мы можем его уловить. Ударность звукоизвлечения, включающая механический призвук, отсутствие подлинного физического легато, насильственное прекращение звука демпфером снискали роялю пресловутую славу сухости и бездушия. Если бы не существовало правой педали, такая слава была бы заслуженной. И по справедливости правая педаль названа душой рояля. Нажатая педаль открывает все струны, поднимая демпферы, и тогда извлеченный звук попадает в атмосферу вибрации струн, становится полнее, богаче обертонами, лучше несется в пространство. Кроме того, самый удар молоточка о струну несколько растворяется в ответном гуле струн и становится смягченным шумом, а не стуком.

Борьба с сухостью рояля принадлежит педали. Руки пианиста непрерывно живут исполняемой музыкой, подчиняя динамические и ритмические соотношения мысленно слышимому художественному образу. Точно также и нога, управляющая педалью, одновременно с руками все время участвует в рождении звукового образа. Движения и рук и ног, особенно правой ноги, слиты со слуховым приказом, неотделимы от него. В какой именно момент нажать и снять педаль, как глубоко нажать, в какой мере и когда менять глубину нажатия - эти тонкости нельзя рассчитать. А между тем, именно в тонкостях часто заложено творческое начало, в них кроется отличие мастера от ученика.

Педализация, как и весь исполнительский процесс в целом, опирается на художественные принципы, на объективную основу, но и тут пианист проявляет себя как индивидуальность, свой вкус, свой темперамент. Мастерство педализации можно воспитывать, как и мастерство игры руками, и оно в такой же мере заключается во владении богатством средств.

Средства эти - время нажатия и снятия педали и различная глубина нажатия. Для тонкого управления ими нужно в первую очередь тонкое понимание музыки, тонкое знание инструмента, и, конечно, тонкий слух. Педаль управляется слухом. Действия ноги, как и рук, выключаются из сознания. Моторика бессознательно послушна приказу художественной воли - в этом и заключается мастерство.

Очень часто пассаж не выходит потому, что ученик его боится и фиксирует внимание на движении.  Педальную идею можно ясно уловить только в обозримых гармонических объединениях. Но почти в каждом сочинении есть связующие изменчивые моменты, которые не так легко рассмотреть, слишком зыбка и динамична их природа. Еще труднее рассмотреть педализацию там, где она играет колористическую роль. Иногда это неуловимая непрерывная смена разных нажатий, иногда - небольшой мазок.

Вот почему запись педальных указаний не нуждается в уточнении. Стремление точно фиксировать - при помощи линий или записи длительности - самые движения ноги противоречит зыбкой и изменчивой природе педализации. Нельзя точно отрегулировать гамму педальных оттенков, равно как и гамму динамических нюансов.

Существенно и другое. Точная запись учитывает только временной момент, а глубина нажатия, тесно с ним связанная, выпадает из поля зрения. Уточнять один только фактор в отрыве от других - нецелесообразно. Кроме того педализация зависит в большой степени от того, что делают руки. Тонкая, красочная организация звучащей ткани при помощи рук, умелое пользование регистровыми соотношениями позволяют применять более тонкую и красочную педализацию. Для более элементарного владения полифонической природой рояля она может быть непригодной. На разных уровнях развития и мастерства - разная педаль. Для записи педальной идеи достаточна существующая система – «Ped»

С педагогической точки зрения точная запись порочна, так как лишает ученика инициативы, осуществление педальной идеи надо предоставить воображению пианиста.

Ганс Шмитт, восхваляя предложенную им в своей книге систему точной записи педализации при помощи длительностей (половины, четверти и т. д.), аргументирует её ценность тем, что "при новом обозначении ученик не нуждается ни в понимании гармонического учения, ни в обладании эстетическим чувством".

Особенно вредно то, что точная запись сосредоточивает внимание на движениях ноги: приучает ногу следовать за приказом зрения, а не слуха, создаёт этим механические навыки вместо творческих.

Следует воспитывать осознание художественной цели педализации и чуткое включение её в общий звуковой комплекс. Слуховой контроль относится к звучанию в целом, а не к искусственно изолированному педальному эффекту.

С точки зрения художественной цели 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 фортепьянной литературе педаль предусмотрена, хотя и необязательно вписана, и составляет неотъемлемую часть фактуры. Благодаря этому нотная запись становится условной в смысле реальной длительности нот и пауз.

Что же касается музыки до бетховенского периода, то её не рекомендуется играть без педали, обесцвечивать рояль, лишать его "души", но смысл её не утрачивается и при беспедальной игре. Роль педали в данном случае - обогащающая, колористическая, но не фактурная.

Бетховен в своей музыке стоит посередине между двумя звуковыми мирами, порождая и развивая постепенно новое отношение к роялю, ставя новые выразительные задачи, открывая новые звуковые эффекты. Усовершенствование молоточкового клавира - фортепьяно - позволяет постепенно расширять рамки звучания. Бетховен начинает доверять фортепиано всё более насыщенную музыкальную ткань, всё более развёрнутый динамический диапазон.

В романтический период , особенно начиная с музыки Шопена и Листа, применение педали усложняется, её объединяющая роль, расширяющая диапазон одновременного звучания всё вырастает.

Связующая педаль, педаль legato, из колористической (у Бетховена ещё почти всегда можно связать пальцами даже аккорды) становится фактурной.

Но и в романтической музыке для верного прочтения текста необходимо различать фактурную и колористическую педаль. Зачастую пианист, руководясь узко колористическими намерениями, нарушает композиционную логику: смазывает педалью реальные паузы. Или же наоборот, в угоду большей чистоте звучания уничтожает гармонический фундамент.

**О неполной педали.**

" Рояль имеет нечто, ему одному присущее, неподражаемое средство, фотографию неба, луч лунного сияния - педаль. " Слова Бузони о луче больше всего подходят к сфере звучаний при неполной педали. Под неполной педалью часто разумеют быструю подмену педали при неполном её снятии ( Мартинсен, Шмитт ). Голубовская неполной педалью называет 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 приподнимает глушители. При стаккато на еле нажатой педали демпфер быстро опущенной клавиши, падая обратно, не хлопается всей тяжестью на струну, а неплотно прикасается к ней волосками своей ворсистой поверхности. Этого достаточно, чтобы заглушить 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 нём Шопен строит свой новый мир звучаний, новую систему фортепьянного мышления, разлив прихотливой мелодии на одном ударном басу, столкновения чуждых звуков в единой гармонической сфере, мимолётные соприкосновения гармоний, объединённых общим басом.

Когда на удержанной в басу гармонии " чуждые " ноты рискуют застрять на слуху, приходит на помощь неполная педаль. Мелкая педаль, сохраняя неприкосновенным бас, снимает лишние звучания, как бы " просеивает" звучность. Не воздействуя на начала звуков, неполная педаль быстрее уничтожает остатки. Можно брать сначала неполную педаль, чтобы обогатить обертонами длящееся звучание баса, а затем приподымать её, когда нужна осторожность в соединении ближних звуков.

Неполная педаль - средство для удержания гармонического единства при рискованных соединениях.

Но есть и второе, не менее важное значение неполной педали. Оно может быть выражено так: сохранение отчётливости при уничтожении сухости. При исполнении всей музыки до бетховенского периода неполная педаль приобретает исключительное значение. В этой музыке фактурная педаль отсутствует, не задумана вместе с текстом. Паузы и стаккато вполне реальны. Контуры мелодического рисунка отчётливы. Пассажная техника - часто гаммообразная. Полифонический склад требует полной чёткости голосоведения.

Все эти факторы, казалось бы, отрицают необходимость применения педали. Однако рояль без педали - крайне бедный инструмент. Нельзя лишать его души. И вот тут - то вступает в свои права неполная педаль. Звучание же рояля окрашивается, приобретает теплоту. Неслышное слияние соседних звуков и здесь играет свою колористическую роль. И, наконец, третье преимущество неполной педали заключается в том, что соседство с беспедальным звучанием не создаёт неприятного контраста. Нестерпима " школьная " педаль, например, в Лёгкой сонате Моцарта: полтакта с педалью, полтакта без педали. В полифонии, у Баха особенно, там, где нет гармонических обособленных опор, такая пестрота, окрашивание густыми педальными мазками ещё хуже. Штрихи, артикуляция, особенно в классической музыке, часто нуждаются в поддержке педалью, однако полная педаль нередко груба для этого.

Градации неполного нажатия педали придают фортепьянному звучанию различную тембровую окраску, серебристость, матовость. Предусмотреть глубину нажатия невозможно. В каждом данном случае она зависит от рояля и от того, что делают руки. Умные ноги требуют умных рук. Но это, собственно, всегда совпадает, так как основа - умные   уши.

Задача педагога по специальности – связать теоретическую основу, полученную на уроках сольфеджио с практическим звучанием музыкальной ткани в исполняемой музыке.

Необходимо постоянно, в каждом произведении, изучаемом на уроке, акцентировать внимание учащегося на звучании гармонии, приучать его анализировать созвучия, «распознавать» их на слух и, главное, исполнять по-разному.

Начинать эту работу желательно с самого начала, когда в арсенале ученика есть всего два-три аккорда. В любом случае, даже при самом хорошем изложении теории музыки, эти темы проходят значительно позже, чем возникает необходимость владения ими на практике.

Кроме того, только на уроке по специальности есть благоприятная возможность добиться возникновения и закрепления за отдельными аккордами и интервалами определённых образно-ассоциативных связей.

На таком фундаменте намного проще прививать навыки грамотной педализации.

Не займёт много времени на каждом уроке по специальности поинтересоваться, какую тему проходит сейчас ученик по сольфеджио и теории музыки. 1-2 коротких вопроса помогут прояснить глубину освоения им материала, после чего стоит напомнить о важности данных предметов и необходимости регулярно их посещать.

Считаю этот момент очень важным, поскольку все теоретики жалуются на частые пропуски их занятий. Сложно проходить новый материал, когда в группе присутствует 30% учеников, приходится одну и ту же тему часто дублировать.

В результате не выполняется учебный план. Нередко в музыкальных школах ученики (и их родители) не считают необходимыми предметы, не связанные непосредственно с обучением игре на инструменте. В связи с этим очень важно:

Разъяснять родителям важность теоретических дисциплин, их прямую связь с успехами ребёнка в освоении инструмента, а также с его обще-музыкальным развитием.

Считаю, что эту работу должен проводить именно преподаватель по специальности в силу того, что его предмет имеет для учеников и родителей наибольшее значение.

Как правило, процесс черновой работы над произведением (разбор текста, выучивание наизусть, преодоление технических трудностей, бесконечно долгое запоминание и переучивание аппликатуры, штрихов и динамики) приводит к тому, что на педализацию долго не обращают внимания.

В результате на неё так и не остаётся времени, и ученик привыкает педализировать, как попало, интуитивно, без системы, часто приучая свои уши не реагировать на откровенно «грязные» созвучия.

Произведение, исполняемое с педалью и то же самое произведение, но без педали, на самом деле – два абсолютно разных произведения.

Как бы это ни было трудно, но необходимо стремиться к тому, чтобы грамотная педаль изучалась одновременно с текстом. Правда, на этом пути есть ещё один «подводный камень».

Я говорю о хорошо известном явлении, когда педаль, которая прекрасно звучит в подвижном темпе, даёт нестерпимо грязные наслоения при исполнении произведения в медленном темпе, без которого ни на первом, ни на среднем этапе работы не обойтись.

Именно из-за этого многие преподаватели долго не используют педаль, а добавляют её на последнем этапе, когда всё остальное уже выучено. Лично мне такое решение не кажется правильным.

Ученик, привыкнув к определённому звучанию, вынужден полностью менять своё представление о произведении, заново его переосмысливать. Это своеобразный «шок» для ушей.

Я рискну предложить другое решение проблемы, творческое: 1) играть с педалью на всех этапах изучения произведения; 2) не допускать «грязной» педали.

Таким образом, выходит, что в медленном темпе педаль будет одна, а в быстром, возможно, совсем другая. Многие со мной не согласятся, мотивируя это тем, что ребёнок не сможет переучить один раз уже выученную педаль.

Но в том-то и дело, что как можно раньше ученик должен понять, что педаль нужно не столько «учить», сколько «слушать». В связи с этим привычка «по ходу» свободно изменять способ педализации является абсолютно необходимым атрибутом пианиста.

Мне часто возражают, что дети не потянут такой нагрузки, такой сложности, что им не нужна высокая планка, что они учатся «для себя» (то есть, «плохо»), что они не справятся с этим и просто уйдут из школы, а наша первая задача – не потерять контингент.

На это я отвечаю, что дети уходят не тогда, когда с ними работают и ставят высокие требования, а совсем наоборот. Уходят, когда всё слишком легко, задания механические, не творческие, нечётко и не конкретно сформулированные. Именно потому утрачивается интерес и к этой школе, и к музыке в целом.

Педализация – это творческая работа, а нормальному ребёнку творческая работа всегда интересна, тем более, когда она связана с азартом преодоления трудностей.

Что касается трудностей в процессе педализации, то они адекватны уровню программных произведений, то есть, полностью под силу ученику.

**Начало работы над педалью. Педальные упражнения.**

В течение первого года обучения детям трудно справляться удовлетворительно с педалью даже тогда, когда их ноги достают до нее. Приступать к изучению педализации следует лишь после того, как ученик уже получил известную пианистическую подготовку, начал приучаться «слушать себя» и овладел в известной степени навыком исполнения legato. Практически это бывает обычно не ранее второго класса.  
Прежде чем исполнять с педалью пьесы, полезно рассказать ученику об ее устройстве и поиграть с ним педальные упражнения.  
Вначале следует показать, как нажимается педаль: надо поставить носок ноги на правую педальную лапку (примерно на половину ее), плавно опустить педаль вниз, после чего так же плавно дать ей подняться вверх. Движение должно быть бесшумным. Шум во время педализации происходит либо тогда, когда исполнитель, вместо того чтобы держать все время ногу на педали, снимает ее и хлопает ею сверху по педальной лапке, либо когда он резко отпускает педаль. В качестве первого упражнения можно предложить ребенку извлечь полнозвучный аккорд и послушать его до момента затухания, затем вновь воспроизвести точно так же этот аккорд и подхватить его педалью. Путем сравнения становится особенно заметным, что педаль придает звучанию большую насыщенность и певучесть.  Важно, чтобы ученик воспринимал эти упражнения, как средство для достижения цели, а не самоцель.

После этого можно перейти к упражнению в связывании при помощи педали отдельных звуков. Так же, как и в предшествующем упражнении, извлекается звук, нажимается педаль. Но теперь рука отпускает клавишу и звучание продлевается при помощи одной педали. Затем нажимается соседняя клавиша, одновременно с этим педаль поднимается, затем вновь опускается, и оба звука связываются друг с другом:



Связывание звуков при помощи запаздывающей педали требует непрерывного слухового контроля — особенно в момент их слияния: необходимо вовремя «подхватить» новый звук педалью, не дав ему наслоиться на предыдущий. Аналогичное упражнение полезно поиграть по звукам хроматической гаммы, так как при интервале малой секунды грязная педаль будет особенно слышна. В дальнейшем следует перейти к педализации звуков различной длительности. Надо показать ученику, что педаль после долгого звука должна быть более запаздывающей.  
Считать вслух при педальных упражнениях нецелесообразно, так как это ослабляет слуховой контроль. Важно также поиграть упражнения на связывание аккордов и отдельных звуков в аккорды.

**Педализация в легких детских пьесах.**

Приобретенные на упражнениях навыки следует тотчас же применять в исполняемых произведениях. 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.

Среди первых пьес, исполняющихся с педалью, можно назвать  «Болезнь куклы»  и «Похороны куклы»  Чайковского,  «Осенью»  Майкапара («Бирюльки»), «Монгольскую песенку»  Глиэра («Школа» под редакцией А. Николаева),  Grave Телемана  («Сборник пьес для фортепиано композиторов XVII—XVIII веков»  под редакцией А. Юровского). На первых этапах обучения нельзя рекомендовать частые смены педали. Поэтому в младших и средних классах школы, как правило, используется следующий принцип педализации: педаль берется после долгих звуков и снимается на  коротких:



Надо приучать ученика разбираться в том, какие звуки можно соединять педалью, какие нет. Он должен знать, что педалью уместно связывать звуки одного аккорда (гармоническая функция педали), особенно когда они расположены слишком далеко, чтобы до них можно было дотянуться рукой, скажем, во многих вальсах. Применяя «гармоническую» педаль, надо, однако, весьма остерегаться, чтобы она не нарушила чистоты голосоведения. Например, во 2-м такте Andantino Хачатуряна или «Сладкой грезы» Чайковского (см. пример 15) не следует брать педаль на весь такт потому, что хотя в гармоническом отношении это было бы чисто, но ясность голосоведения в мелодии при этом будет утрачена.  
Встречается немало случаев, когда применяется и «прямая» педаль. Это иногда имеет место, например, в танцах и маршах. Так, в начале «Вальса» Грига a-moll из I тетради «Лирических пьес» прямая педаль помогает подчеркнуть бас и при маленькой руке соединить бас с аккордом:



В начальных и средних классах школы педаль используется не во всех произведениях — главным образом в пьесах певучего характера. Во многих других сочинениях она применяется эпизодически; этюды и полифония, как правило, играются без педали. Педагог должен планомерно направлять развитие техники педализации ученика. В начале обучения следует точно указывать нужную в том или ином случае педаль. Постепенно в отношении педализации надо предоставлять большую самостоятельность.

Искусство педализации – одно из главных звеньев в овладении нашим инструментом. Недаром Сергей Рахманинов сказал об этом так: «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».

Список литературы:

А. Д. Алексеев «Методика обучения игре на фортепиано» Государственное музыкальное издательство – М. 1961 г.  
И.Гофман «Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре». Классика – XXI –М. 2002г.  
Ян  Достал «Ребенок за роялем» Музыка – М. 1981г.   
Г.Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры» Музыка – М. 1982г.  
Голубовская. Н. Искусство педализации. 2-е изд. – Л.: Музыка.  
Педализация как специфическое средство фортепианной выразительности. – Л.: Ленуприздат, 1990.