

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования

« Детская школа искусств «Этнос»

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА

**Особенности обучения педализации в классе
ОКФ на начальном этапе**

Преподаватель ОКФ
Левит Любовь Викторовна

Содержание

Введение	3
Глава 1. Педализация и ее особенности.	4
1.1. Виды педализации.	5
1.2. Формирование начального навыка педализации.	6
Глава 2. Педаль в фортепианной игре.	8
2.1. Употребление педали на начальном этапе обучения.	9
2.2. Структура педали на начальном этапе.	10
Заключение.	13
Список литературы.	15
Приложение	16

Введение

Обучение игре на фортепиано – сложный и многогранный процесс. Одной из проблем фортепианного исполнительства является педализация, важнейшее свойство и качество фортепианной игры. Несмотря на изучение педализации в классе фортепиано, учащиеся и преподаватели музыкальных школ испытывают трудности с грамотным применением педали.

Цель данной разработки - выявить особенности обучения педализации на начальном этапе обучения игре на фортепиано в классе ОКФ.

Объект исследования – это процесс обучения педализации на начальном этапе.

Предмет исследования – особенности формирования навыков педализации на начальном этапе.

Данная проблема – одна из труднейших в фортепианной педагогике, так как менее всего поддается систематизации, а без педализации невозможно воспитать чуткого, грамотного пианиста. К применению педали надо подходить очень тонко и индивидуально.

Глава 1. Педализация и ее особенности.

Фортепиано заявило о себе в эпоху рококо (это переходный период от барокко к классицизму). Его появление вызвало к жизни новые жанры, изменило репертуар ансамблей и оркестров. Динамические возможности позволили фортепиано стать солирующим инструментом. Изобретение этого инструмента изменило характер всей европейской музыки. Значительно расширился круг любителей фортепианной музыки, росло количество композиторов, получивших признание благодаря музыке для фортепиано.

Начало 18 века ознаменовалось появлением фортепиано – это струнный клавишно-молоточковый инструмент, звук в котором извлекается ударом молоточка о струны. В нейтральном положении струны соприкасаются с демпферами (глушителями). При нажатии на клавишу от струны отделяется демпфер, чтобы струна могла свободно звучать, по нему ударяет молоточек обитый войлоком. К концу 18 столетия инструмент усовершенствуется: увеличивается диапазон до 88 полутонов, появляются педали. В современных инструментах 2 или 3 педали. Принцип работы педалей следующий:

- **правая педаль** поднимает сразу все демпферы и после отпускания клавиши струны этого звука продолжают звучать, кроме того начинают вибрировать все остальные струны инструмента. Правая педаль используется для того, чтобы исполнить последовательность звуков legato, особенно, когда в силу технических сложностей это невозможно сделать пальцами и обогатить звук обертонами.

- **левая педаль** ослабляет силу звучания, смягчает звук. При нажатии на педаль в пианино молоточки приближаются к струнам, а в рояле молоточки

сдвигаются вправо. Обозначается левая педаль в нотах *una corda*, а снятие *tre corde*.

- **средняя педаль** (появилась в 1862г.) педаль *sostenuto*, избирательно поднимает демпферы: при нажатии клавиши остаются поднятыми до снятия педали.

Педаль меняет качество звука, окраску, насыщенность, поэтому вопросы педализации всегда были, есть и будут актуальны в фортепианной методике. Обучение педализации абсолютно неотделимо от звучания музыки, от живого ее исполнения и начинать его надо в младших классах.

Безграничные возможности педали, условность ее обозначения и индивидуальный подход к педализации пианистов 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.

1.1. 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 – общая 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 «запаздывающая» и с другой – из функций педализации. В практической деятельности чаще всего используются выше перечисленные педали.

Прямой педалью называется 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 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.

Очень часто используется запаздывающая или синкопированная педаль. Но надо избегать следующих ошибок:

1. Запаздывающая педаль не означает медленно взятая. Такая педаль может не захватить бас, лишит произведение фундамента.
2. Другая неточность – судорожно взятая педаль, или как говорят «беспросветная» обеспечит захват лишних звуков и в итоге – педальная грязь.

1.2.Формирование начального навыка педализации.

Приступать к изучению педализации следует лишь тогда, когда физические возможности учащегося позволяют ему, сидя правильно за роялем, доставать лапку педали и 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. А в первом классе ученик должен четко усвоить правильную посадку за инструментом.

Вначале следует показать, как нажимается педаль. Движение вниз и вверх должно быть бесшумным. Затем можно переходить к решению других задач: предложить ребенку извлечь полнозвучный аккорд и послушать его до момента затухания, потом вновь воспроизвести точно так же этот аккорд и подхватить его педалью. Путем сравнения становится особенно заметным, что педаль придает звучанию большую насыщенность и певучесть. В качестве первого произведения, в котором необходима педаль, подойдет произведение « Гном» Е.В.Игнатъевой, в котором педаль выполняет акустическую функцию и звучит фрагментарно, в середине, всего 4 такта, имитируя звучание колокола. Педаль надо взять на первый звук колокола и снять в конце 4 такта. В следующем произведении И. Ткаченко «Ночной курьерский поезд» педаль звучит с первого такта и до конца произведения и меняется после глиссандо перед последним аккордом – это своего рода мостик к запаздывающей педали. Произведения яркие, интересные, дети с удовольствием, без труда исполняют их с прямой педалью.

После этого можно перейти к упражнению связывания 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. На преодоление начальных трудностей пользования запаздывающей педалью и приобретение элементарных навыков педализации на конкретном, специально созданном художественном материале можно рекомендовать в качестве примера следующие произведения: Игнатьева Е.В. «Эхо» и У. Гиллок: «Парусные лодки», «Дрейфующие облака». 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.

Глава 2. Педаль в фортепианной игре.

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 творческой воли. Педаль играет огромную роль: только педаль придает звуку современного рояля полноту, округлость, красоту и способность резонировать; делает возможным связывание, которое без нее не поддается осуществлению. Звук, взятый отдельно, без педали, казался абстрактным, а с одновременно или тотчас же вслед за ним нажатой педалью, сразу совершенно, как бы по волшебству, изменяется. Звук поет и расцветает, словно зовет вдаль.

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. 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 творческой 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 огромную роль: только педаль придает звуку современного рояля полноту, округлость, красоту и способность резонировать; делает возможным связывание, которое без нее не поддается осуществлению. Звук, взятый отдельно, без педали, казался абстрактным, а с одновременно или тотчас же вслед за ним нажатой педалью, сразу совершенно, как бы по волшебству, изменяется. Звук поет и расцветает, он течет, как полноводная река, словно зовет вдаль, а издали, как будто слышится ответ. Появилось нечто красивое само по себе, пусть иное, отличное от того, что было в отдельном звуке прежних клавишных инструментов, не уступающее ему в силе чувственного воздействия, более ослепительное по силе света, жизненной полноте. красочной звуковой палитре.

Таким образом, правая педаль является для современного рояля не более или менее случайным придатком, который можно бы и откинуть, наоборот, она органически связана с его звучанием, без нее инструмент сразу бы потерял свою художественную ценность.

2.1. Употребление педали на начальном этапе.

Педаль – это не постоянное звучание, а краска, которая в некоторых случаях должна применяться для того, чтобы окрашивать те или другие моменты. Это надо четко знать и всегда помнить. Чаще всего впервые начинать применять педаль рекомендуют в пьесах спокойных, требующих медленного движения, и это позволяет обращать особое внимание на качество звучания и на сам процесс пользования педалью. Каждому ученику должно быть ясно, для чего нужна педаль именно в данном случае.

Начинать применять педаль рекомендуют в пьесах спокойных, требующих медленного движения, это позволяет обращать особое внимание на качество звучания и на сам 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. То есть, надо тщательно проанализировать произведение совместно с учеником, на предмет использования педали для раскрытия художественного замысла композитора; требуется особо тщательная проработка педализации, объяснение смысла применения той или иной педали. Сначала нужно создать слуховой образ, а затем через объяснение добиваться нужных приемов педализации.

Позже учащийся встретится и с тем, что при больших нарастаниях и взволнованном движении вперед в звучании возникают наложения

гармоний; в кульминационных моментах появляется новый бас, меняется гармония и т.д. – надо особенно тщательно «очищать» звучание от остаточных призвуков.

Техника владения педалью состоит 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 пальцами звуков. Чтобы ярко ощутить эту зависимость, удобнее всего начинать с движения ноги на снятие педали, для чего следует раньше всего иметь педаль нажатой, а затем звукоизвлечением вызвать у ноги реакцию в форме движения ноги для 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 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.

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.

2.2. 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 составляющих 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 же и развитие навыка педализации – это непрерывный процесс. Практические трудности педализации возникают с того момента, когда учащиеся впервые знакомятся с педалью, механически следуют ее обозначению и не всегда получают удовлетворительный результат. Проходит немало времени, прежде чем он осознанно овладевает педалью на материале музыкальных произведений, проходимых с другими целями. В ходе занятий формирование навыка совершенствуется. Не секрет, что успешному освоению навыка педализации способствует грамотно подобранный репертуар с учетом индивидуальных особенностей каждого ученика. Яркие, в художественном смысле произведения, мотивируют его на осмысленное освоение различных видов педали.

К сожалению, бытует мнение, 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. С этим невозможно согласиться. Ученика нельзя только поправлять, его надо учить слушать себя, учить приемам педализации, направлять.

Остановимся подробнее на анализе **составляющих навыка педализации**. Основным и главным компонентом навыка педализации можно назвать

слуховой контроль. Применением педали должен всегда управлять слух. Слух – руководитель ноги на педали. Именно слуховой контроль определяет качественное применение педализации. Следующий компонент навыка педализации – это **владение техникой педализации**. Не следует думать, что педаль – это аппарат, который следует только нажимать и снимать; это не 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.

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

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

Именно эти навыки педализации необходимо формировать у учащихся для выполнения художественно-исполнительских целей.

Заключение.

Фортепианная педаль – это самобытное и прекрасное свойство инструмента и сильнейшее средство воздействия. 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 неотъемлемое, важнейшее свойство и качество фортепиано.

Нельзя думать, что педаль – это аппарат, который следует только нажимать и снимать. 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.

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. Знакомство с педалью начинается, когда ученик:

- достает педальную лапку, сидя правильно за инструментом;
- овладел навыками игры *легато*, получил достаточную пианистическую подготовку;
- научился контролировать слухом свою игру (слушать себя) и уже может «проверить ухом» результаты своей педализации (это приблизительно 2 класс).

Техника педализации должна развиваться в полном соответствии с художественным и музыкальным ростом учащегося. Обучение искусству педализации требует большой и кропотливой работы педагога. Только тот, кто обладает настоящим вкусом, умеет тонко слушать и слышать себя и хорошо знает природу своего инструмента, сможет овладеть всеми тонкостями педализации. В свете всего вышесказанного, немаловажное значение имеет репертуар. На его долю приходится большая часть успеха в овладении навыками игры на фортепиано, в том числе и педализацией. Его педагог должен подбирать с учетом индивидуальных особенностей ученика, заинтересовывая его интересными, яркими, образными произведениями, вызывая желание работать, преодолевать трудности в овладении искусством педализации.

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.Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано.М.,1984
- 14.Щапов А. Некоторые вопросы фортепианной техники. М..1968

Приложения

Ночной курьерский поезд*

Andante [Неторопливо]

И. Ткаченко (р. 1961)

First system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The first measure of the upper staff is marked *pp***. The lower staff has a finger number '5' under the first note. The system ends with a double bar line.

Ред.

accel.

Second system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The system ends with a double bar line.

Allegro [Быстро]

mp cresc.

Third system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The first measure of the lower staff has a finger number '3' under the first note. The system ends with a double bar line.

mf cresc.

ritard.

Fourth system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The first measure of the lower staff has a finger number '3' under the first note. The system ends with a double bar line.

(гудок)

л. р.

Fifth system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The first measure of the upper staff is marked *ff*. The first measure of the lower staff is marked *pp. p.*. A wavy line labeled *gliss.* connects the first measure of the upper staff to the first measure of the lower staff. The system ends with a double bar line.

pp sub.

*

DRIFTING CLOUDS

William Gillock

Andante

p

R.H. 2 3 L.H. 2 3

L.H. 2 4

mp

cresc. 2 3 *poco* 2 3 *a* 1 3 *poco* 2 3

mf

5 2 4 5 2 4

4 1 4 2 2 4

3 1 3 2 3 1 3 2 3 1

64. ГНОМ

Слова народные

Умеренно

Под горою у реки
Живут гномы-старички
У них колокол висит,
Позолоченный звонит.

64. Колокольный звон в середине пьесы следует исполнять на педали, которую может брать педагог.

SAIL BOATS

William Gillock

Andante

The first system of musical notation is in 4/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand (R.H.) features a melody of eighth notes with a 4-measure rest, while the left hand (L.H.) plays a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a 4-measure rest in the R.H. and a 3-measure rest in the L.H.

The second system continues the piece, maintaining the piano (*p*) dynamic. The R.H. melody progresses with eighth notes and a 2-measure rest, while the L.H. accompaniment remains consistent. The system ends with a 4-measure rest in the R.H. and a 3-measure rest in the L.H.

The third system introduces a change in dynamics and texture. The R.H. melody continues with eighth notes, while the L.H. accompaniment shifts to a 3-measure rest. A *p subito* (piano subito) instruction is placed above the R.H. staff. The system concludes with a 5-measure rest in the R.H. and a 1-measure rest in the L.H.

Прелюдия

Э. Тетцель (1870–1927)

Maestoso [Торжественно]

The musical score is written for piano and bass. It begins with a forte (*f*) dynamic and a Maestoso tempo. The first system contains six measures, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system has four measures, featuring a piano (*p*) dynamic and a change in the left hand's pattern. The third system consists of six measures, ending with a forte (*f*) dynamic and a ritardando (*rit.*) marking. The score includes various performance instructions such as 'Ped.' (pedal), 'simile', and 'cresc.' (crescendo).

80. ЭХО

Неторопливо

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нот. Каждая система содержит две стaves (верхнюю и нижнюю). В первой системе три такта, во второй — три такта, в третьей — три такта. Динамика варьируется от *f* до *p*, часто встречается *m.s.* (mezzo-soprano). Темп обозначен как *Ad lib.* (Неторопливо). В конце фрагмента есть примечание: * Взять беззвучно. и декоративная звездочка.