

**Муниципальное бюджетное образовательное учреждение
дополнительного образования
«Детская школа искусств № 6» г. Ульяновск**

Методическая разработка

«Педализации в работе над фортепианными произведениями»

Преподаватель:

Леонова О.Г.

2018 г.

Содержание

Вступление. Значение правой педали.

Слуходвигательная природа навыка педализации.

I Первое применение педали. Педальные упражнения. Запоздывающая педаль: техника исполнения.

Прямая педаль: особенности применения. Основные виды разделяющей педали: ритмическая, динамическая, красочная (инструментующая), артикуляционная.

Применение полупедали и постепенного снятия педали.

II Педаль фактурная и колористическая(обогащающая).

III Левая педаль.

IV Выразительные возможности педали.

Педализация кантиленных пьес.

Педаль в полифонических произведениях.

V Зависимость педализации от стиливых особенностей произведения.

VI Воспитание самостоятельности ученика.

VII Недочеты в применении педали, наиболее часто встречающиеся у учеников.

Заключение.

Список используемой литературы.

Вступление.

Значение правой педали.

Слуходвигательная природа навыка педализации.

«Педаль - лунный свет, льющийся на пейзаж» (Бузони).

Рояль, как инструмент, пользуется огромной популярностью как на концертной эстраде, так и в быту. Мощь и нежность звучания этого чудесного инструмента завоевали ему признательность 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 фортепианного звука есть объективные причины для такого восприятия. Звук рояля не льется струей, подобно голосу, быстро утрачивает первоначальную силу и гаснет. Если бы не существовало правой педали, такая «слава» была бы заслуженной. И, по справедливости, правая педаль названа «душой» рояля. Борьба с сухостью и безжизненностью принадлежит педали. Для чего употребляется правая педаль? Прежде всего она служит для продления тех звуков, которые мы не можем удержать с помощью пальцев. Правая педаль преобразует фортепианный звук. Он становится насыщенней, ярче, богаче и живее. «Хорошая педализация – три четверти хорошей игры на фортепиано» (А.Рубинштейн). Руки пианиста непрерывно живут исполняемой музыкой. Точно так же и нога, управляющая педалью, одновременно с руками участвует в рождении звукового образа. До конца движения ноги уловить невозможно. Движения эти слиты со слуховым приказом. В какой момент нажать и снять педаль, как глубоко нажать – эти тонкости нельзя рассчитать до конца. Для тонкого управления ими нужно тонкое понимание музыки, знание инструмента, тонкий слух. «Применением педали должен всегда управлять слух» (высказывание И. Гофмана). Для мастерства педализации должна быть воспитана быстрота и точная реакция и слуха, и движений ноги на художественную цель. Если движения ноги на педаль неуловимы в подробностях, это не означает, что акт педализации целиком не поддается осознанию. Шопен, единственный композитор, тщательно записывающий педализацию. Но, и он пишет педаль только в легко обозримых сознанием случаях. Рядом с его педальными указаниями пустоты. Это не означает, что в таких случаях Шопен предлагает играть без педали. Просто, педализация слишком тонка и зависит от того, что делают руки. Воспитанное ухо сумеет дать верный приказ ноге и руке. Нельзя точно отрегулировать гамму педальных оттенков, ровно, как и гамму динамических нюансов. Точная запись учитывает только момент нажатия, а глубина нажатия уже выпадает из поля зрения. С педагогической точки зрения точная запись педали порочна, так как лишает ученика инициативы. Особенно вредно то, что точная запись сосредотачивает внимание на

движениях ноги, приучает ногу следовать за приказом зрения, а не слуха. Конечно, для памяти невнимательным ученикам возможно вписывать педальную идею. Ни заучивать, ни переучивать педаль нельзя. Смысл ее нужно понимать, а не запоминать. Выучивать пьесу без педали, а потом прибавлять педализацию – неверно! Нужно сразу ею пользоваться при разборе. Потом от нее следует отказаться в рабочем порядке на время. Если ученик привыкнет играть без педали, то эта привычка не педализировать может укорениться, и он обнаружит, что ноги окажутся помехой для пальцев. Первое применение педали. Педальные упражнения. Запаздывающая педаль. Прямая педаль.

В течение первого года обучения детям трудно справляться с педалью. Приступать к изучению педализации следует лишь после того, как ученик получил пианистические навыки, научился слушать себя. Это бывает не ранее 2 класса. Прежде, чем исполнять с педалью пьесы, нужно рассказать ученику об устройстве педали, поиграть педальные упражнения, показать, как нажимается педаль. В качестве первого упражнения – извлечь аккорд и послушать его до момента затухания, затем этот же аккорд послушать с педалью и спросить, чем отличается звучание первого от второго (сравнить – большая насыщенность, певучесть). Для взятия педали надо поставить носок (примерно одну его треть) правой ноги на расширенную (лапку) часть педали. Нога должна стоять на полу, плотно опираясь на пятку. Несколько раз нажать и отпустить педаль, чтобы скорректировать силу нажатия. Стараться не отрывать ногу от педали, чтобы подошва не стучала по лапке. Так же как клавиши – «продолжение» рук пианиста, так и педаль – «продолжение» его ног. Существует два основных приема педализации: прямая педаль и запаздывающая, особенно нужная в тех случаях, когда приходится связывать ряд аккордов легато, которых без употребления педали одними пальцами связывать нельзя. Уже само их название указывает, что прямая педаль берется одновременно с нажатием клавиши, запаздывающая – после него. Прямая педаль более простая. Можно сыграть последовательность снизу вверх из нескольких звуков до-мажорного трезвучия, мягко и плавно нажав педаль одновременно с первым звуком. Нажатая педаль должна обеспечивать связывание звуков без помощи пальцев. Не надо давить при этом на педаль до упора – как только демпферы поднялись, освободив струны и появилось ощущение продолженности звучания, нужно прекратить нажимать педаль. Доиграв до конца, послушать наложенные друг на друга звуки, после чего так же мягко, без стука снять педаль (следить, чтобы подошва не отрывалась от лапки педали при движении вверх), контролируя слухом полное прекращение звучания. Затем, сыграть аналогичную последовательность с педалью от другого звука. Справившись с этим упражнением, перейти к более сложному – соединению нескольких неповторяющихся звуков и аккордов, которые при смешении образуют диссонансирующие сочетания («грязь»). Для этого потребуется применить запаздывающую педаль. Особенность её заключается в том, что она берется после нажатия клавиши, а снимается одновременно с нажатием следующей клавиши. Нога, следовательно, в момент нажатия клавиши производит два движения – вверх (быстрое снятие педали) и вниз (взятие педали). Сыграть последовательность аккордов: C-dur, d-moll, e-moll, F-dur, G-dur, a-moll, re-соль-си и C-dur. Самым ответственным моментом здесь будет смена педали. Хорошую, чистую смену педали можно сделать только при строгом слуховом контроле: после взятия нового аккорда должен звучать только он, без всяких посторонних призвуков. На первых порах чистая смена педали может не получиться, так как еще не выработана координация между движением ноги, движением пальца, берущего клавишу и слухом, корректирующим их действия. Залог успеха – медленное исполнение каждого соединения. Не допускайте смешения звуков соседних аккордов, иначе получится звуковая «грязь».

Г.Нейгауз рекомендовал нажимать лапку педали быстрым, определенным, доведенным до конца движением и всегда немедленно после удара по клавишам, ни в коем случае не одновременно с ударом пальцев. Чтобы предотвратить какофоническое смешение звуков, следует помнить, что старый звук должен умолкнуть до того, как мы возьмем педаль к новому.

Считаю, что начинать следует с запаздывающей педали. После прямой педали тяжелее усваивается запаздывающая педаль. Внимание ученика важно направить на слушание педального звучания, а не механизм движения. В педализации приучаем

ученика не просто услышать педальную расцветку, а чистое педальное звучание, бесшумное движение педального механизма, который вернее постигается на приеме запаздывающей педали. Учащиеся младших классов с большими сложностями осваивают запаздывающую педаль, поскольку руки и ноги работают вразнобой. Прямая педаль для них проще, но только при редком ее использовании. При частой смене прямая педаль выходит у них плохо. Вот педагоги и учат младшекласников в основном запаздывающей педали до такой степени, что прямая педаль порой вообще не употребляется. На мой взгляд, это серьезная методическая ошибка. Музыкант должен одинаково свободно владеть как прямой, так и запаздывающей педалью.

После упражнений нужно переходить к изучению пьес. 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. У Е. Гнесиной есть хороший пример: «Маленький этюд на запаздывающую педаль» (ухо хорошо контролирует звучание).

В работе с начинающим учеником важно как можно быстрее захватить его богатством музыкальных образов. Звуковые эффекты фортепианных педалей, особенно правой, помогает развить музыкальную фантазию ученика. Первое применение педали – событие в музыкальной жизни ребенка. Она должна оставить яркое впечатление. Хорошим примером может служить сбор звуков в один комплекс, обогащенный обертонами. Следует выбрать такие произведения, в которых педаль встречается в отдельных местах. Это заставит ученика настроиться свой слух в заданный момент, ученик яснее услышит появление нового звучания в результате нажатия педали и исчезновения в момент отпускания. Вначале педаль используется в конце пьесы, затем в целых произведениях.

О. Гедике. Танец.

Если педализируется заключительный аккорд, руки не поднимать, пока аккорд на педали, а снять одновременно. Если в пьесе педаль встречается хоть один раз, ногу следует держать на педали от начала исполнения. Этим достигаются две цели – не заглядывать на педаль и привычка держать ногу над педалью. Пьесы с пульсирующими аккордами при постоянном изменении педали могут воспитать у ученика умение непрерывно слушать гармонию на педали, слушать исчезновение предыдущего звучания в момент появления нового.

Г.Ф. Телеман. Пьеса.

М. Таривердиев. Забытый мотив.

Полезно поиграть отдельно партию левой руки с педалью, чтобы услышать звуковой фон пьесы. На пьесах с такой фактурой происходит сбор звуков в один аккорд, ученик слышит, как обогащается гармония благодаря постепенному появлению новых аккордовых звуков разной степени звучности, как исчезает предыдущая гармония в момент изменений педали.

П. Чайковский. Болезнь куклы.

У Е. Гнесиной есть легкий и понятный «Маленький педальный этюд» на прямую педаль.

Прямая педаль употребляется главным образом в пьесах с острым, четким или танцевальным ритмом. Она подчеркивает сильные доли или создает ритмичную опору фразы. Такая педаль применяется, например, в марше, где четкий ритм своим волевым началом должен захватить за собой всех марширующих.

Р. Шуман. Солдатский марш.

Полезно поиграть отдельно аккомпанемент с педалью. В быстрых пьесах

танцевального характера ученики, чтобы успевать своевременно взять аккорд, нередко берут бас коротким звуком и не подхватывают его педалью, в то время как бас должен полноценно звучать. Потому ученику нужно контролировать слухом, останавливаться на педальных басах, вслушиваться в их звучание на педали. Играя в медленном темпе, полезно взять отдаленный бас глубоким звуком и немножко поддержать, а в быстром темпе – научиться брать басовый звук тяжелее, чем другие легкие аккорды партии сопровождения (гибко переходя от баса к легким аккордам, взятым как бы на пути движения руки вверх).

Ф. Шопен. Вальс а-молл.

В начале «Вальса» Грига а-молл из I тетради «Лирических пьес» прямая педаль помогает подчеркнуть бас и при маленькой руке соединить бас с аккордом:



Прямая педаль применяется в альбертиевых басах, когда бас должен быстро отпускаться пальцем, а реально длится дольше, в арпеджированных аккордах.

Н. Богословский. Сонатина фа минор.

С.Геллер. Этюд а moll.

Л.Бетховен. Соната ор.2 №2.

Самая употребительная педаль – запаздывающая – педаль легато. Это педаль связующая, не допускающая световых просветов. Прямая педаль обычно является разделяющей. Основные виды разделяющей педали – ритмическая, динамическая, красочная, артикуляционная. Под красочной подразумевается педаль, подчеркивающая различие красок, так называемая инструментующая педаль (полная педаль в аккордах, минимальная - на мелодии). Динамическая роль педали заключается в поддержке акцентов, динамических контрастов, нарастаний и спадов звучности. Педализацию начать с еле уловимого нажима и постепенно увеличивать глубину нажима.

П.Чайковский. Баба- Яга.

П. Чайковский. Русская пляска.

Ритмическая педаль способствует выделению опорного тона, особенно в танцевальной музыке (вальсы, танцы). Но, не только момент нажатия способствует выделению опорного тона, но, и момент снятия, разрывающий ткань, разделяющий опорные точки и подчеркивающие их значение. Ритмическая педаль в танцевальных пьесах в большинстве случаев является неглубокой, но всегда прямой. Если мелодия начинается из затакта, то педаль нужно брать не одновременно, а почти одновременно со звуком на сильной доле такта, так, чтобы педалью не захватить последний затактовый звук.

П.Чайковский. Вальс.

Ф.Шуберт. Немецкий танец.

Это требует специальной работы и заостренного слухового внимания ученика. Полезно учить, останавливаясь на сильной доле такта без нажатия педали и слушать, исчез ли последний затактовый звук, чисто ли звучит интервал на "раз", только после этого нажать педаль. Полезно также остановиться, взяв педаль на сильную долю и слушать, что звучит на педали.

Педаль помогает и артикуляции, отделяя легато от стаккато. В классической музыке паузы означают перерыв звучания, стаккато – прерывистое звучание. Но, уже у Бетховена это не всегда так. Часто условны паузы в сонате «Аврора», часто бас стаккато является органичным пунктом всей фразы. В музыке романтической часто бас пишется стаккато, хотя, он означает гармоническую базу и играется на педали. Зачем же писать, тогда, стаккато и паузы? Оказывается, прерывистость звучания в стаккато не красочная самоцель, а, больше всего способ выразить более энергичное скандированное, или же, наоборот, легкое, шутовское, капризное произнесение. В произнесении staccato каждая нота обладает своей энергией, произносится как бы на отдельном слого. Это значение стаккато сохраняется и на педали, теряя реальную прерывистость, но, сохраняя выразительность взрывов энергии, самостоятельность произнесения каждой ноты.

Л.Бетховен. Соната ор. 2 №2.

То же и в отношении пауз. Не будучи реальным разрывом звучания, она может сохранить выразительность прерванного дыхания. Именно в этом смысле точка, означающая стаккато, и пауза не всегда требует разрыва звучания. Паузы рождаются дыханием рук. Часто, паузы речевые, ритмические, они диктуют ритмику, а не разрыв звучания, их исполняют руки без выключения педали. Педаль способствует легато, но она не должна заменять пальцевое легато, она помогает артикуляции. Ни в коем случае нельзя пользоваться педалью, чтобы замаскировать несовершенство исполнения, а также компенсировать недостаток силы. Извлечь форте – дело пальцев с помощью или без помощи рук, а не педали.

Одно из важнейших свойств педали – это различное её действие в связи с тем, насколько вы ее нажимаете. Есть полная педаль, полупедаль, четверть педаль.

Применение полупедали и постепенного снятия педали.

В репертуаре ДМШ встречаются и такие произведения, которые требуют применения уже более тонких приемов педализации: полупедали, постепенного снятия педали. Действие полупедали основано на том, что басовые звуки затухают медленнее высоких. Поэтому, если при исполнении фигурации, идущей снизу вверх, после появления неаккордовых звуков сделать небольшое движение ногой, — чуть приподняв, а затем вновь опустив педаль, — то нередко оказывается возможным сохранить звучание баса и приглушить гармонически чуждые звуки. Поднимать педальную лапку в этих случаях надо лишь настолько, чтобы демпферы на мгновение слегка коснулись струн. Поэтому движение ноги должно быть быстрым и очень незначительным.

Приведем пример использования полупедали:

Лядов .Прелюдия,ор 33 №1



Ввиду появления неаккордового мелодического звука си-бемоль, педаль здесь необходимо переменить на второй доле. Однако бас важно удержать до смены гармонии (до звука ре-бемоль в басовом голосе).

Использование полупедали помогает решить эту задачу.

При ознакомлении учащихся с полупедалью им необходимо рассказать о больших выразительных возможностях этого приема. Они должны знать, что искусное его применение позволяет играть на одном басу различные гармонические сочетания и придает исполнению большую насыщенность, певучесть и красочность звучания.

Работу над полупедалью, как и над запаздывающей педалью, полезно начать с подготовительных упражнений. В качестве первого упражнения можно рекомендовать следующее: берется на педали в басу октава forte и на этом фоне исполняются pp различные аккорды двумя руками (например, параллельные секстаккорды). При появлении гармонической «грязи» звучность подчищается полупедалью, а бас удерживается возможно дольше:



Владеть этой педалью значит овладеть педализацией.

Во многих случаях для «прочищения» звучности целесообразно использовать прием постепенного снятия педали, например:

Лист Утешение №3



Прием постепенного снятия педали, так же как и полупедали, требует от исполнителя очень тонкого ощущения степени глубины нажатия педальной лапки. Обращаем внимание на необходимость развития техники педализации в этом отношении. Ученик должен знать не только когда, но и как нажимается и снимается педаль.

В умелом использовании различных градаций опускания педали заключается один из секретов искусства тонкой педализации. В отличие от неопытных исполнителей, нажимающих педаль большей частью «до дна», хороший пианист использует самые разнообразные степени нажатия педали. Наряду с глубокими педалями, вызывающими густую звучность, богатую обертонами, он широко применяет и совсем неглубокие педали, при которых демпферы только начинают отрываться от струн и еще приглушают их вибрацию. Педали первого рода употребляются большей частью при насыщенной фактуре, второго рода, — при прозрачном изложении или в тех случаях, когда надо «притушить» какие-либо звуки. Применение неглубоких педалей дает возможность играть на педали большие построения, что повышает певучесть и красочность исполнения.

Педаль фактурная и колористическая (обогащающая).

С точки зрения художественных целей педаль можно разделить на две категории: педаль фактурно - необходимая и педаль, обогащающая звучание. Фактурно – необходимая педаль, подразумеваемая, 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 и позднейшей фортепианной литературе педаль предусмотрена, хотя, и не обязательно вписана, и составляет неотъемлемую часть фактуры. Благодаря этому, нотная запись становится условной в смысле реальной длительности нот и пауз. Что же касается музыки добетховенского периода, то ее не рекомендуется играть без педали, обесцвечивать рояль, лишая его души, но, смысл ее не утрачивается при беспедальной игре. Роль педали в данном случае – обогащающая, колористическая, но, не фактурно – необходимая. Фактурно – необходимая педаль называется просто фактурной, а обогащающая – колористической. Бетховен в своей музыке стоит посередине между звуковыми мирами, уходя корнями в предшествующий период, порождая и развивая новое отношение к роялю, ставя новые выразительные задачи, открывая новые звуковые эффекты. Бетховен начинает доверять фортепиано все более развернутый динамический диапазон. Колористическая роль педали возрастает, а, также, появляются произведения, где Бетховен подразумевает фактурно – необходимую педаль. В романтический период, особенно начиная с музыки Шопена и Листа, применение педали усложняется. Связующая педаль, педаль легато, из колористической (у Бетховена еще почти всегда можно связать пальцами даже аккорды легато) становится фактурной. Мы часто применяем слова чистая и грязная педаль. Часто у Шопена на одну педаль приходится весь диатонический звукоряд в полторы октавы. В этом случае вряд ли кому в голову придет чистить педаль. Но, нередко приходится встречать случаи, когда педаль прочищается на каждую секунду.

С.Рахманинов. Прелюдия cis-moll.

Очень важно при педализации не утратить гармонический смысл музыки, который управляется басом.

Бас - фундамент всего музыкального произведения. А мы очень часто теряем его, прочищая секунды в мелодической линии. Бас – гармоническая база и нижний голос, играет почти решающую роль в создании педальной идеи. Как известно, нижние регистры звучнее, вибрация струн длится дольше. Остатки звучания угасают не так

легко, поэтому нужно быть очень осторожным при соединении низких звуков. В верхнем регистре звук быстрее угасает и остаточные звучания угасают раньше. Поэтому, возможно чередование на одной педали взаимоисключающих друг друга звуков.

Левая педаль.

Большое колористическое значение имеет левая педаль. Она применяется в качестве красочного средства.

Левой педалью в первые годы учебы лучше вообще не пользоваться, чтобы не толкнуть ученика на легкий путь достижения "пиано" с помощью левой педали.

В репертуаре средних классов левая педаль встречается скорее как исключение. Имеется лишь небольшое количество детских произведений, где она действительно нужна (например, «Эхо в горах» С. Майкапара). В старших классах можно специально заняться левой педалью. Лучше это сделать на произведениях клавесинистов, объяснив в общих чертах строение клавесина, наличие двух клавиатур, дающих разное звучание и эффекты клавесинных регистров. Левая педаль способствует созданию тихого, приглушенного звучания. Левую педаль нажимают в тех местах, где характер музыки требует особенно мягкого, лирического исполнения (изменения тембра, тембр – матовый, глухой). «Левую педаль следует употреблять только тогда, когда тихое звучание сочетается с изменением окраски, соответствующим ее возможностям» (И.Гофман). Нажатие левой педали обозначается в нотах термином *una corda*. Снятие левой педали производится по знаку *tre corde*.

Выразительные возможности педали.

Очень важна роль педали как связующего средства. Продолжая фортепианный звук, она позволяет соединить разные элементы музыкальной ткани, которые находятся в отдалении один от второго. Использование этих свойств педали вызвало когда-то целый переворот в фортепианной фактуре и послужило основой для создания специфического фортепианного стиля, который утвердился в период романтизма. Значение педали как связующего средства особенно велико при сочетании различных звуков в единый гармонический комплекс – для соединения мелодии и сопровождения, басов с отделенными от них аккордами. Педаль нередко используется для соединения звуков, которые трудно сыграть *legato*. Она помогает достигнуть связности в октавном изложении мелодии при наличии в ней больших интервалов:

Бетховен Соната №19,1 ч



Особенно значительные трудности возникают при исполнении широких фигураций. В этих случаях важно обратить внимание на то, чтобы бас звучал необходимое время и не произошло смешения гармонически чуждых звуков (если этого не требует характер музыки).

М. Шмитц. Андреа.

А. Йенсен. Этюд соч. 32 №8

Иногда можно добиться нужной чистоты звучания, если задержать бас пальцем и запоздать со взятием педали, например в 3-м такте сказки Метнера op. 26 № 3:



Использование этого приема в данном случае позволит избежать педальной «грязи», которая может возникнуть при насыщенном звучании мелодии от неаккордового звука ля-бемоль.

Обращая внимание на то, что при педализации иногда уместно задержать пальцем отдельные клавиши, хотелось бы вместе с тем напомнить о манере некоторых учащихся передерживать звуки дольше положенного времени. При работе с такими учениками неопытный педагог часто ищет причину грязной педализации в неправильных движениях ноги, тогда как в действительности она кроется в неточном снятии пальцев с клавиш.

Очень важна роль правой педали как красочного средства. Педаль продолжает звук, окрашивает его, придает звучанию полноту. Это имеет большое значение для достижения напевности исполнения и приближает фортепиано к "поющим" инструментам.

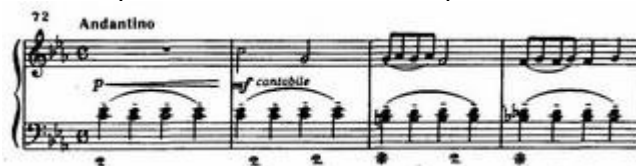
Педализация кантиленных пьес.

Легкие, певучие пьесы на ранних этапах следует учить без педали, чтобы красивый звук, плавное легато и выразительность фразировки осязались прежде всего пальцами, а потом начинать работу над педализацией. Как один из первых образцов можно предложить педализацию кульминационных звуков музыкальных фраз, или просто относительно более длинных звуков мелодии.

П.Чайковский. Старинная французская песенка

Звук "ре" второй октавы будет оттенять кульминацию мотива, окрасит его обертонами басового звука "соль" и поможет создать непрерывное звучание органного пункта в басу.

В медленных напевных пьесах педаль можно брать на каждый длинный звук мелодии, вслушиваясь в чистое звучание и снимать на коротких:



А.Хачатурян. Андантино

В этом случае педаль не только окрашивает обертонами звучания гармонии и мелодии, но и играет роль связующего средства.

Педаль в полифонических произведениях.

Искусство гибкого нюансирования громкости звука, без которого сегодня нельзя представить себе выполнение полифонической музыки, стало специфической особенностью интерпретации музыки И.С.Баха на фортепиано. Еще более своеобразную сферу фортепианной интерпретации составляет педализация, которая сегодня стала неотъемлемым элементом баховской музыки. Сухой звук педального фортепиано очень уступает звонкому, богатому обертонами клавесинному звуку и неутрачивающему, длительному органному звуку. Поэтому педализация нужна пианисту для компенсации потерь в богатстве и разнообразии тембра.

На ранних этапах обучения большинство полифонических произведений в ДМШ выполняются 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.

Бах-Кабалевский. Маленькая органная прелюдия и fuga ре-минор.

Педализация этюдов.

Педализация этюдов требует такого же подхода, что и педализация полифонических произведений.

В репертуаре ДМШ применяют разные типы этюдов: строго классические – этюды К.Черни, с оттенком романтизма – А.Лешгорна, романтические (этюды Геллера, Аренского), этюды - пьесы (прелюдии Майкапара). Этюды Черни, как правило, играют без педали. Тип этюда определяет возможность и необходимость применения педали. Некоторые аккордовые этюды безусловно требуют применения педали, так как крайние регистры объединяются в густом звучании гармоний, педаль помогает фразировке и созданию легато.
Ст. Геллер. Этюд №15.

Зависимость педализации от стилевых особенностей произведения.

При работе над педалью нужно рассказать о связи педализации со стилистическими особенностями музыки.

Между стилем и педализацией существует тесная связь. Линейная полифоническая музыка (например, баховские инвенции и фуги) не знает педальных эффектов в качестве самостоятельного стиливого средства выразительности. Педаль здесь служит только вспомогательным средством осуществления невозможного для рук связывания звуков, tenuto и органных пунктов, а также для оживления некоторой статичности фортепианного звука.

Играя музыку И.С.Баха, Гайдна, Моцарта нужно педализировать скупно, помнить о необходимости сохранить точность голосоведения, ясность, четкость и прозрачность фактуры.

В противоположность этому произведения XIX века, часто использующие оркестровую полноту звучности и богатство фактуры, требуют, как правило, широкого применения педали. Импрессионистская музыка, выдвигающая на первый план звуковое очарование и красочность, отводит часто преобладающую роль специальным педальным эффектам, звуковой аскетизм был бы здесь неуместен.

На использование педали сильное влияние оказывает гармония. Минорные гармонии, секстаккорды и секундакорды плохо переносят педаль, прежде всего на forte и в более низких регистрах, на ферматах и концовках.

Бах.

Хотя, произведения Баха написаны им для клавесина, в его клавирных сочинениях мы часто слышим отражения его оркестровых, вокальных, органных произведений. Поэтому, произведения Баха допускают более широкое применение педали, большую глубину нажатия. Но, полная педаль может смазать скрытое многоголосие, ритмическую пульсацию. Слуховой контроль не должен допустить «замазывания» линейного развертывания, важного для Баха даже в гармонических фигурациях. Для этого служат частые контролируемые слухом подмены педали и варьирования глубины нажатия лапки. И. Гофман говорил: «С точки зрения качества педаль так же необходима в музыке Баха, как и во всякой другой; с точки же зрения количества я рекомендую крайнюю осторожность в ее применении, чтобы не замазать тонкой ткани его полифонии» Педаль может связывать мелодические линии, когда недостает пальцев.

И.С.Бах. Симфония ми минор

Моцарт.

Музыка Моцарта в основном развивается на гармонической основе. Педаль здесь еще нельзя назвать фактурно – необходимой, но, она служит не только красочным, но и гармоническим целям. Педаль в его произведениях лишает гармоническое сопровождение ударной сухости, придает мелодии певучесть и звонкость. Молоточковое фортепиано появилось при жизни Моцарта. Его обозначения *f p cresc.* говорят о том, что он имел 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. Его фортепианная музыка часто как бы

осколки его грандиозных творений – симфонических, оперных. Паузы внутри мелодии следует остерегаться, сливать педалью. Лиги у Моцарта не обязательно означают разрыв звучания, они подсказывают рукам верную ритмику. Как в чисто клавесинной музыке, так и здесь педаль служит и четкому штриховому противопоставлению. 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.

В.-А. Моцарт Соната №19 II том
Бетховен.

Музыка Бетховена – переломный период фортепианной фактуры, и тем самым педализации. Он первый начинает обозначать, предписывать педаль, но, делает это редко. В «Лунной сонате» совершается подлинный переворот в использовании педали. В гармонических фигурациях баса часто необходимая педаль выполняет лишь ритмическую и красочную функции. Бетховенские паузы и staccato реальны. Он обращается с роялем, как с оркестром. Здесь педаль служит только красочно-динамической и ритмической опорой. Красочность бетховенского фортепиано именно в смелых противопоставлениях регистров, в различных музыкальных характеристиках. Характер музыки диктует инструментовку. Обилие речевых пауз, противопоставление штрихов не допускают красивого педального обволакивания. Бетховен широко пользуется staccato – то суровым, то жизнерадостным, волевым, то шутивно – задорным. При различии характеристик, staccato не теряет своей отрывистой природы, не допускает сглаживающей педализации. Допустима лишь педаль staccato, снимающаяся вместе с отрывом руки или, иногда, коротко подчеркивающая ритмические пункты.

Л.Бетховен. Соната op.2 №2

Особое свойство бетховенской мелодии – каждая нота живет собственным гармоническим смыслом. Мелодия настолько тесно сопряжена со своими басами, что сыгранная в отрыве от них лишается своего содержания. Руководясь лишь критерием гармонической чистоты, пианист может разрушить красноречивые паузы, разрывы дыхания, оркестровые краски – только бы не было грязно! Излишняя педаль может затушевывать прозрачность бетховенской фактуры. Но там, где педаль поддерживает разбушевавшуюся стихию, ее не надо бояться. В более поздних сочинениях Бетховена и, особенно, в последний период, стаккато и даже паузы часто утрачивают своё первоначальное значение.

Выводы:

паузы и штрихи имеют реальное значение, педаль не должна их смазывать. педаль необходима, как краска и как динамическое выразительное средство. в позднейших сочинениях педаль часто подразумевается в тексте не только как краска, но, и как часть фактуры.

Шуберт.

Удаленные басы, в качестве гармонической базы, обволакивающей гармонический фон, красочность фактуры немислимы без педали. Однако и у Шуберта остается еще бетховенское отношение к штрихам, и в большей части они реальны. Но, не всегда. Часто стаккато и паузы немислимо исполнять реально. У Шуберта нужно отмечать классическое инструментующее письмо от романтического. Часто тема опирается на деление, опорные, удержанные педалью басы. Фактура романтизируется.

Ф. Шуберт. Скерцо.

Шопен.

Настоящий переворот в использовании рояля и преображая его природу совершает Шопен. Шопен первооткрыватель тайн рояля. Не случайно он не писал для других инструментов, ему было достаточно рояля. В новой трактовке рояля значительное место занимает педализация. Основные элементы, на которых строится педализация – гармония, басы, это – жизненная база его музыки, и многокрасочность звуковой

атмосферы. Динамика раскатов, жизнь регистров, их сопоставление характерны для Шопена. Удержанная долгая педаль имеет значение не только гармоническое. Мелодические ноты смягчают, растворяют свою ударность. Шопен записывает свою педаль подробно. У Шопена прямая педаль необходима гораздо чаще, чем запаздывающая.
Ф. Шопен. Полонез.

Воспитание самостоятельности ученика.

На первых этапах обучения ученик средних способностей не может охватить все сразу: точность текста, ритма, качество звука, педаль. Поэтому пьесу нужно изучать сначала без педали. С музыкальными, быстро воспринимающими детьми, которые умеют вслушиваться в фортепианное звучание, можно разбирать пьесу сразу с педалью. Тогда из первого знакомства ученик получит представление о характере музыки и колорите звучания, которое без сомнения заинтересует и захватит ученика. Постепенно ученику можно давать все большую возможность в самостоятельном применении педали. Объяснив педаль начальных фраз и самых сложных мест, нужно предложить ученику самостоятельно разметить педаль. Потом проверить и объяснить все поправки. В применении педали много зависит от музыкальной интуиции ученика. В поисках желаемого звучания ученик пробует, ищет, что подскажет интуиция.

Недочеты в применении педали, наиболее часто встречающиеся у учащихся.

Недостаточно быстрая смена педали, неиспользование самых мелких «мазков» педали. Некоторые ученики нажимают педаль не плавно, с шумом, резко, хлопают сверху, держат ногу очень высоко, отнимают ее от лапки. Ставят ногу или очень далеко, глубоко, или, наоборот, держат ногу на краю лапки, и, поэтому, нога может соскальзывать. Слишком много берут педали, глубокую педаль, когда звук плывет, звучание смазано, нечистое, неотчетливое. Некоторые учащиеся забывают ставить ногу на педаль в начале исполнения сразу, если педаль не требуется, а, потом, где – нибудь в середине пьесы, спохватываются, и, тогда, ищут, а где же педаль и вспоминают, что нужно ее взять.

Заключение.

Педаль – не добавка к современной фортепианной игре, а важная составная часть ее, она может многое испортить, но, также, многое улучшить, украсить, многое облегчить и вообще, сделать многое, без нее в фортепианной музыке невозможное, - возможным.

Цель данной разработки - помочь преподавателю фортепиано направить процесс обучения педализации по наиболее интересному, творческому, эффективному пути развития. 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.

Тема педализации практически неисчерпаема: способов абсолютно точной записи педали нет, да они и не столь нужны. Закончить данный обзор можно утверждением, что связь между «ушами» и ногами пианиста не менее важна, чем в тандеме «уши» и руки.

Список используемой 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.