

МУНИЦИПАЛЬНОЕ АВТОНОМНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«Детская школа искусств» городского округа Кашира»

Обучение навыкам педализации.

**Основные виды педали на примере
прелюдий С. Майкапара.**

Выполнила:
Преподаватель МАУДО
«Детская школа искусств» г. о. Кашира»
Петросян Г. А.

г. Кашира
2018 г.

Содержание

Введение

Глава 1. Педализация и ее особенности.

Механизм действия фортепианных педалей.

Виды педализации.

Употребление педали на начальном этапе.

Сущность педали в фортепианной игре.

Глава 2. Практическая часть. Исполнение цикла

С. Майкапара «20 педальных прелюдий» для фортепиано.

2.1. Характеристика видов педали и звукового результата в прелюдиях.

Заключение

Список использованной литературы

Актуальность темы состоит в том, что умение педализировать – один из компонентов художественного мышления музыканта-исполнителя. А это, в свою очередь, является одним из важнейших условий развития пианиста.

Цель – показать процесс формирования основных видов педализации у учащихся в работе над пьесами малой формы.

Задачи:

1. Дать понятие педализации в целом.
2. Проанализировать приёмы основных видов педализации С.Майкапара в «20 педальных прелюдиях».
3. Дать некоторые методические рекомендации по формированию основных видов педализации в обучении учащихся младших классов ДМШ.

Введение.

Проблема художественной педализации – одна из основных, трудных и сложных в вопросах фортепианного исполнительства. Педаль – важнейшее и многообразное средство выразительности, наряду с артикуляцией, фразировкой, динамикой. Безграничные возможности применения правой педали, условность её обозначения, а также индивидуальный подход к педализации пианистов – исполнителей затрудняют выработку общих положений. К тому же все методические работы, относящиеся к педализации адресованы взрослым, уже музыкально грамотным и технически подвинутым пианистам.

Практические же трудности педализации возникают ещё с того момента, когда учащийся впервые знакомится с педалью, ученик механически следует её обозначению и получает неудовлетворительный звуковой результат. Проходит немало времени, прежде чем ученик осознанно овладевает педалью.

Глава 1. Педализация и ее особенности.

Умные ноги требуют умных рук, а основа – умные уши.

Надежда Голубовская.

Механизм действия фортепианных педалей.

К концу XVIII в. педали вошли во всеобщее употребление. Интересно, что первым появился механизм, подобный левой педали рояля. Изобретатель фортепиано Б. Кристофори уже в 1726 г. стал применять для своих инструментов ручной рычаг, сдвигающий механизм вправо. При этом молоточки ударяли только по одной струне. (Отсюда и пошло обозначение *una corda*, или U.C., – одна струна, что и сейчас обозначает «нажать левую педаль».) Главным эффектом являлось изменение тембра, а второстепенным – более тихий звук. Область применения «левой педали» была аналогична смене регистров в старинных клавишных инструментах. Суть использования левой педали на современных роялях весьма схожа, главное – изменение тембра звука. (Заметим, что на пианино при этом тембр не меняется.)

Единственная разница между старинным и современным механизмами левой педали заключена в том, что сейчас молоточек при левой педали ударяет вместо одной – по двум струнам.

Устройство же, которое приподнимало все демпферы сразу (правая педаль), появляется позже, уже в 1781 году. Изобретение его приписывается английскому мастеру А. Бейеру. Нельзя не сказать о разнице звучания современных инструментов и фортепиано XIX в. при использовании правой педали. Так, например, ряд длинных педалей в уртекстах Бетховена или Шопена приводит в смущение современных исполнителей, стремящихся пунктуально выполнять указания авторов. Возникающая в результате сильнейшая акустическая грязь не позволяет точно следовать их указаниям. Все дело в том, что во времена Шопена в основном были в употреблении инструменты с неперекрещивающимися струнами (прямострунные инструменты). Резонанс на них был из-за этого намного слабее, а количество слышимых «вредных» для гармонии обертонов – меньше. Следовательно, непрерывная педаль могла использоваться дольше, чем на современных инструментах. Во времена же Бетховена фортепиано еще не имели металлической рамы, струны были тоньше и натянуты слабее, из-за чего эффект резонанса был еще меньше.

Свойство рояля отвечать звучанием освобожденных от демпферов струн на музыкальные и немзыкальные звуки отмечает С. Фейнберг:

«Пусть над приоткрытой крышкой рояля (при условии, что нажата правая педаль) будет взята на скрипке любая чистая нота. Рояль откликнется, повторив эту ноту в этом же скрипичном тембре. Эхо рояля может повторить любую гласную букву, любой темброванный звук».

Правая педаль преобразует фортепианный звук. Он становится насыщенней, ярче, богаче и живее. Использование прямой или запаздывающей педали несколько по-разному влияет на звук. При прямой педали ловится звуковая атака, что усиливает резонанс, особенно басовых струн. Запаздывающая педаль атаку не ловит, и звучание получается несколько обедненное.

В музыке венских классиков прямая педаль предпочтительнее. В сочинениях романтиков много и той и другой, а, к примеру, Шопен, очень тщательно выписывавший педализацию, почти во всех случаях отдавал предпочтение только прямой педали.

Тема педализации практически неисчерпаема: способов абсолютно точной записи педалей нет, да они и не столь нужны. Дело в том, что при исполнении одного и того же произведения исполнитель попадает в различные акустики разных помещений, не говоря о разных инструментах, что вносит обязательные корректировки в педализацию.

Виды педализации.

Существует два основных приема педализации: прямая педаль и запаздывающая. Несмотря на ориентацию данной работы на младшие классы, нельзя не остановиться на богатейшем видовом многообразии педальной техники, представление о которых должен иметь каждый пианист. Существуют **виды педали**, применяемые в соответствии с необходимостью извлечения нужной в данный момент звучности. Так, различают педаль *связующую*, назначение которой соединять звуки, расстояния между которыми недоступны пальцам; *мелодическую*, помогающую окрасить и подчеркнуть некоторые звуки мелодии; *гармоническую*, служащую для окраски и подчёркивания отдельных

гармоний или целого ряда аккордов; *вуалирующая* педаль делает звучание быстрых узоров более слитным и текучим. Это, как правило, короткая педаль, берущаяся с большей или меньшей частотой, связана она с импровизационной нюансировкой звуковой линии, и поэтому не всегда поддаётся письменной фиксации. Задача педали *фоновой* – создавать звучащий фон из звуков, не удерживаемых пальцами. Она чаще всего действует в пределах одной гармонии. Разумеется, нельзя обойти вниманием такое понятие, как *полупедаль*. Здесь подразумеваются два различных приёма: полунажатие в различных видах короткой педали. Педальная лапка не нажимается глубоко за отсутствием времени, которое бы затратилось на её поднимание из глубокого нижнего положения и привело бы к ненужному шуму. Второй полупедальный приём – это быстрая подмена педали («полусмена»), при которой демпферы успевают заглушить или ослабить звучание струн среднего регистра, но при этом взятый ранее бас продолжает звучать. Однако такие тонкости доступны не всем инструментам. Следующий приём не имеет отношения к механизму педализации. Это т.н. «ручная педаль», суть которой состоит в том, что звуки гармонической фигурации (как правило, бас) передерживаются некоторое время пальцами, таким образом, создаётся прозрачный фон, вовсе не зависящий от движения остальных голосов.

Левую педаль следует применять для изменения тембра, а не для маскировки неумения играть красивым *piano* и *pianissimo*. Очень высокое представление имел об этом Бетховен, вписывавший тончайшие указания в ноты своих произведений (*una corda, due corde, tre corde*).

В своей книге «Пианизм как искусство» С. Фейнберг в ходе исследования определяет несколько видов педализации: «педаль тектоническую и декоративную, акустическую и пространственную, лимитированную и компромиссную, предварительную и запаздывающую, намеренно дублированную и вокальную».

Установившаяся классификация педалей на мелодические, гармонические, ритмические, динамические, вуалирующие, фоновые и другие – обща и органична. Каждая педаль может быть и мелодической и гармонической и ритмической. Уложить в несколько элементарных общих характеристик всю многогранность и все разнообразие особенностей и колоритов звучаний при использовании педалей невозможно.

Средняя педаль - *sostenuto* (или третья, так как исторически она была добавлена последней) педаль у рояля служит для задержки избранных демпферов в поднятом состоянии. Демпферы, находящиеся в момент нажатия средней педали в поднятом состоянии, блокируются и остаются поднятыми до снятия педали. Остальные демпферы при этом продолжают вести себя как обычно, в том числе, в отношении основной правой педали. Сегодня эта педаль присутствует у большинства роялей и отсутствует у большинства пианино. Встречаются пианино, в которых средняя педаль (модератор) сдвигается влево и таким образом фиксируется, при этом между молоточками и струнами помещается специальная ткань, из-за которой звук становится очень тихим, что позволяет музыканту играть, например, ночью. С середины XX в. педаль *sostenuto* в обязательном порядке присутствует во всех типах роялей известных мировых фирм, за исключением нашей страны.

Употребление педали на начальном этапе.

Самое *первое упражнение* для учащихся, обучающимся навыкам педализации – это простое бесшумное нажатие педали. Затем надо дать учащемуся понятие педали *прямой* и *запаздывающей*. *Упражнение на прямую педаль*: простая гамма *non legato* с прямой педалью на каждый звук (поясняем: рука движется так же, как и нога). После этого перейти к более сложному *упражнению в связывании* при помощи педали отдельных звуков. Берём гамму (лучше хроматическую, где более отчётливо слышна грязь). Извлекаем звук, нажимаем педаль. Руку снимаем, а звучание продлеваем педалью. Затем нажимается соседняя клавиша, одновременно с этим педаль поднимается и опускается, и звуки связываются. Связывание звуков при помощи запаздывающей педали требует непрерывного слухового контроля – особенно в момент их слияния: важно не дать новому звуку наслоиться на предыдущий.

Приобретённые на упражнениях навыки следует тотчас же применять в исполняемых произведениях. Вначале целесообразно выбирать пьесы с несложной педализацией. Легкие певучие пьесы на ранних этапах обучения следует сначала выучить без педали, чтобы красивый звук, плавное *legato* и выразительность фразировки достигались прежде всего пальцами, а затем, начинать работу над педализацией.

Нужно сказать, что прочтение нотной записи - само по себе уже творчество. Необходимое условие при этом – сохранение авторского текста во всех деталях. Необходимо воспитывать в учениках в первую очередь понимание музыки, ведь верная педализация вытекает из верного прочтения и понимания музыкального материала, так в идеале нужно воспитывать педальное чутье.

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.

Развивая эти структурные компоненты, можно предположить более успешное формирование и развитие навыка педализации у учащегося, необходимое ему для выполнения художественно-исполнительских целей.

Сущность педали в фортепианной игре.

Педализация предполагает обязательную связь между «ушами» и ногами пианиста. Величайший русский пианист и педагог Антон Григорьевич Рубинштейн называл педаль «душой рояля» и утверждал: «Хорошая педализация - три четверти хорошей игры на фортепиано». Или: «Педаль – звуковое облако, и говорить о ней хочется как об облаке: слоистая, перистая, обволакивающая, нависающая, грозная, плывущая, мрачная, лёгкая, светлая!»

Вопрос о том, как надо педализировать, Антон Рубинштейн считал труднейшей задачей высшей степени обучения игре на фортепиано. Надежда Иосифовна Голубовская писала: «Педаль - это жизненная влага фортепианного звучания, его дыхание, его душа». Очень поэтично высказывался о педали Ф.Бузони: «Рояль имеет нечто, ему одному присущее, неподражаемое средство, фотографию неба, луч лунного сияния - педаль».

Разделы, касающиеся педализации, имеются во многих обобщающих работах по проблемам фортепианного исполнительства. Однако ни в одной из этих работ педализация не рассматривается как область, поддающаяся последовательному и систематическому изучению, построенному по принципу: от простого к сложному.

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

Ритмичная прямая педаль в танцевальных пьесах в большинстве случаев является неглубокой. Если мелодия начинается из затакта, то педаль нужно брать не одновременно, а почти одновременно со звуком на сильной доле такта, следом за звуком, так, чтобы педалью не захватить последний затактовый звук. Это требует специальной работы и заостренного слухового внимания ученика.

Именно слух контролирует чистоту педализации. «Чистая» и «грязная» педаль – наиболее часто используемые выражения в музыкально-исполнительском обиходе. Однако выдающиеся педагоги-пианисты относили понятие чистоты педализации к понятию относительному. Как считает Н.И. Голубовская, «чистая» педаль, но не выполняющая своих художественных задач, происходит из боязни «секундофобии».

Левая педаль

Ею в первые годы обучения лучше вообще не пользоваться. Техника педализации левой педалью очень проста, нужно обучить ребенка нажимать педаль перед звукоизвлечением. Берется левая педаль непосредственно перед ударом, а не вместе с ним, ведь на сдвиг клавиатуры требуется некоторое время.левой педалью можно заняться в старших классах. Наиболее удобно это сделать на произведениях клависинистов. Ее применение запускает работу воображения, будит фантазию, развивает динамический, а особенно тембровый слух.

Глава 2. «Двадцать педальных прелюдий» С.М. Майкапара

Видный деятель русской музыкальной культуры, ярко проявивший себя как великолепный пианист, талантливый педагог, вдумчивый теоретик – мыслитель и, наконец, как композитор – мастер детской фортепианной миниатюры, Самуил Майкапар много внимания уделял научно-методической работе. Об этом свидетельствуют серия его докладов «Научная организация труда в области музыкального исполнительства» и учебные пособия – «12 кистевых прелюдий для фортепиано», «Два октавных интермеццо», «Стаккато – прелюдии», «20 педальных прелюдий».

Целостная система развития фортепианной техники, разработанная Самуилом Майкапаром, находит свое воплощение в цикле фортепианных миниатюр «20 педальных прелюдий». В пьесах используются два вида педали: ритмическая и запаздывающая, а также их разновидности.

Педальные прелюдии профессора С.М. Майкапара рассчитаны на преодоление начальных трудностей пользования педалью и приобретение элементарных навыков педализации на специально созданном художественном материале.

Прелюдии С.М. Майкапара были сочинены в 1937 году, уже в конце его жизни. Опубликовать их автор не успел. «Двадцать педальных прелюдий» представляют собой лёгкие фортепианные пьески.

№ 1 – 17 предусматривают необходимость применения правой педали;

№ 18 – левой педали;

№ 19 – 20 – обеих педалей вместе.

В основе их лежит не только задача усвоения навыков пользования педалями в различных случаях, но и воспитание у учащегося соответствующего слухового контроля. Только при таком условии первоначально приобретённые навыки являются предпосылкой художественной педализации в будущем. С первых занятий ребёнка музыкой опора на слух, которую автор считал необходимой, является главной и при изучении «Педальных прелюдий».

2.1. Характеристика видов педали и звукового результата в прелюдиях.

«Прелюдии» сопровождаются авторским объяснительным текстом и примечаниями к каждой прелюдии. Примечания объясняют тот или иной характер исполнения педали, а также получаемый в итоге звуковой результат. Усиление и обогащение звуков фортепиано с помощью правой педали происходит благодаря «обертонам» входящих в основной тон. При пользовании правой педалью большое значение имеет явление резонанса. Закон резонанса действителен не только по отношению к основному тону, но и ко всем его обертонам.

Ритмическая и запаздывающая педаль.

Когда педаль нажимается одновременно с моментом появления педализируемого звука или аккорда, то такая педаль называется **ритмической** или прямой. Применение ритмической педали во многих случаях может вызвать загрязнение педализируемых звуков, так как она имеет свойство захватывать предшествующие звуки, если они звучат вплотную до момента её нажима. Отсюда следует, что ритмическая педаль даёт чистое звучание только тогда, когда перед нажимом педали не имеется никаких предшествующих звуков, или когда предшествующие звуки уже прекратились, так что педаль не может уже их захватить.

Ритмическая педаль применяется в прелюдиях № 1, 2, 3, 6, 7, 9 (после нот стаккато), в № 10, 12, 19 (после пауз), в № 11, 14, 17, 20 (в начале пьесы), в № 4, 13 (после дуг-легато). В прелюдии №10 применяется **долгая педаль** (по 4 такта). Звуковой результат: большая полнота, окрашенность и гармоничность общего звучания благодаря последовательному слиянию всех звуков аккордов и арпеджио. Такая педаль возможно лишь без загрязненного звучания. Этим объясняется редкое применение долгих педалей в исполнительской практике.

Существенным отличием **запаздывающей** (синкопированной) педали по сравнению с ритмической является то, что нажим педали производится не одновременно с педализированным звуком, а после того как он уже начал звучать. В силу этого предыдущие звуки успевают вовремя прекратить свое звучание и не могут быть захвачены последующей запаздывающей педалью. Запаздывающая педаль применяется Майкапаром в прелюдиях:

№ 5 - для окраски звуков мелодии;

№6 - для усиления акцента на второй четверти;

№7 – педаль подчеркивает танцевальную основу прелюдии;

№8 - продлевает звучание аккордов и осуществляет легато между повторяющимися нотами мелодии;

№ 9 – заостряет синкопированный ритм;

№11 – педаль несет особую функцию окраски мелодии на фоне аккомпанемента повторяющихся терций и аккордов;

№14, 15 – педализация мелодии и долгих звуков в мелодической линии;

№16 – педализация звуков и аккордов с форшлагами (в педаль не должны попасть форшлагги, чтобы не загрязнить чистоту звучания педализируемых звуков и аккордов);

№17, 19 – звуки аккомпанемента благодаря педали сливаются в полный гармонический фон, придавая мелодии большую полноту и красочность звучания;

№20 – педализация для усиления контраста отрывков разного характера.

Технические и художественные преимущества правой педали.

Свойство правой педали удлинять звуки за пределы времени держания клавиши нажатой даёт возможность снимать пальцы и руки с клавиатуры и продолжать требуемое звучание с помощью одной только педали. Эта возможность снятия 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 всё время клавиши нажатыми чрезвычайно ценно в художественном отношении, так как даёт возможность исполнять легато во всех тех случаях, когда одними пальцами без педали нет возможности осуществить это легато (т.е. связать звуки или аккорды друг с другом).

- между отделёнными друг от друга на клавиатуре звуками или аккордами;

- между повторяющимися звуками или аккордами;

- между различными аккордами, хотя близко лежащими друг от друга на клавиатуре, но не могущими быть связанными между собой одними пальцами без педали.

Левая педаль применяется С. Майкапаром в прелюдиях №18, №19, №20.

Прелюдия №18 вся исполняется под левую педаль, без участия правой педали. Таким образом, достигается особая тонкость и прозрачность звучания. При исполнении на рояле к тому же еще и интересное изменение окраски звуков. В прелюдии №20 противопоставляются отрывки энергичного характера, исполняемые громко, без левой педали, отрывкам тихим и жалобным по характеру, исполняемым на левой педали. Также разные педали подчеркивают различие штриховых особенностей и темповых изменений, обозначенных автором в тексте.

Заключение.

Фортепианная методика не может обойти вопроса педализации. Данная проблема – одна из наиболее сложных в фортепианной педагогике. Она менее чем другая педагогическая проблема поддается систематизации и методической разработке собственно потому, что умение педализировать – один из компонентов художественного мышления исполнителя. В педализации проявляется творческое воображение, глубина понимания музыки и чувства стиля, богатства звуковой палитры. Научить педализации – значит, прежде всего, научить слушать, улавливать оттенки звучания и вслушиваться в них, воспитывать вкус к педальным расцветкам, к изменению звукового колорита.

Очень важно с детских лет научить ученика слушать себя, научить правильным приемам педализации, развить инициативу в поисках звуковых расцветок с помощью педали. Нельзя дать единый «рецепт педализации», подходящий всем ученикам вне зависимости от возраста, психологических особенностей, интеллекта и подготовки. Все эти факторы плюс педагогическое чутье должны стать единственно приемлемым путем освоения такого сложного процесса, как педализация на фортепиано.

Список использованной литературы:

Алексеев А.Д «Методика обучения игре на фортепиано» -

М.,1978 Голубовская Н.И. «Искусство педализации» - Л., 1967

Гофман И. «Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре» Классика – XXI – М., 2002

Коган Г.М. «Работа пианиста». – М., 1979

Любомудрова Н.А. «Методика обучения игре на фортепиано». – М., 1982

С.Майкапар «20 педальных прелюдий», курс практического и теоретического изучения основных приемов фортепианной педализации.

Нейгауз Г.Г. «Об искусстве фортепианной игры». – М.,

1987 Перельман Н. «В классе рояля». – Классика – XXI –

М., 2002 Савшинский С. «Пианист и его работа». – Л.,

1961

Светозарова Н. Кременштейн Б. Педализация в процессе обучения игре на фортепиано. Классика – XXI – М.,2002

Педализация как специфическое средство фортепианной выразительности: учебное пособие. – Л., 1990

Чернявская В. «Употребление педали на раннем этапе обучения игре на фортепиано»

Фейнберг С. «Пианизм как искусство». – М.,

1965 Шляпников В. «Искусство педализации».