Министерство образования и науки РФ

Формирование навыка педализации на занятиях

фортепиано.

Выполнила:

Преподаватель МБОУ ДОД Хоровая школа мальчиков и юношей г. Конаково Ешкова О.А.

Конаково 2013

Содержание

Введение

Глава 1.Педализация и ее особенности.

1.1.Механизм действия фортепианной педали.

1.2.Виды педализации.

1.3 Сущность педали в фортепианной игре.

Глава 2.Практическая часть.

2.1.Употребление педали на начальном этапе.

2.2.Методика начального обучения педализации.

2.3.Формирование начального навыка педализации на специальных

упражнениях.

2.4. Особенности педализации в произведениях из репертуара

средних классов ДМШ.

2.5. Структура навыка педализации.

Заключение.

Список литературы.

**Введение.**

Среди проблем фортепианного исполнительства одной из основных является педализация. Педализация есть органическое, неотъемлемое, важнейшее свойство и качество фортепианной игры. К ее применению надо подходить очень тонко. Тот, кто слепо доверяет педали, прописанной разными редакторами, неизбежно попадает впросак.

Несмотря на изучение педализации в классе фортепиано, учащиеся и преподаватели музыкальных школ испытывают трудности с грамотным применением педали. Безграничные возможности педали, условность ее обозначения и индивидуальный подход к педализации пианистов – исполнителей затрудняют выработку общих положений. До самого последнего времени попытки методически обосновать приемы художественной педализации, равно как и предложения изменить и уточнить способы обозначения педали в нотном тексте не увенчались полным успехом.

Педализации уделено много внимания в трудах разных авторов (Н.Голубовская,Э.Гельман,Г.Нейгауз и др.).Педаль, как важное средство музыкальной выразительности, постоянно находится в центре внимания методистов и исследователей. Методика обучения педали в младших классах разработана Н.Артоболевской и изложена в ее пособии «Первые встречи с музыкой». А, несмотря на то, что в репертуаре средних классов ДМШ включены произведения, требующие навыка педализации, уровень его развития остается невысоким. Изучение структуры навыка не производилось, а так же конкретных путей преодоления трудностей применения грамотной педализации не предлагалось.

Таким образом, проблемой данной работы является отсутствие методического обеспечения работы с учащимися по формированию навыка педализации.

Цель работы: изучение особенностей формирования навыка педализации и создание методического обеспечения работы с учащимися по формированию навыка педализации.

В связи с этим можно сформулировать задачи:

1.Теоретический анализ проблемы.

2. Изучение репертуара по фортепиано в средних классах ДМШ.

3. Выявление структуры навыка педализации.

4. Составление методических рекомендаций по формированию грамотной

педализации у учащихся по классу фортепиано.

Вследствие этого мы обозначили гипотезу: мы предполагаем, что формирование навыка педализации будет более эффективным, если в работе с детьми использовать развивающие методы, направлять внимание на фактурный анализ особенностей педализации и слуховой контроль. А также изучать жанровые и стилистические особенности произведений.

Для решения поставленных задач и проверки гипотезы используем следующие методы:

1.Теоретический. Основным теоретическим методом является художественно-педагогический анализ М. Ройтерштейна.

**Глава 1.Педализация и ее особенности**

**1.1**.**Механизм действия фортепианной педали.**

а) С того момента, когда появилось современное фортепиано, без него не может существовать музыка. Почему? Чтобы ответить на этот вопрос, отправимся в путешествие в далекое прошлое. Очень-очень давно, в Древней Греции существовал музыкальный инструмент, который называли монохордом(monos- по гречески один, chorde- струна). Это был длинный и узкий деревянный ящик с натянутой верхней струной. От ящика зависели тембр и громкость звука. Струна плотно прикреплялась к ящику неподвижными подставками, а кроме них была еще одна – подвижная. Она передвигалась по струне, то укорачивая звучащую часть ее, то снова удлиняя и тем самым изменяя высоту звука.

Шли века, инструмент продолжал совершенствоваться. В 12 веке возник клавикорд, и на протяжении пяти веков мастера разных стран старались его улучшить. Звук клавикорда был очень нежным и певучим, но, несмотря на все усовершенствования, большой громкости звука так и не удалось добиться.

Далее появился еще один клавишный инструмент-клавесин. Звук на нем извлекали не ударом, а щипком. Он был сильнее, но не выразителен и красив. Невозможно было играть legato.

Наконец, появилась педаль – рычаг, который нужно нажимать ногой. При ее помощи можно было внезапно ослабить звук. Клавирные мастера непрерывно находились в поиске. Продолжали разрабатывать механизм клавишного инструмента. И вот в 1711 году Бартоломео Кристофори изобрел новый инструмент. Звук в нем извлекался деревянными молоточками с обитыми упругим материалом головками. Теперь исполнитель мог играть тише или громче. Сначала появилась левая педаль. Она меняла тембр звука и его силу. Когда пианист нажимает клавишу, молоточек ударяет по струнам. От них отскакивает войлочная подушечка-глушитель (демпфер). Струны от удара дрожат-вибрируют-и возникает звук. Если бы глушитель не отходил от струн, то звук был бы глухим и коротким. А если бы глушителя не было вовсе, струны колебались бы гораздо дольше, чем нужно, и вместо музыки слышался бы сплошной гул. Так что глушитель – очень важная деталь инструмента.

Правая педаль появилась позже. Нажав ее можно отпустить клавиши. Но звук все равно будет тянуться долго-долго, пока не угаснет, так как педаль не позволяет глушителям вернуться на место. Правая педаль позволила ввести в фортепианную музыку новые краски, новые интересные эффекты.

Диапазон фортепиано включает в себя диапазон почти всех остальных музыкальных инструментов. Сила звука может быть самой различной. На фортепиано исполняют и певучие мелодии, и многозвучные аккорды. И виртуозные пассажи. Очень большую роль в раскрытии возможностей этого инструмента сыграл Лист, который не только сочинял фортепианные пьесы, но и перекладывал для рояля различные симфонические произведения. Лист хотел доказать, что рояль не уступает оркестру по своим выразительным, художественным возможностям.

б) Чем же является по существу педализация при игре на фортепиано? Необходимо рассмотреть механизм действия педали и возможности разнообразного эффекта звучания при том или ином использовании педали на одном звуке или аккорде. Механизм фортепианной педали – это все демпферы (глушители) сведенные в единую систему, движимую лапкой (правой) педали путем нажатия ее ногой. При нажатии лапки демпферы выключаются из клавишно-молоточноо механизма. В результате этого все струны данного инструмента резонируют не только на каждый извлекаемый на какой-либо струне звук, но и на другие звуки и шумы, происходящие в это время. Это обстоятельство и вынуждает к сугубо осторожным действиям педалью при ее использовании. В частности, следует избегать стука и возникающего при этом шума, особенно при нажатии или смене педали. Следует учесть, что при открытой педали инструмент резонирует на все звуки и шумы, производимые в данное время и в данном месте, даже вне инструмента. Это особенно важно учитывать при игре на двух роялях и при аккомпанементе.

Рассмотрим, какой эффект звучания дает тот или иной способ использования педали на отдельных звуках или аккордах. Когда звук берется при снятой педали, то есть при опущенных демпферах (так называемый безпедальный звук), звучать будут только струны данной клавиши, и, как не обогащенные обертоновыми призвуками, возникающими на других струнах, будут звучать слабее, менее длительно и менее насыщено.

В связи с использованием педали на одном или ряде звуков возможны четыре случая педализирования.

**1**случай. Звук взят при заранее нажатой педали и продолжает звучать на той же педали. В этом случае удар молоточка вызывает к жизни звучание струн не только этой клавиши, но и других струн, созвучных всем обертонам извлеченного звука и возможным их комбинациям. Следует учесть, что первые колебания струны значительно сильнее последующих и что стук от удара клавишного механизма, особенно на форте, вызывает колебания еще и других струн, не родственных данному звуку. В этих условиях звук, обогащенный обертонами, сильнее и продолжительнее, но зато он лишен своей ясности и чистоты. Чем сильнее взят звук, тем больше чувствуется это звуковое наслоение, и только слабо взятые звуки остаются при этих условиях относительно чистыми от него. В данном случае правильнее говорить не о педализировании данного звука, а скорее об игре на педали, то есть при открытых, освобожденных от демпферов, струнах инструмента.

**2** случай. Звук взят при снятой педали, то есть при опущенных демпферах, но продолжает звучать на педали, нажимаемой возможно позже возникновения данного звука. В этом случае педализируется уже извлеченный звук; причем вновь нажатая педаль снимается или к концу данного звука, или вместе со снятием его, или после того, как палец снят с клавиши. Здесь наблюдается следующее явление: звук после своего возникновения обогащается звучанием обертонов, возникающих на других струнах только под действием нормального колебания струны, а не от первых ее колебаний, сопровождаемых всегда более резко звучащими, но быстро затухающими высокими ее обертонами. В этих условиях при нажатии новой педали заметно бывает усиление взятого звука, что делает его как бы живым и в то же время совершенно чистым от каких бы то ни было посторонних наслоений.

**3** случай. Звук взят при уже нажатой педали, которая снимается в результате его извлечения, но продолжает звучать при снятой педали. В данном случае наблюдается большая яркость звука вначале и большая чистота и ясность в его продолжении. Этому способствует, с одной стороны, то, что в момент звукоизвлечения все струны инструмента открыты для резонирования, что обогащает звучание обертонов на основной струне, и с другой, то, что продолжение звучания происходит уже без участия колебаний других струн инструмента.

**4** случай. Звук взят так же, как и в предыдущем (третьем) случае, но продолжает звучать при вновь нажатой педали. В этом случае возникновение звука происходит в условиях более благоприятных для насыщения его обертонами, звучащих на собственной струне, как в третьем случае; в то же время вновь нажатая педаль вызывает к жизни обертоны и на других струнах. При таких условиях особенно заметно усиление звука , что делает его живым , как бы пульсирующим и дышащим.

Листу принадлежат слова, что без правой педали рояль – это доска для рубки котлет. По мнению Рубинштейна, хорошая педализация составляет три четверти искусства фортепианной игры. И практика всех действительно великих пианистов всегда служила живой позитивной иллюстрацией к этим словам.

**1.2. Виды педализации.**

В педагогической практике обычно педали характеризуются как «запаздывающие», «синкопированные», «одновременные» (как говорят, взятые «вместе» со звукоизвлечением). Эта терминология нигде в литературе не раскрыта с достаточной полнотой и ясностью, и поэтому многими различно истолковывается.

Установившаяся классификация педалей на мелодические, гармонические, ритмические, динамические и другие – обща и органична. Каждая педаль может быть и мелодической и гармонической и ритмической. Нередки случаи, когда педаль подчеркивает только или преимущественно гармонические, мелодические, динамические, ритмические элементы произведения. Уложить в несколько элементарных общих характеристик всю многогранность и все разнообразие особенностей и колоритов звучаний при использовании педалей невозможно.

Осветить и раскрыть сущность педализации можно, исходя, с одной стороны, из основных, и противоположных друг другу характеристик педалей: «прямая педаль» и «синкопированная педаль», и с другой – из функций педализации.

Прямой педалью Э.Гельман называет педаль, которая нажимается и снимается в пределах одной гармонии, мотива или фразы, в пределах одного и того же такта или части его. Протяжение прямой педали находится в рамках педализируемого музыкального построения, как бы внутри его, и все действия педалью находятся в органической связи с элементами именно этого отрезка музыкального построения. Снятие прямой педали происходит не в результате какого то определенного звукоизвлечения, а лишь в связи с окончанием мотива, фразы. Прямая педаль никогда не додерживается до следующего музыкального построения. Прямые педали прерывны, они существуют самостоятельно внутри музыкального построения, вне зависимости от предыдущего или следующего музыкального построения. « Как общее правило,- говорит Гофман, - я рекомендую нажимать педаль быстрым, определенным, законченным до конца движением всегда непосредственно после! удара по клавишам, никогда не одновременно с ударом пальцев, как ошибочно утверждают и делают многие».

Термин «нажать педаль вместе со звуком» (одновременно) не идентичен понятию «прямая педаль», хотя бы потому, что прямая педаль во многих случаях берется не вместе со звукоизвлечением, а после него.

Проследим, что происходит в тех случаях, когда педаль нажимается вместе со звукоизвлечением, то есть одновременно. Нажать педаль «вместе» со взятием звука - значит поднимать демпфер одновременным действием руки, ударяющей клавишу, и ноги, нажимающей лапку педали. Но одновременность нажатия лапки и удара клавиши не всегда приводит к одновременному воздействию на демпфер; степень упругости педальной лапки и всего педального механизма далеко не одинакова во всех моделях инструментов. Нажатие педали вместе со звукоизвлечением может быть опрятным только при педализировании коротких музыкальных элементов, отделенных друг от друга либо паузами, либо тем, что они берутся отрывисто, или при кратком педализировании далеких басов (в аккомпанементе вальса).

Синкопированная педаль противоположна прямой педали; она не разделяет, а соединяет музыкальные построения как в мелодическом, гармоническом, так и в ритмическом отношениях и является по существу связующей педалью. Данная педаль усиливает тяготение к следующему музыкальному моменту - к сильной части такта, к следующему аккорду или следующему звуку мелодии. Синкопированная педаль еще более усиливает и подчеркивает певучесть и связность этих элементов. Людвиг Риман считает, что «каждый аккорд задерживается педалью до момента вступления следующего аккорда. Не может произойти беззвучного разделения, так как при поднятии педали вступает новое звучание. Моментальным следующим опусканием педаль задерживает это новое звучание».

Если прямая педаль прерывна и как бы разделительна, то синкопированная педаль соединительная и не дает никакого перерыва в звучании как раз на грани смен гармонии, звуков, сильных частей такта, и в то же время сглаживает эти грани, чем и способствует плавному звучанию. Синкопированная педаль всегда снимается в результате извлечения того или иного элемента (звука, аккорда) нового музыкального построения. Нажимать ее можно позднее и даже вне зависимости от какого-либо определенного элемента данного музыкального построения, но, во всяком случае, после того, как слух установил чистоту звучания этого нового элемента. Особенно ясно это может быть понято на полной смене синкопированной педали, где ее снятие органически связано с извлечением нового музыкального элемента, а нажатие новой педали – с устанавливаемой слухом чистотой звучания этого нового элемента.

Следует учесть, что в разных условиях момент очищения звука будет наступать в разное время в зависимости от регистра, силы звукоизвлечения, от самого инструмента и других акустических моментов и, наконец, от художественных намерений исполнителя.

А.П.Щапов считает, что среди учащихся средней подвинутости немало таких, которым известна лишь «синкопированная» или «запаздывающая» педаль (хотя когда то им говорилось о существовании так называемой «прямой» педали). И для того, чтобы предотвратить возникновение привычки применять только запаздывающую педаль, необходимо широко применять «прямую» и, главным образом, минимально запаздывающую педаль; необходимо также делать в процессе работы акцент на разнообразных приемах короткой педали. А.П. Щапов предлагает следующую классификацию педалей:

1.Короткая связующая педаль. Ее назначение соединять звучания, не связуемые пальцами. Также ее можно применить для достижения легатности повторных звуков. При данной педали нельзя нажимать педальную лапку до дна: она должна быть опущена лишь на несколько ниже демпферного уровня.

2.Мелодическая педаль. Применяется для окраски и подчеркивания некоторых звуков мелодии. В основном применяется в полифонических пьесах протяженного характера.

3. Гармоническая педаль. Служит для окраски и подчеркивания отдельных гармоний, а также для окраски целого ряда аккордов. Очень часто сочетается со связующей, однако нужно уметь окрашивать ряд аккордов, не связывая их.

4. Вуалирующая педаль. Назначение ее – делать звучание быстрых узоров более слитным и текучим. Для этого с большей или меньшей частотой берется короткая педаль, захватывающая в определенном месте узора некоторый ряд звуков (лапка нажимается неглубоко). Эта педаль часто является вариантным моментом исполнения и потому не всегда поддается фиксации. Она тесно связана с импровизационной нюансировкой звуковой линии.

5. Фоновая педаль. Создает звучащий фон из звуков, не удерживаемых пальцами. Фундаментом этого фона является полноценно звучащий басовый звук, однако совсем нередко звучащий фон образуется только из звуков среднего регистра. Фоновая педаль чаще сего в пределах одной гармонии, но иногда допускается и смешение гармоний («Фейерверк» Дебюсси, «Бабочки» Шумана). Педальный фон часто составляется не только из аккордовых, но также и не аккордовых звуков, что требует, очевидно, особо тщательного контроля слуха.

6. Полупедаль. Под этим термином подразумеваются два совершенно различных приема: а) ею называют полунажатие педали, имеющее место в различных видах короткой педали: связующей, короткой мелодической, короткой гармонической, вуалирующей, вибрирующей. Все эти приемы не допускают глубокого нажима лапки педали, так как ее быстрое обратное движение из глубокого нижнего положения неизбежно приводит к шуму. б) ею называют быструю подмену педали, при которой демпферы успевают заглушить или хотя бы ослабить звучание струн среднего регистра, но не успевают заглушить бас; широко известным примером является кода(на тоническом органном пункте) Прелюдии Шопена aes-dur . Данный прием удается в равной степени не на всех инструментах.

7. Левая педаль. Общеизвестно, что ее следует применять для изменения тембра, а не для маскировки неумения играть красивым piano и pianissimo. Обычно левая педаль применяется лишь как более или менее длительно действующий «регистр». Между тем ее можно давать и коротко, как одной из средств тонкой выразительности.

Левая педаль (по С. Майкапару ) и на пианино и на рояле уменьшает силу звука инструмента. На пианино это достигается тем, что при нажатии на лапку левой педали вся система молоточков приближается к струнам и размах молоточков при ударе в струны уменьшается. На роялях уменьшение звучности происходит от того, что при нажатии педали вся клавиатура, а вместе с ней все молоточки передвигаются вправо. Молоточек поэтому ударяет только по двум струнам из трех одинаково настроенных. Третья струна слева остается свободной и по ней молоточек не ударяет. Эта существенная особенность в устройстве механизма левой педали у роялей является причиной того, что левая педаль изменяет не только силу, но и окраску звуков. В силу закона резонанса остающаяся свободной третья струна слева, будучи одинаково настроена с двумя остальными, по которым ударяет молоточек, сама собой начинает также звучать, придавая этим особую, часто очень тонкую и интересную окраску звукам, извлекаемым на рояле с помощью левой педали.

**1.3**. **Сущность педали в фортепианной игре.**

Еще А.Рубинштейн сказал, что педаль-это душа фортепиано. И это верно; применение педали имеет очень большое значение при фортепианном исполнении. Педаль только тогда может оказывать известное художественное воздействие, когда она является краской, которая в те или иные моменты, иногда продолжительные, иногда короткие, вводится в действие. Если же мы будем всегда и все играть с педалью, педализируя при этом идеально чисто, - педаль утратит всякое свое значение.

Искусство педализации – это самое индивидуальное проявление за роялем звукотворческой воли. Художественная педаль– это нечто иррациональное, различно формируемое звукотворческой волей в процессе творческого акта исполнения, различно – в зависимости от типа художника, а также от инструмента, на котором играют, и от помещения, где это происходит. Педаль играет троякую роль: во-первых, только педаль придает звуку современного рояля полноту, округлость, красоту и способность резонировать; во-вторых, она делает возможным связывание , которое без нее поддается осуществлению лишь с трудом и большей частью далеко не совершенным образом; в-третьих, она удерживает в кажущемся одновременным звучании последовательно появляющиеся звуки (arpeggiando). По мнению К.А. Мартинсена при пробе за инструментом действие педали кажется почти магическим, даже тогда, когда дело касается отдельного звука. Тот же звук, который раньше, взятый отдельно, без педали, казался абстрактным, теперь, с одновременно или тотчас же вслед за ним нажатой педалью, сразу совершенно, как бы по волшебству, изменяется. Звук поет и расцветает, он ширится, несется, течет, он, словно зовет вдаль, и издали, как будто слышится ответ. Явилось нечто красивое само по себе, пусть иное, нежели то само по себе красивое, что было в отдельном звуке прежних клавишных инструментов, но не уступающее ему в силе чувственного воздействия, более ослепительное по силе света, красочному великолепию, жизненной полноте.

Роль правой педали многообразна. Исключительно важна роль педали как связующего средства. Особенно велико значение при сочетании различных звуков в единый гармонический комплекс – для соединения мелодии и сопровождения, басов с отделенными от них аккордами, звуков гармонической фигурации. Многое в этом плане предполагает обязательное использование педали.

Весьма важна роль правой педали так же как красочного средства. Изменение тембра фортепианного звука достигается тем, что при поднятых демпферах взятым звукам начинают беспрепятственно резонировать их многочисленные частичные тона. Придание звуку большей полноты, красочности и продолжительности имеет важное значение для достижения большей певучести исполнения и приближения фортепиано к «поющим» инструментам. Нажимая педаль, пианист никогда не преследует одну цель. Декоративные и тектонические тенденции, вокальные и пространственные задачи сливаются в одном движении. Нажим на педаль и движение пальцев работают одновременно, вступая в тончайшую взаимосвязь. И все же в каждом отдельном случае может превалировать та или иная цель, и нужно уметь угадать ее и определить.

Педаль всегда является «суммарной». Нельзя рассматривать ее задачи и методы в отрыве от стиля, от индивидуальности исполнителя, от тончайших особенностей произведения, от интерпретируемой нотной записи, от общего музыкального фона эпохи и характера аудитории.

Свойство правой педали удлинять звуки за пределы времени держания клавиши нажатой дает возможность снимать пальцы и руки с клавиатуры и продолжать требуемое звучание с помощью одной только педали. Эта возможность снимания пальцев и рук с клавиатуры, не укорачивая при этом требуемой длительности звуков, сохраняет свежесть мускулатуры и предупреждает излишнее утомление рук.

С другой стороны, то же свойство педали удлинять звуки без необходимости удерживать все время клавиши нажатыми чрезвычайно ценно в художественном отношении, так как дает возможность исполнять legato во всех тех случаях, когда одними пальцами без педали нет возможности осуществить это legato. Legato без педали неосуществимо: а) между отдаленными друг от друга на клавиатуре звуками или аккордами; б) между повторяющимися звуками или аккордами; в) между различными аккордами, хотя и близко лежащими друг к другу на клавиатуре, но не могущими быть связанными между собой одними пальцами без педали.

Таким образом, правая педаль является для современного рояля не более или менее случайным придатком, который можно бы и откинуть, не изменяя инструмента; наоборот, она органически связана с его звучанием, без нее инструмент сразу бы потерял бы всякую художественную ценность. Как красочно сказал о значении педали Бузони: «Педаль – лунный свет, льющийся на пейзаж!

**Глава 2.Практическая часть.**

**2.1.** **Употребление педали на начальном этапе.**

Мы выяснили, что педаль – это не постоянное звучание, а краска, которая в некоторых случаях должна применяться для того, чтобы окрашивать те или другие моменты. Как правило, ученики впервые начинают применять педаль в пьесах спокойных, требующих медленного движения, и это позволяет обращать особое внимание на качество звучания и на самый процесс пользования педалью. Каждому ученику должно быть ясно, для чего нужна педаль именно в данном случае: надо ли присоединить бас к основной гармонии и услышать общее звучание, следует ли связать между собой несколько аккордов или далеко отстоящие друг от друга звуки мелодии, нужно ли подчеркнуть заключительные аккорды произведения и тому подобное.

Позже учащийся встретится и с тем, что при больших нарастаниях и взволнованном движении вперед в звучании возникают наложения гармоний; в «узловых моментах» - где появляется новый бас, ясно меняется гармония и т.п. – надо особенно тщательно «очищать» звучание от остаточных призвуков.

Как считают многие композиторы и педагоги, с самого начала надо воспитать у ученика резко отрицательное отношение к «грязной « педали, и наоборот, побуждать с удовольствием слушать педальное звучание глубокого, чистого баса или широко расположенного красивого созвучия. Ученик должен знать, что педалью всегда управляет только слух. Нужно приучить спокойно нажимать педальную лапку и так же мягко снимать педаль. Необходимо введя педаль, учитывать особенности развития учащегося, и, конечно, не только физические (ноги не достают!), но и психические, то есть особенности его общего музыкального развития. Одним учащимся педализация объясняется раньше, другим позже, и пьесы, на примере которых происходит знакомство с педалью, тоже различны. Способному, активному ученику, который тянется к гармонии, можно разрешить уже в самом начале обучения заключительные аккорды пьесы поддержать педалью. С учеником инертным, вялым в реакциях работа протекает иначе; обычно применяются разные приемы с целью вызвать у него желание педализировать, развить потребность его слуха в педали.

Многообразные жанровые оттенки кантиленой ткани раскрываются при исполнении средствами динамической, агогической нюансировки в их единстве с различными приемами педализации. Особенно следует отметить выразительную роль последней. В этом смысле очень показательна пьеса П.Чайковского «Болезнь куклы» - ее фактура представляет собой исключительно благоприятный материал для овладения запаздывающей педалью. Кантиленные пьесы способствуют дальнейшему усовершенствованию этого приема, но в них для выявления интонационной выпуклости мелодии, синтаксической ясности ее членения, чистоты звучания гармонии педальные звучания чередуются с беспедальными. В кантиленной ткани учащийся все шире применяет различные виды художественной педализации. Важно своевременно научить его слышать связь педализации не только с интонированием мелодии и сменами гармоний, но и с темпо-динамической стороной исполнения. Лишь в полностью подготовленной пьесе можно избрать достаточно убедительную естественную взаимосвязь педализации с темпо-динамической нюансировкой. Накопление навыков исполнения кантиленных миниатюр происходит по мере усложнения ткани подбираемых произведений.

На количество педалей, которое мы употребляем, огромное влияние должно оказывать то, что мы играем, характер и жанр пьесы. А. Гольденвейзер в своей работе «Об исполнительстве» говорит, что «если я начну играть произведения французских импрессионистов с такой педалью, с какой я буду играть сонату Моцарта, или наоборот, то это будет безобразие». Значит, у каждого стиля должен быть свой тип педализации. Когда воспроизводим полифоническую ткань, педаль сводится к самому минимуму, ею можно только подчеркивать некоторые гармонические моменты, но абсолютно никогда нельзя смешивать различные звуки одним движением на педали, потому что тогда мы затемним полифоническую ткань

Нейгауз рекомендует употребление педали даже в одноголосной мелодической фразе, без аккомпанемента, для того, чтобы добиться большего legato и cantabile. «Не пользоваться совершенно педалью – исключение из правила, пользоваться ее надо постоянно и разумно. Педаль – есть органическое, неотъемлемое, важнейшее, наряду с другими, свойство и качество фортепиано; устранить ее – значит «оскопить» его.» Нейгауз стремился показать и доказать ученику, что педаль не может быть репертуарна, что это дело данного случая, чутья, вкуса и слуха, что правильной педали «вообще» нет и то, что пригодно для одного композитора, совершенно непригодно для другого. «Педаль, как и звук, управляется слухом, только он диктует законы, он же один может исправить ошибки».

Таким образом, требуется особо тщательная проработка педализации, объяснение смысла применения того или иного принципа. Сначала нужно создать слуховой идеал, а затем через объяснение добиваться нужных приемов педализации.

**2.2**. **Методика начального обучения педализации.**

Приступить к обучению педализации можно лишь тогда, когда физические возможности учащегося позволяют ему, сидя правильно за роялем, доставать лапку педали.

Артоболевская предлагает положить на стул доску или подушку, поставить под ноги по росту ребенка скамеечку, в которую должны прочно упираться его ноги. Малыша надо сразу научить упираться пятками, пока в скамеечку. Это создает привычку, необходимую в будущем при педализации. Если ноги ребенка еще не достают до педалей необходимо пользоваться скамеечкой, в которой имеется особое приспособление – передача на педали: приделанные к скамеечке «заменители педали», соединенные через отверстия с педалями фортепиано. Садиться надо на полстула, на такой высоте и таком расстоянии, чтобы удобно было достать до клавиатуры.

Начинать обучение педализации следует на пьесах, где эффекты звучания тесно связаны с педализацией и где необходимость использования педали не случайна, а более или менее постоянна; словом, на пьесах, исполнение которых без педали не представляет художественного интереса. Действия педалью состоят из двух моментов: нажатия и снятия ее. Эти действия должны находиться или в связи или в зависимости от действия пальцами, то есть непосредственно от звукоизвлечения или от звучания уже извлеченных удерживаемых пальцами звуков. Чтобы ярко ощутить эту зависимость, удобнее всего начинать с движения ноги в сторону снятия педали, для чего следует раньше всего иметь педаль нажатой, а затем звукоизвлечением вызвать у ноги реакцию в форме движения ноги в сторону снятия педали. Движение ноги в этих случаях будет противоположно движению руки. Движение ноги для снятия педали в первой стадии обучения будет более или менее определенным и именно вследствие полной зависимости от звукоизвлечения; снятие педали будет как бы физическим результатом звукоизвлечения. Движение же ноги для нажатия педали должно быть более спокойным, осторожным и зависящим не от звукоизвлечения, а от звучания в данный момент уже извлеченных звуков.

Педаль, снятая в результате звукоизвлечения и нажатая после проверки слухом чистоты звучания этого извлеченного звука, и есть синкопированная педаль. Она, как более определенная в своих действиях и более точно и органически связанная с педализируемым элементом текста является, конечно, более легкой и потому с нее и следует начинать обучение педализации.

Первым конкретным упражнением для таких педалей может быть последовательное извлечение ряда отдельных звуков или аккордов, выписанных в длительностях целыми нотами; не связывая их звучание пальцами, следует предоставить это связывание педали.

Процесс смены педали может быть разложен на следующие моменты: имея нажатой педаль, палец извлекает звук, в результате чего нога снимает педаль, а извлеченный звук остается в распоряжении пальца, которым, собственно, удерживается демпфер; в это время слух проверяет опрятность, чистоту и полноту беспедального звучания извлеченного звука; лишь убедившись в полном уничтожении старых звучаний и достаточно чистом и полном звучании новых, нажать снова педаль; причем отпустить клавишу можно лишь тогда, когда звук (собственно демпфер) полностью передан в распоряжение педального механизма. Если поспешишь снять палец с клавиши, то в распоряжении педали может не оказаться звука. Затем палец извлекает следующий звук и т. д.

Учащийся должен четко ощутить зависимость поднимания ноги с лапки педали (снятие педали) от взятия звука пальцами. Когда палец достигает дна клавиши и звук извлечен, слухом воспринят, нога начинает свой подъем со дна лапки педали. Следует следить слухом за тем, чтобы на звуке менее всего были заметны физические действия ногой и рукой и этим самым дали бы возможность уловить, с одной стороны, очищение вновь взятого звука и, с другой, - обогащение его в процессе включения педали. Не бесполезно иногда передержать несколько педаль, то есть замедлить снятие ее и сделать особенно заметным для слуха то, как новый звук (аккорд) очистился от старых звучаний, из которых он как бы выплывает, такие эффекты обогащают красочность звучаний в художественных произведениях.

Когда учеником усвоена зависимость движений ноги от движения руки (пальца), когда слуховое внимание привлечено, тогда ему легче будет решать вопросы педализации, ясно осознавая все действия, необходимые для выявления тех или иных звучаний, связанных с тем или иным звуковым образом. Отсюда у учащихся выработается стремление к правильному звукоизвлечению пальцами и, в частности, к более полному выдерживанию пальцами извлеченного звука. Между прочим, неудачи у учащегося происходят именно оттого, что пальцы недодерживают звука и лишают играющего времени, необходимого для спокойного педализирования звука.

Когда синкопированная педаль усвоена, можно перейти к прямой. Прямая педаль часто истолковывается учащимися как нажатие педали одновременно со звукоизвлечением. Это часто приводит к стуку, шум от котоого остается на всем протяжении педали и к захватыванию новой педалью предыдущих звуков, также остающихся на всем протяжении этой педали. Между тем, прямые педали очень многообразны по звучанию и трудны для проверки слухом желаемого эффекта звучания. Поэтому начинать обучение прямым педалям следует на пьесах, где каждая прямая педаль более или менее изолирована и где нажимать ее нужно спокойно и не одновременно с педализируемым элементом; а также, где снятие педали приходится на слабой части такта и где оно не связано с каким-либо определенным звуком.

Использование прямых педалей для того, чтобы удерживать в звучании очень кратко взятые звуки (далекие басовые звуки, далекие форшлаги и т.п.), очень рискованно; в ранней стадии обучения такие педали мало обеспечивают опрятность звучания. Употребление таких педалей учащимися, недостаточно владеющими техникой педализации, приводит к засорению не только звучания эпизода, но и слуха учащегося.

В работе с учащимися над педализацией необходимо точно фиксировать в тексте все указания того, что педализировать, когда и как действовать педалью. Общепринятый способ обозначения педали ни в какой степени не помогает ученику разобраться в сущности педализирования. Следует привлекать слуховое внимание учащегося к эффектам звучания при педализировании, а также и к точно уясненным действиям педалью, необходимым для осуществления этих эффектов.

Применением педали должен всегда управлять слух. И. Гофман считает, что гораздо важнее знать, когда не употреблять педаль, чем когда ее употреблять. Необходимо воздерживаться от ее употребления всякий раз, когда возникает хотя бы малейшая опасность непреднамеренного смешения звуков. Чтобы избежать этого, лучше всего нажать педаль после взятия того звука, ради которого она берется, и отпустить ее быстро, одновременно со взятием следующего звука. Она может быть сразу же взята снова, и это чередование должно продолжаться там, где имеется либо смена гармоний, либо последование «проходящих нот». Ухо должно быть опекуном правой ноги. Надо приучить его к гармонической и мелодической ясности. «Слух – «сольный» руководитель ноги на педали».

Левую педаль следует употреблять только тогда, когда тихое звучание сочетается с таким изменением окраски, какое не выходит за пределы возможностей этой педали. Слишком частое употребление левой педали ведет к пренебрежению туше pianissimo, поэтому нельзя одобрить такое ее применение.

**2.3. Формирование начального навыка педализации на специальных**

**упражнениях.**

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 раньше второго класса.

Вначале следует показать, как нажимается педаль. Движение вниз и вверх должно быть бесшумным. 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. После этого можно перейти к упражнению в связывании при помощи педали отдельных звуков. Но теперь рука снимается, 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 педагогических упражнениях нецелесообразно, так как это ослабляет слуховой контроль.

Приобретенные на упражнениях навыки следует тот час 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. На первых порах обучения нельзя рекомендовать частые смены педали. Поэтому в младших классах, как правило, педаль берется после долгих звуков и снимается на коротких. Прямая педаль применяется в танцах и маршах. Она помогает подчеркнуть бас и при маленькой руке соединить бас с аккордом. Лишь очень постепенно, по мере усложнения репертуара и роста своих возможностей, ученик будет осваивать более частое пользование педалью.

А.Щапов считает, что очень полезно, чтобы ученик сначала ничего не играя, а, только нажимая и снимая педаль, наблюдал за движением демпферов, а затем, взяв простейший аккорд, прислушивался к эффекту включения и выключения педали. Умение чувствовать демпферный уровень (на каждом инструменте) является важной предпосылкой хорошей педализации.

На преодоление начальных трудностей пользования педалью и приобретение элементарных навыков педализации на конкретном, специально созданном художественном материале рассчитаны «Педальные прелюдии» профессора С.М.Майкапара. Это легкие фортепианные пьески,

предусматривающие необходимость употребления педали. В основе их лежит не только задача усвоения навыков пользования педалями в различных случаях, но и воспитания у учащихся соответствующего слухового контроля. Только при таком условии первоначально приобретенные навыки явятся предпосылкой художественной педализации в будущем. Опора на слух, которую автор считал необходимой с первых занятий ребенка музыкой, является главной и при изучении «Педальных прелюдий».

**2.4.Особенности педализации в произведениях из репертуара средних классов ДМШ.**

В процессе музыкально-слухового и технического развития ученика 4-5 классов все полнее выступают новые качества, связанные с обогащением ранее приобретенного и задачами, возникающими на данном отрезке обучения. Учебно-педагогический репертуар пианиста постоянно расширяется за счет более сложных в жанрово-стилистическом и фактурном отношениях произведений. Слуховая сфера учащегося и его сознание все больше вовлекаются в анализ идейно-художественного содержания музыки, ее формы, выразительных средств, приемов овладения фактурными трудностями. Существенно расширяется применение педализации. Она неотделима от всех остальных выразительных средств, которыми пользуется пианист. Педализация должна согласовываться с артикуляционными, динамическими, агогическими факторами. Средства педализации – время нажатия и снятия педали, различная глубина нажатия – неисчерпаемы в смысле художественных возможностей.

Если в танцевальной музыке главную роль играет прямая педаль, то в кантиленой пьесе основное значение имеет запаздывающая, продлевающая. В свою очередь, гармонический смысл музыки как бы управляется басом. Бас, как гармоническая основа и нижний голос, часто оказывает решающее воздействие на педализацию. Например: «Вальс» Чайковского из «Детского альбома». В каждом такте педаль берется на первой четверти, снимается на второй. Нажимать педаль надо полностью до конца педального хода вниз, снимать быстро и до самого верха, то есть также до конца педального хода вверх. Снимать педаль активным подъемом ноги не следует. Для прекращения действия педали нужно только прекратить ее нажатие. Сильная пружина, которой снабжен педальный механизм, сама в момент прекращения нажатия вызывает автоматический подъем лапки педали и с ней вместе подъем ноги. Таким образом «снимание» педали следует понимать как пассивное «отпускание» педали. Совершенно недопустим при снятии педали активный высокий подъем ноги, что всегда вызывает антихудожественный стук ноги о лапку педали при последующих ее нажатиях. Звуковой результат такой педали, в данном произведении Чайковского следующий: мелодия имеет светлый, прозрачный, без всякой примеси оттенок. А бас здесь, подчеркнутый педалью становится более насыщенным, что характерно для танцевальной музыки. А вот в «Сладкой грезе» Чайковского, пьесе кантиленного плана, следует непрерывная цепь запаздывающих педалей. Безпедальные моменты так коротки, что можно все произведение без пробелов считать окрашенным педалью. Ход басов является гармонической основой, которая поддерживает текучесть мелодии.

В пьесах кантиленного склада важно сосредоточить слуховое внимание ученика на «проветривании» в процессе педализации звуковой атмосферы путем эпизодического применения певучей пальцевой, но безпедальной игры. В «Покорности» Грига педаль берется одновременно с октавой в левой руке, на вторую долю снимается и следующий такт безпедальный. Благодаря этому мелодия звучит отчетливо и не сливается в общую звучность. И так на протяжении всей пьесы.

Возможность варьированного использования педали в каждой кантиленой пьесе зависит от фактурной среды, интонационно-ритмической и регистровой взаимосвязи разных слоев ткани, динамической нюансировки. Чуткий слуховой контроль позволит ученику находить художественную меру, как глубины нажатия педали, так и степени ее запаздывающего снятия. Например, в «Сказочке» Прокофьева(2часть) педаль нажимается после взятия звука, снимается на последнюю восьмую. Созвучие в левой руке и шестнадцатые секунды в правой и затем в левой руке благодаря педали будут звучать дольше, а не одну четверть, до момента снятия педали. Таким образом, это послужит более длительным фоном, передающим сказочный образ произведения.

Образы природы находят свое живое отражение в лирических миниатюрах различных композиторов. В экспозиционной и репризной частях «Утра» Прокофьева светлым До мажором передаются мягкие тона утреннего пейзажа. Настойчивое раздвигание тонических трезвучий, звучащих на протяженной педали (т.1,3,4)в разные регистры сразу же вводит учащегося в атмосферу широкого дыхания. В середине пьесы в басу неспешно появляется новая мелодия. Ее густые и сдержанно-величавые интонации, проходя в низком регистре, отличаются поступенной мерностью и пунктирной утяжеленностью движения(dravamente). Полутактовые смены педали подчеркивают как плавные движения фигурационного фона, так и интонационную выпуклость звучания пунктирного ритма. Во второй половине средней части пьесы происходит перестройка фактуры. Мелодия , проходя в верхнем голосе на фоне уже знакомого фигурационного сопровождения левой руки, звучит более мягко, напевно. Этому немало способствует педализация, зачастую охватывающая целые однотактные группы. Динамическая нюансировка в соответствии с жанровой природой пьесы никогда не выходит за пределы среднего уровня звучания(pp,p,mp,mf)

Запись педальных указаний относительна. Педальная памятка лишь приблизительно обозначает время нажатия и снятия педали, а глубина нажатия вообще не поддается фиксации. Нельзя смазывать реальные паузы или, наоборот, в угоду большей чистоте звучания уничтожать гармонический фундамент. Педальная вуаль может закрыть четкую поступь басов, отчего пострадает фактура в целом.

Одно из важнейших свойств педали, которое далеко не сразу всеми усваивается, – это различное ее действие в связи с тем, насколько вы ее нажимаете. Проще говоря, есть полная педаль, полупедаль, четвертьпедаль. До и между ними возможны еще градации. Одни звуки, обычно более низкие, звучат на педали, тянутся, в то время как другие, более «легкие» и высокие, не испытывают действия педали, звучат совершенно прозрачно. Возможно это не только из-за различного действия глушителей в связи со степенью нажатия педали, но из-за основного ее свойства: различного действия на звуки, смотря по их высотности. Басовая нота продолжает звучать на педали, в то время когда в более высоких регистрах при смене полупедалей все совершенно чисто и прозрачно, то есть, для более высоких регистров педаль меняется(соответственно смене гармоний. Звуков мелодии), а для баса остается бессменной, нота или ноты продолжают звучать, как будто их выдерживают пальцами, а не ногой. Одним из лучших примеров о вышесказанном является «Прелюдия» Шопена As dur. оp.28, ее кода; здесь же можно проследить и раз навсегда запомнить, как неразрывно связана педаль со звуком, как малейшие изменения нюансировки вызывают изменения в педализации. Нижнее колокольное As должно звучать два такта, то есть надо держать педаль, но в это время гармония в аккордах среднего регистра меняется вместе с мелодией три раза. Следовательно, педаль надо менять во избежание какофонии. Нет ничего легче, чем разрешить это кажущееся противоречие: бас играется sforcando piano, но мягко, мелодия нежно, но отчетливо выделяется, тонко нюансируется, а тише всего (pp) исполняются аккорды сопровождения (гармония), при смене гармоний педаль чуть-чуть приподымается (сменяется) – это и можно назвать четвертьпедалью, в результате – фальши никакой нет, а басзвучит сколько ему положено. Этот пример еще раз доказывает, что педаль, как и звук, управляется слухом, только он диктует законы, он же один может исправлять ошибки.

Развитию протяженного, горизонтального мышления ученика способствует изучение кантиленой ткани «Сказки» Косенко. Пьеса, написанная в духе русских былин, обладает множеством ценнейших художественных и педагогических качеств. Исполнение пьесы предполагает владение навыками певучей игры, широкой палитрой динамических оттенков, которое сочетается с гибкой темпо-ритмической нюансировкой. Педализация служит оттенению отдельных ярких интонаций унисонных мелодических построений, певучих гармоний, плавности голосоведения.

Цель развития навыков выразительной певучей игры и педализации преследует изучение «Миниатюры в форме этюда» ре минор А. Гедике. Ценным в ней является то, что исполнение мелодии почти целиком поручено левой руке, весь же гармонический фон – правой. Обозначенная редакторская педаль в сборнике «Фортепиано» (4 класс) соответствует требованиям исполнения двух контрастных фактур. В крайних частях пьесы короткие четырёхнотные поступенные фигуры, исполняющиеся на crescendo в манере речитативного диалога, звучат без педали. Полной и непрерывно сменяющейся педализацией, диктуемой гармоническим фоном и мелодией, характеризуется исполнение середины пьесы.

В отличие от кантиленных пьес, характеризующиеся плавностью, пластичностью, в миниатюрах подвижного характера выступает четкая синтаксическая расчлененность изложения, острота ритмической пульсации, частые смены артикуляционных штрихов, яркие динамические сопоставления.

Особенно следует отметить художественное и педагогическое значение, таких моторных пьес, как танцы, марши, звукоизобразительные миниатюры. Явное предпочтение отдается вальсовой музыке. Общей образной чертой многих вальсов является их кантиленное начало. Например, в «Маленькой танцовщице» А. Гладковского при всей пластичности исполнения вальсовой мелодии в гармоническом фоне надо раскрыть два контрастных элемента – глубину звучания баса и легкость аккордов на вторых и третьих долях тактов. В отличие от подвижных вальсов здесь ритмически устойчивому исполнению сопровождения противопоставляется динамико-агогическая гибкость интонирования мелодии. Педаль берется на вторую долю такта и на третью снимается, что придает музыке прозрачность, легкость.

Одной из ярких пьес детского педагогического репертуара является «Андантино» А. Хачатуряна. При разучивании сопровождения ученик должен ясно услышать смены гармоний в терцовом хроматическом нисходящем движении. Педализация пьесы осуществляется двумя основными приемами. В первой части для сохранения чистоты звучания половинных нот мелодии следует менять педаль на каждом звуке. Эпизодические безпедальные звучания в поступенных фигурах восьмыми как бы возмещаются их более свободной ритмо-динамической нюансировкой. Наличие басового голоса во второй части пьесы позволяет непринужденно менять педаль по полутактам. При скупых педальных красках должны ясно произноситься восьмые ноты двух заключительных, напряженно звучащих построений.

В. Косенко «Украинская народная песня». Привычные приемы педализации, диктуемые сменами гармоний, нередко переносятся детьми на музыкальную ткань, в которой гармоническая вертикаль «окутана» подвижными голосами. Такая педализация почти неприемлема для исполнения первого куплета. Эпизоды, где поступенное движение голосов восьмыми нотами сочетается с чистотой и выразительностью звучания гармоний, нередко идут без педалей вообще. Лишь в конце куплета в терцовом движении голосов на фоне тянущихся половинных нот в басу окончания мотивом ненадолго поддерживаются запаздывающей педалью (такт 9). И как свободно дышит на объемной педали заключающая куплет ми-мажорная аккордовая фигурация (т.10,11). Смена гармоний во втором куплете (по четвертным или половинным нотам) позволяет применять непрерывно запаздывающую педализацию.

Накопление навыков исполнения кантиленных миниатюр происходит по мере усложнения ткани подбираемых произведений. Решающую роль здесь играет гомофонно-гармоническое изложение. Обратимся к «Романсу» Глиэра. С первых же тактов пьесы ученик ярко ощущает жанровый колорит мелодии и ее гармонического окружения. Навыки выразительной педализации как нельзя более естественно вырабатываются на данной пьесе. Педализация здесь используется с разными художественно-звуковыми целями. Она направлена как на сохранение целостности звучания гармонии в фигурациях сопровождения, так и на выпуклое произнесение мелодии. Например, для интонационной чистоты звучания мелодии (т.1,3,5) предложено заменить прямое нажатие педали на первых звуках фигур сопровождения ее запаздывающим взятием вслед за пунктирной нотой мелодии. Сохранение же звучания опорного басового звука достигается путем его намеренного задержания на протяжении одной четверти (редакторского обозначение). Во втором же предложении появление мелодии в низком регистре в сочетании с парящей над ней фигурации восьмыми нотами вызывает необходимость почти непрерывных смен педали, позволяющих сочным и густым звуком провести мелодическую линию. В педализации серединной части пьесы необходимо почти всегда исходить из смен гармоний в ее фактуре.

Глубоко вникнув в образную характеристику каждого произведения, ученик, избегая статичности исполнения, должен находить естественные пропорции в динамической и агогичсекой нюансировке внутри больших построений. Обозначенная в пьесе редакторская педаль, по словам Б. Милича «направлена на достижение интонационной рельефности звучания мелодии и на сохранение ритмической текучести гармонического сопровождения».

Чуткий слуховой контроль позволит ученику находить художественную меру, как глубины нажатия педали, так и степени ее запаздывающего снятия.

**2.5. Структура навыка педализации**

Анализ музыкально-педагогической литературы дает основание утверждать, что в настоящее время нет единого понимания структуры навыка педализации. Поэтому остается актуальной задача установления структурных компонентов навыка педализации, что позволило бы разработать систему методов для более успешного формирования и развития данного навыка.

Педагогу, прежде чем начинать работать над педализацией, что-то формировать, необходимо четко представить себе не только что надо педализировать, но и, как и когда надо действовать педалью. А также, какие именно составляющие навыка необходимо формировать у ребенка, в чем он испытывает затруднения.

Процесс обучения игре на фортепиано делится на несколько этапов. Формирование и развитие навыка педализации – это непрерывный процесс. Практические трудности педализации возникают еще с того момента, когда учащиеся впервые знакомятся с педалью, механически следуют ее обозначению и получают неудовлетворительный результат. Проходит немало времени, прежде чем он осознанно овладевает педалью на материале музыкальных произведений, проходимых с другими целями. В ходе занятий формирование навыка совершенствуется.

К сожалению, в работе музыкальных школ наблюдается преобладание методов «проб и ошибок». Некоторые педагоги убежденно считают, что учить педализации незачем. Педаль настолько «слышна», а нажатие педали столь простое движение, что нет никакой необходимости указывать, где и как ее надо брать. Педагог, якобы, должен только поправлять отдельные неправильности, создающие грязное звучание. Мы не можем с этим согласиться. Ученика нельзя только поправлять, его надо направлять, учить слушать себя, учить приемам педализации.

Остановимся подробнее на анализе **структурных компонентов навыка** **педализации.** Центральным, основным компонентом навыка педализации можно назвать слуховой контроль. Применением педали должен всегда управлять слух. И. Гофман считает, что, гораздо важнее знать, когда не употреблять педаль, чем когда ее употреблять. Слух – «сольный» руководитель ноги на педали. Нейгауз считает, что педаль, как и звук, управляется слухом, только он диктует законы, он же один может исправить ошибки. Именно слуховой контроль определяет качественное применение педализации. По мнению Г.Когана «Единственный «рецепт», какой может быть дан, состоит в том, чтобы: а) предельно «отточить» свой слух, б) держать его «настороже» во все время исполнения и в) выработать в ногах автоматическую, мгновенную и очень чуткую реакцию на «подсказки» слуха».

Следовательно, другой компонент навыка педализации – это владение техникой педализации. Нельзя думать, что педаль – это аппарат, который следует только нажимать и снимать; педализация не такой простой процесс. Педаль можно нажать до самого дна, нажать слегка, можно снять быстро, можно снять постепенно – все это играет роль. Мастерство педализации можно воспитывать, как и мастерство игры руками. Хорошее владение техникой педализации – это, прежде всего отсутствие вредных напряжений, точная координация всех действий. Полное единство всей «системы»: пианист – его пальцы, руки, уши, ноги. Время развития координации движений и внутренних двигательных ощущений (мышечного сустава) у всех детей различно в силу природных способностей. На начальном этапе, в этом могут помочь «Пальчиковые игры» И.Э. Сафаровой. Все упражнения, которые приводятся в этой работе, не случайны. Это элементы тех сложных движений тонких мышечных и тактильных ощущений, которые понадобятся пианисту при непосредственном соприкосновении с инструментом.

Овладение техникой педализации, то есть определенными механическими движениями, должно достигаться систематическими специальными упражнениями и основательной проработкой инструктивных примеров из литературы с целью привития учащимися прочных навыков и самостоятельности в применении педали. Это должно произойти относительно рано, ибо позднее обучение педализации делает невозможным по-настоящему органическое включение педали в исполнении.

Навык педализации основывается на осознанном подходе к звуковому воплощению фактуры. Для проведения фактурного анализа необходимо использовать следующие типы упражнений: 1) определение регистрового положения мелодии; 2) разделение фактуры на ее составляющие (мелодическая линия, бас, гармоническое сопровождение). На этом основании он и будет следующим компонентом структуры навыка педализации.

А. Гольденвейзер в своей работе «Об исполнительстве» говорит, что «если я начну играть произведения французских импрессионистов с такой педалью, с какой я буду играть сонату Моцарта, или наоборот, то это будет безобразие». Значит, у каждого стиля должен быть свой тип педализации. Этот пункт не является целью нашей работы, так как требует дополнительного исследования. Но в структуру навыка педализации мы его внесем.

Таким образом, основными компонентами **структуры навыка** **педализации** являются:

1. Слуховой контроль
2. Владение техникой педализации
3. Осознанный подход к звуковому воплощению фактуры
4. Изучение жанровых и стилистических особенностей произведения.

Следовательно, развивая эти структурные компоненты, можно предположить более успешное формирование и развитие навыка педализации. И в этом случае педагогическая задача состоит в том, чтобы при разработке методики учитывались особенности структуры навыка педализации, которые необходимо формировать у учащихся для выполнения художественно-исполнительских целей.

**Заключение.**

В результате данной работы можно сделать следующее заключение. Фортепианная педаль – это самобытное и прекрасное свойство инструмента и сильнейшее средство воздействия в руках мастера. Одна из главных задач педали – это лишить фортепиано некоторой доли той сухости и непродолжительности звука, которая так невыгодно отличает его от всех других инструментов. Не пользоваться совершенно педалью - исключение из правил; пользоваться ею постоянно, но разумно - правило. Педаль есть органическое, неотъемлемое, важнейшее свойство и качество фортепиано.

Нельзя думать, что педаль – это аппарат, который следует только нажимать и снимать. Педаль всегда является «суммарной». Нельзя рассматривать ее задачи и методы в отрыве от стиля, от индивидуальности исполнителя, от тончайших особенностей произведения, от интерпретируемой нотной записи, от общего музыкального фона эпохи и характера аудитории.

Как мы выяснили, педализация не такой простой процесс. Чрезвычайно важный вывод для всех, что композиторы пишут очень точно то, что они слышат и желают услышать от исполнителей своих произведений. А задача преподавателя музыки помочь учащимся в этом.

В данной работе мы систематизировали виды педализации. Рассмотрели особенности педализации в различных произведениях и на конкретных примерах показали способы применения педали. Представленная в работе структура навыка педализации может помочь в формировании и развитии данного навыка, необходимого для органичного воспитания пианиста.

Таким образом, гипотеза подтвердилась. Действительно, если в работе с учащимися использовать развивающие методы, направлять внимание на фактурный анализ особенностей педализации в музыкальном произведении и слуховой контроль, а также изучать жанровые особенности произведений, то возможно более успешное формирование навыка педализации.

Вследствие этого мы предлагаем следующие рекомендации:

1.При освоении навыка педализации необходимо добиться целого комплекса умений (слуховых, координационных, динамических, артикуляционных), разбудить фантазию ученика, привить ему любовь к изучению педализации, уберечь его от боязни трудных и неверных шагов в этом направлении.

2. Прививать ученикам мысль о том, что педаль - это душа фортепиано, применение ее необходимо и неизбежно.

3.Начинать обучение педализации следует с упражнений, в которых учащийся четко ощутит зависимость поднимания ноги с лапки педали от взятия звука пальцами. При этом должно быть привлечено слуховое внимание ученика. Далее этот навык должен быть закреплен на несложных произведениях.

4.Следует учитывать, что способы применения педали зависят от разного стиля произведений. Мастерство педализации нужно воспитывать, как и мастерство игры руками.

Список литературы:

1.Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. М.,1971.

2.Артоболевская А. Первая встреча с музыкой. М.,1989

3. Баренбойм Л. Путь к музицированию. Л.,1979

4.Гельман Э. Педализация. М.,1954

5.Гольденвейзер А.Об исполнительстве. М.,1965

6.Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве. Л.,1985

7.Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы. М.,1961

8.Майкапар С. Двадцать педальных прелюдий. Л.,1967

9.Мартинсен А.Индивидуальная фортепианная техника. М.,1966

10. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М..1967

11. Светозарова Н., Кременштейн Б. Педализация в процессе обучения игре

на фортепиано. М.,1965

12. Фейнберг С. Пианизм как искусство. М., 1965

13.Щапов А. Некоторые вопросы фортепианной техники. М..1968