Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования

«Детская школа искусств»

Предгорного муниципального округа

Ставропольского края

**МЕТОДИЧЕСКИЙ ДОКЛАД**

**Тема: «Развитие навыков педализации на уроках фортепиано в**

**Детской школе искусств»**

**Подготовлен преподавателем**

**отделения инструментального исполнительства**

**Усковой М.Ю.**

2021г.

РАССМОТРЕНО:

На заседании методического совета

МБУДО ДШИ Предгорного округа

протокол № \_\_\_от \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_20\_\_г.

СОГЛАСОВАНО:

Заместитель директора

по учебно-воспитательной работе

МБУДО ДШИ Предгорного округа

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ И.В.Линева

«\_\_\_»\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_20\_\_\_г.

**Содержание.**

**I. Вступление**

**1. 1. Методическое обоснование проблемы**

**1. 2. О фортепианном звуке**

**II. Виды педализации**

**2. 1. Синкопированная педаль**

**2. 2. Прямая педаль**

**2. 3. Полупедаль**

**2. 4. Левая педаль**

**2. 5. Употребление педали в произведениях различных стилей**

**III. Заключение**

**Список литературы**

**I. Вступление**

**1. 1. Методическое обоснование проблемы**

Педаль - уникальное свойство фортепиано. Никакой другой инструмент не обладает специфическим богатством, подобным педальному звучанию. Это подчеркивали все выдающиеся представители советской фортепианной школы, в частности в «Искусстве фортепианной игры» говорит, что педаль - это самобытное и прекрасное свойство инструмента и сильнейшее средство воздействия.

Педализация бесконечно повышает выразительные возможности исполнения. сказал о педали: «Как в живописи нужны красочные мазки, так в музыке педаль нужна для создания красок» [6, с. 96].

Умение педализировать - один из компонентов художественного мышления музыканта-исполнителя, поэтому обучение педализации абсолютно неотделимо от воспитания музыкального мышления и должно быть составной частью всего педагогического процесса и, следовательно, должно находиться в поле зрения педагога. К сожалению, в Детской музыкальной школе развитие навыков педализации зачастую проходит несистематично, отрывочно, без учета важнейшей роли слуха. Учащиеся часто применяют педаль формально, пользуясь только указаниями педагога, не пытаясь вслушаться и музыкальную ткань и понять функцию педали и каждом данном произведении.

Данная проблема - одна из труднейших в фортепианной педагогике, поэтому фортепианная методика не может обойти вопросы педализации. В умении пользоваться педалью проявляется творческое воображение и яркость образных представлений, глубина понимания музыки и чувство стиля.

**1. 2. О фортепианном звуке**

Трудно дать общие рекомендации о начале обучения педализации. На первом году обучения детям трудно обычно справляться с педалью, даже если ноги достают до нее. Поэтому приступать к изучению педализации следует тогда, когда ребенок научится разбираться в своих слуховых представлениях, овладеет навыками исполнения основных штрихов ([легато](https://pandia.ru/text/category/legat/), нон легато, стаккато) и его физические данные позволят свободно, без напряжений, без искажения посадки пользоваться педалями. Это бывает практически не ранее второго класса.

Прежде чем исполнить пьесу с педалью, следует рассказать, для какой цели она употребляется и как надо пользоваться ею. Сначала надо обратиться к слуху учащегося. Хорошо сравнить педализируемый звук с беспедальным, обратив внимание ученика на то, что правая педаль делает звук полнее и продолжительнее, а левая - более матовым. Лучше, если ученик сам скажет, чем отличаются педализируемые звуки от не педализируемых и определит по слуху, когда педагог применяет правую педаль, когда левую, а когда играет без педали. Если ученик это определяет, значит ему не безразлична окраска звука. Полезно разъяснить ученику механизм звукоизвлечения. Это, во-первых, - ударность звукоизвлечения. (показать на рояле, зажав соответствующую струну, взять клавишу). Во - вторых - отсутствие полного физического легато, т. е. сыгранная мелодия не представляет плавной звуковой линии как, например, на смычковых инструментах. В - третьих - насильственное прекращение звука демпфером, т. е. демпфер механически прихлопывает еще вибрирующую струну, поэтому звук на рояле гаснет. Нажатая педаль открывает все струны, поднимая демпферы, тогда извлеченный звук попадает в атмосферу вибрации других струн, становится полнее, богаче обертонами, лучше несется в пространство. Кроме того, удар молоточка о струну несколько растворяется в ответном гуле струн и становится смягченным шумом, а не стуком. И, наконец, при поднятых демпферах звук затухает естественно. Именно в этом смысле, по выражению , «ПЕДАЛЬ - ДУША РОЯЛЯ» [4].

Объясняя ученику педаль в действии надо сказать, что на лапку должна нажимать предплюсная часть ступни, а не плюсная ( т. е. не пальцы), т. к. пальцы ноги недостаточно сильны и это понижает уверенность в движениях ступни. Пятка упирается в пол, а не находится в воздухе. Носок ноги не должен терять контакта с педальной лапкой, он должен как бы срастись с педалью. Нога должна быть свободной, без напряжений. Необходимо сразу требовать от ученика бесшумного нажатия и, особенно, отпускания педали, слитности ноги с педалью (как будто подошва «ПРИКЛЕИЛАСЬ» к педальной лапке). При воспитании первых навыков педализации лучше не употреблять слова «СНЯТЬ» педаль, т. к. это невольно связывается с представлением «снять ногу с педали». Слово «ОТПУСТИТЬ» более точно отражает характер действия. К сожалению, у некоторых фортепиано педаль расположена выше, чем у рояля. В этих случаях для уменьшения напряжения можно под педаль подкладывать доску.

Вся работа над педалью связана со слуховой деятельностью. Можно сказать, что хорошая педализация есть результат активной деятельности слуха. Работа над звуком, его характером уже представляет богатое поле для развития слуха, а овладение навыками педализации, где ребенок учится отличать тембровую окраску звуков, способствует развитию тембрового слуха. Очень важно с детских лет создать привычку постоянного слухового контроля, научить правильным приемам педализации, развить инициативу в поисках звуковых красок с помощью педали в соответствии со стилем исполняемого произведения.

Постоянное вслушивание не только поможет ученику почувствовать естественную необходимость педального звучания, но и приспособиться к изменениям обстановки: к условиям эстрады и различным переменам психологического состояния. Осуществляется это тогда, когда применение педали обуславливается художественно-исполнительскими задачами и проверяется критическим слухом учащегося. Научить педализации — значит, прежде всего, научить улавливать оттенки звучания и вслушиваться в них.

**II. Виды педализации**

**2. 1. Синкопированная педаль**

Поскольку в младших классах музыкальной школы реже встречаются пьесы, исполняющиеся с левой педалью и техника ее применения проще, ознакомление с педализацией целесообразно начинать с правой педали. Очень часто у педагогов-практиков возникает вопрос: «с какой педали надо начать обучение педализации, с прямой или с запаздывающей?» Мнения на этот счет расходятся. Некоторые педагоги считают, что лучше начинать с прямой педали, т. к. детям легче координировать движения рук и ноги в одну сторону. Но если учесть, что в исполнении произведения с педалью внимание ученика мы направляем на СЛУШАНИЕ педального звучания, способность извлекать не просто звук, а нужный звук: красивый, мягкий, густой, длинный или светлый - то лучше начинать с запаздывающей педали. Если ученик, прежде всего, усвоит прямую педализацию, то ему сложнее переключиться на педаль запаздывающую: нога по привычке нажимает педаль вместе с звукоизвлечением, предыдущая гармония захватывается педалью и звучит «грязь». В случае перехода от запаздывающей педали к прямой, даже если ученик, по привычке, и возьмет педаль чуть позже, то это не отразится на чистоте гармонии.

Первое педальное упражнение лучше сделать без звука, только правой ногой. Под счет педагога ученик должен нажимать и отпускать педаль. Лучше, если педагог будет считать на «раз - два», а ученик на счет «два» будет нажимать педаль, а на «раз» отпускать. Это ближе подведет ученика к запаздывающей педали. Ученик быстро усваивает это, и тогда можно перейти к педальным упражнениям со звуком.

**Упражнение № 1**

Берется звук или аккорд и, после того как он услышан, нажимается педаль. Обратить внимание ученика на изменение окраски звука. Он обогащается звучанием обертонов на других струнах уже после своего возникновения.

Часто встречаются пьесы, где берется педаль в самом начале, перед звукоизвлечением. Для того чтобы зафиксировать слуховое внимание ребенка на моменте звукоизвлечения на заранее взятой педали, можно порекомендовать упражнение №2.

**Упражнение № 2**

Нажимается педаль, после чего берется звук. Когда звук услышан на педали, педаль отпускается, звук продолжает звучать при снятой педали. Здесь мы наблюдаем более яркое звучание в начале, сразу же обогащенное своими обертонами, но без дальнейшего участия колебаний других струн.

Это упражнение труднее первого, так как в нем одновременно сочетаются противоположные движения руки и ноги.

После этих упражнений можно предложить ученику сыграть легато несколько звуков, и на каждый звук брать запаздывающую педаль.

**Упражнение №3**

Самым важным для слуха является момент, когда мы уже сняли взятую педаль. И, только убедившись слухом, что ничего другого, кроме долженствующего звука, не звучит, можно взять новую педаль. Необходимо добиться, чтобы взятие пальцем клавиши являлось причиной (и психологической, и физиологической) движения ноги в сторону снятия педали; здесь должна иметь место последовательность движения: сперва - руки, потом - ноги. Ученику бывает трудно выполнить сразу это упражнение, поэтому необходимо отдельно поработать над парой звуков.

**Упражнение№4**

Некоторые упражнения на запаздывающую педаль рекомендует в «Подготовительных упражнениях к различным видам фортепианной техники».

**Упражнение№5**

На счет «раз» нажимается звук, на счет «два» педаль, на «три» клавиша отпускается, звук остается на педали, на «раз» берется новый звук, педаль снимается и т. д. Необходимо проверять слухом, чтобы звук, оставленный на педали, был связан со следующим без перерыва. Такое упражнение дает навыки педального легато и заставляет активно вслушиваться в тянувшиеся звуки. Еще больший слуховой контроль требуется в упражнении при игре хроматизмов.

**Упражнение№6**

Самое трудное - установить точный момент взятия запаздывающей педали. Необходимо не только уметь запаздывать с нажимом педальной лапки, но и не отпускать ее раньше времени, как бы дышать без одышки.

В процессе работы над произведением ученик прежде всего выучивает нотный текст без педали. Когда же включается педаль, то ученик в своем исполнении услышит новый звуковой колорит. Вначале целесообразно выбирать пьесы, в которых педализация была бы несложной и вместе с тем создавала бы возможно большие тембровые эффекты. Например, «Болезнь куклы». Эта пьеса очень ярка, образна: основной интонацией является интонация вздоха, живо воспринимаемая детьми. Длинная фраза строится за счет связного развития гармонии при помощи педали. При беспедальной игре разрываются фразы, и нет цельности предложений. Ученик играет эту пьесу, мысля по такту. Запаздывающая педаль помогает услышать мелодическую линию верхнего голоса на фоне гармонических аккордов. Здесь происходит собирание звуков в один аккорд, гармония обогащается благодаря постепенному появлению новых аккордовых звуков, прежняя гармония исчезает в момент смены педали. Эту пьесу ученики играют с большим удовольствием.

Одной из пьес, помогающей в первоначальном освоении запаздывающей педали, является «Прелюдия» Тетцеля («Школа игры на фортепиано» под редакцией А. Николаева).

Из приведенных примеров видно, что запаздывающая педаль не разделяет, а соединяет музыкальные построения и является по существу связующей педалью. Ею можно связывать звуки одного аккорда, особенно если они расположены очень далеко. Например, Э. Григ «Мелодия».

Нужно опасаться, чтобы гармоническая педаль не нарушала чистоты голосоведения. Только тщательный слуховой контроль поможет избежать смешения соседних звуков в мелодии. Пример мелодической педали можно привести в пьесе Р. Глиэра «В полях» Эта пьеса рисует бескрайние просторы полей и широту неба, дуновение ветерка и палящий зной солнца. Благодаря педали не только создается образ данной пьесы, но и воспитывается стремление к разнообразию красок. В начале пьесы педаль помогает созданию фона, образа «простора». Можно рекомендовать взятие педали перед звукоизвлечением, чтобы струны резонировали даже на очень слабый звук. Затем она чутко следует за всеми изгибами мелодии. В этой пьесе требуется разнообразное употребление педали, т. к. педализируется не только мелодическая фраза, но и волны звуков, создающие гармонию, рисующие новый образ - образ налетевшего ветерка.

Правильной педали «вообще нет», говорил . Умение педализировать, должно развиваться на почве слушания и с помощью сознательной работы. Следовательно, формирование у ученика яркого образного представления должно диктовать подход к использованию педали, а не зрительно-двигательные связи.

**2. 2. Прямая педаль**

Прямая педаль употребляется, главным образом, в пьесах с острым, четким, танцевальным ритмом. Она подчеркивает сильные доли такта и создает ритмическую опору фразы. Эта педаль берется вместе с извлекаемым звуком и снимается тогда, когда нет необходимости его сохранять. Она помогает продлить до полноты гармонии звучание далекого баса и подчеркнуть ритмическую структуру пьесы. Она имеет место в танцах, маршах. Так в «Вальсе» Э. Грига ля минор прямая педаль помогает подчеркнуть бас, а при маленькой руке - соединить бас с аккордом.

Прямая педаль, или как ее еще называют ритмическая, дает чистое звучание только тогда, когда перед нажимом педали не имеется никаких предшествующих звуков, или когда предшествующие звуки уже прекратились, так что педаль не может их захватить. Полезно для изучения этой педали поиграть педальные упражнения А. Майкапара.

Ритмическая педаль употребляется:

1.  в начале пьесы, Прелюдия №10

2.  после пауз, педаль усиливает звучность аккордов, не удлиняя их звучания, Прелюдия №11

3.  после нот стаккато, Прелюдия №1

4.  после дуг – легато, Прелюдия №4

Из этих примеров следует, что обучение прямой педали необходимо на пьесах, где каждая прямая педаль более или менее изолирована и где нажимать ее нужно спокойно и отпускать на слабом времени такта. Например: Майкапар «Маленький командир», Жилинский «Латышская народная полька», С. Прокофьев «Марш», Д. Кабалевский «Барабанщик».

Как один из первых примеров использования прямой педали можно предложить педализацию кульминационных звуков музыкальных фраз или просто относительно более долгих звуков в мелодии. Например: Кореневская «Дождик», Свиридов «Ласковая просьба».

Сначала надо выучить пьесу без педали, чтобы красивый звук, плавность и выразительность фразировки достигались прежде всего пальцами, а затем начинать работу над педализацией. Так, в «Старинной французской песенке» Чайковского применяются и прямая, и запаздывающая педаль. Запаздывающая педаль употребляется в первой части пьесы, где она помогает сохранить органное звучание басового звука «соль». А во второй части используется прямая педаль, которая помогает сохранить полноту звучания мелодически долгих звуков и подойти к кульминации.

**2. 3. Полупедаль**

Под этим термином подразумеваются два приема:

**1. Неполное нажатие педали.** Глубина ее погружения и продолжительность, связана с музыкальным образом и зависит от ожидаемого результата. Полунажатие педали имеет место в различных видах короткой педали: связующей, короткой мелодической, короткой гармонической, вуалирующей. Назначение связующей педали - соединять звучания, не связываемые пальцами. Например, А. Гречанинов «Осенняя песенка».

Мелодическая педаль применяется для окраски и подчеркивания некоторых звуков мелодии. Пример: тема фуги C-dur из 1 тома «Хорошо темперированного клавира» .

Гармоническая педаль служит для окраски и подчеркивания отдельных гармоний, а также – очень часто – для окраски целого ряда аккордов. Например: А. Гречанинов «Во лузях».

Вуалирующая педаль делает звучание быстрых узоров более слитным и текучим. Для этого с большей или меньшей частотой берется короткая педаль, захватывающая некоторый ряд звуков. Если вуалирующие педали непрерывно следуют одна за другой, то получается «вибрирующая» педаль. Вибрирующая педаль применяется в нисходящих гаммообразных пассажах. Нижний регистр рояля, обладая густым звучаниям, требует более осторожного пользования педалью. Пример вибрирующей педали в пьесе Гречанинова «Из-под камушка».

Все эти приемы не допускают глубокого нажатия лапки педали и способствуют выработке более [виртуозной](https://pandia.ru/text/category/virtuoz/) педальной техники, позволяя делать еле заметные тембровые мазки.

**2. Неполная смена педали** – применяется при использовании фигураций с неаккордовыми звуками. Действие полупедали основано на том свойстве инструмента, что басовые звуки затухают медленнее высоких, поэтому если при исполнении фигураций, идущих снизу вверх после появления неаккордовых звуков, сделать небольшое движение ногой – чуть приподнять, а затем вновь опустить, то нередко оказывается возможным сохранить звучание баса и приглушить гармонически чуждые звуки. Поднимать лапку надо настолько, чтобы демпферы на мгновение коснулись струн, поэтому движение ноги должно быть быстрым и незначительным. Например, Б. Гольц «Прелюдия», Р. Глиэр «Прелюдия» coч 26№ 1.

Одно из упражнений на полупедаль: на взятом басовом звуке fortе берутся несколько аккордов piano, при появлении гармонической «грязи» звучность подчищается полупедалью, бас удерживается возможно дольше. Это упражнение можно поиграть без аккордов с одним только басом, меняя педаль очень быстрым движением.

В музыкальной школе прием полупедали используется редко, в основном, в старших классах. Поэтому при ознакомлении ученика с полупедалью надо показать большие выразительные возможности этого приема на примерах из фортепианной литературы, где используется полупедаль. Она придает исполнению большую насыщенность, певучесть и красочность звучания. Например: С. Рахманинов «Музыкальный момент» es - moll. В результате такой прием усваивается значительно успешнее.

Во многих случаях для «прочищения» звучности используют прием постепенного снятия педали, например, в первых тактах [вариации](https://pandia.ru/text/category/variatciya/) на тему «Среди долины ровные» , но это требует от исполнителя очень тонкого ощущения глубины нажатия педальной лапки.

Педагогу надо обращать внимание ученика не только на то, **когда**, но и **как** нажимается и снимается педаль. Необходимо сказать, что вовсе не обязательно нажимать педаль до конца, чтобы она начала оказывать свое действие. Хороший пианист использует самые разнообразные степени нажатия педали. Глубокая педаль применяется при насыщенной фактуре, неглубокая, лишь слегка приглушающая вибрацию, педаль применяется при прозрачном изложении. Но всевозможное использование педали не должно приводить к полному отказу от беспедальной звучности. Умелое применение педали придает большую красочность исполнению. При выработке умения педализировать важно показать ученику, что чистая звучность фортепиано сама по cебе прекрасна, объяснить, что педаль применяется там, где она является необходимой и помогает исполнителю ярче передать смысл произведения.

Хорошо пользоваться педалью – это значит уметь играть без педали. подчеркивал, что «педаль неотделима от звукового образа». Нельзя рассуждать о правильной педали «вообще», без учета конкретных особенностей стиля, характера и содержания музыкального произведения.

**2. 4. Левая педаль**

Объясняя применение левой педали, ученику надо сказать, что она употребляется в качестве красочного средства, уменьшает силу звука инструмента, делает его матовее, но левая педаль не должна прикрывать отсутствие выработанного piano. В нотной литературе левая педаль обозначается термином una corda (одна струна). Название сохранилось с того времени, когда нажатие левой педали вызывало такое большое передвижение клавиатуры и молоточков, что молоточки ударяли только по одной струне. Ныне при нажатии левой педали у рояля молоточки ударяют не по одной, а по двум струнам. Третья струна остается свободной, и по ней молоточек не ударяет. Эта особенность у роялей является причиной того, что левая педаль рояля не только уменьшает силу звуков, но и изменяет их окраску. В силу закона резонанса третья струна сама начинает звучать, придавая этим особую, часто очень тонкую и интересную окраску звукам, извлекаемым на рояле с помощью левой педали. У фортепиано при нажатии левой педали вся система молоточков приближается к струнам и размах молоточков уменьшается. Уменьшается и сила звука.

Ученик, играя пьесу, где требуется использование левой педали, должен обе ноги держать на педалях, чтобы в нужный момент без суеты спокойно нажать лапку левой педали. В репертуаре средних классов музыкальной школы левая педаль встречается скорее как исключение. Это небольшое количество произведений такие, например, как: «Эхо в горах», «Вариации на русскую тему» А. Майкапара.

В старших классах левая педаль используется более широко, например, в пьесах Э. Грига: «Песня сторожа», «Колыбельная», «Бабочка», в «Органных прелюдиях и фугах» в обработке Д. Кабалевского; во «Французских» и «Английских сюитах» .

**2. 5. Употребление педали в произведениях различных стилей**

Рассматривая эволюцию педализации в историческом плане, мы видим все возрастающее значение педали в создании музыкально-художественного образа. В произведениях композиторов первой половины XVIII столетия (, , Д. Скарлатти, французские клавесинисты) педаль не применялась, так как на клавесинах и клавикордах приспособления, подобно фортепианной педали, не существовало.

Если проследить эволюцию клавесина и клавикорда, то можно заметить, что все усовершенствования в них (тембровые регистры, двойная клавиатура, различная степень приближения ударного механизма к струнам и т. д.) велись по линии достижения большего разнообразия звучания и его усиления, чему в настоящее время служат педали. Отсутствие демпферной системы у клавесина делало звучание несколько затуманенным, гармонии наслаивались одна на другую. Это тоже говорит в пользу применения правой педали в произведениях итальянских и французских клавесинистов. Однако, следует предостеречь от злоупотребления педалью, т. к. основу клавесинного стиля составляют точность, ясность звучания, грациозность, живость и блеск.

В репертуар ДМШ включено небольшое количество произведений французских и итальянских клавесинистов: «Тамбурин», «Ригодон» Рамо, «Кукушка» Дакена, некоторые сонаты Скарлатти. Педалью можно подчеркнуть ритмическую структуру произведения : тяжелые такты, начало каждого такта, детали фактуры - плотные аккорды, короткие лиги, далекие басы. Педаль применяется и для окрашивания некоторых гармонических фигураций, трелей или низких басов. Например: Д. Скарлатти Соната №63 D - dur, соната №69 e-moll, «Куранта» Люлли.

В полифонических произведениях («Маленькие прелюдии и фуги», «Инвенции» ) педаль применяется очень экономно. Этим достигается важная цель – ясное слышание учеником двух или трех самостоятельных мелодических линий одновременно. Но беспедальная игра в художественном отношении не всегда оправданна. Так в прелюдии с - moll («Маленькие прелюдии и фуги») педалью можно подчеркнуть сильные доли такта, а в прелюдии d - moll поддержать кульминацию.

Педаль в полифонических произведениях способствует лучшему качеству звукоизвлечения, и, при маленькой растяжке руки юного пианиста, точному голосоведению. Но при этом нужно указать ученику, что он должен педализировать так, чтобы не нарушать движения голоса. в своей книге говорит, что Баха нужно играть на педали, но «очень умной, осторожной и чрезвычайно экономной».

В органных произведениях, педальная окраска очень разнообразна: от легкой - связующей, до глубокой гармонически густой, вызывающей большое количество обертонов, что способствует имитации органного звучания. «И если, благодаря преимуществам фортепиано, в том числе педали, мы можем приблизить эти сочинения к их творческому первоисточнику, мы не только не погрешим против стиля, а стремимся лучше постичь подлинное содержание этой музыки» [4].

Так, в «Прелюдии и фуге» d - moll , в обработке Д. Кабалевского, педаль приближает звучание фортепиано к органному звучанию, помогает связать мелодические линии, поддерживает кульминации. В прелюдии употребляется не только правая педаль, но и левая, которая подчеркивает смену регистра.

В сочинениях левая педаль употребляется довольно широко для придания матовой окраски звука в отдельных интермедиях (Бах-Кабалевский «Прелюдия и фуга» g - moll), зарождение «издалека» темы в некоторых медленных фугах (Бах–Кабалевский «Прелюдия и фуга» e –moll»).

В произведениях венских классиков Й. Гайдна, музыкальная ткань графически ясна и прозрачна, поэтому педализация должна быть тонкой, экономной и тщательно продуманной. Эти композиторы стремились к отчетливому выявлению всех элементов фактуры, и обильная педаль в них неуместна. Педаль должна быть короткой, чередоваться с беспедальным звучанием. Такая короткая педаль может подчеркивать сильные доли тактов, акценты на слабых и сильных долях, задержания, опорные точки фразы. Для Гайдна и Моцарта характерно употребление гармонических фигураций в виде разложенных или ломаных трезвучий и септаккордов. Их можно играть на педали, но мелодия при этом должна быть ясной, и рельефной; паузы должны «дышать», т. к. создавать перерыв в мелодии; мелодические звуки, движущиеся по ступеням аккордов, не должны сливаться в мелодический комплекс. Короткие звуки стаккато в мелодии или [аккомпанементе](https://pandia.ru/text/category/akkompanement/) естественнее также исполнять без педали. (Гайдн Соната G-dur, Моцарт Соната C-dur.

Бетховен первым правильно понял рояль и назначение фортепианной педали. Он первый начинает обозначать, предписывать педаль. Указания его редки. Это не означает, что в остальных случаях следует играть без педали. Просто он указывает ее там, где она изменяет фактурную запись. Так, например, «Багатель» op. 33 №7. Благодаря предписанной автором педали басовый звук продолжает звучать, в то время как обе руки легко исполняют гармонические фигурации.

Бетховен не боялся смешивать на педали различные гармонические фигурации. Позднее Лист и Шопен довольно часто прибегали к такому приему. Бетховен часто строит темы на звуках тонического трезвучия. Объединять их нельзя, поскольку каждый звук этих тем является частью мелодии, а не гармонии. Педаль, которую следует употребить, выполняет лишь ритмическую и красочную функции. Например, главная партия в первой части сонаты f-moll.

Частое использование речевых, диалогических пауз, противопоставление различных штрихов не допускают густого педализирования. Такие места играются либо без педали, либо с экономной ритмической педалью. Например «Багатель op. 126, Соната f-moll».

Бетховену принадлежит новаторство в сохранении одновременного звучания гармонии во всех регистрах, что стало возможным только благодаря применению правой педали. Так, в Полонезе op. 89 этим приемом педализации он расширяет возможности использования клавиатуры. Бетховену принадлежит педализация восходящих гаммообразных пассажей на ff в низком и среднем регистрах. (Соната C-dur op. 53, финал) Но в произведениях, исполняющихся в детской музыкальной школе, такая педализация не встречается.

Педаль употреблялась Бетховеном для создания гармонического фона, удержания органного пункта и других басовых звуков, для подчеркивания акцентов, для динамических, а иногда и красочных эффектов.

Звуковой колорит и фортепианная фактура композиторов-романтиков очень своеобразны. В их произведениях мелодии окутаны звучащей гармонией, поэтому педаль здесь должна быть более густой, красочной. Так, например, Р. Шуман создает новый мир звучаний, таинственный, нереальный. Его пьесы очень разнообразны по художественному образу. Эта и бытовая зарисовка «Веселый крестьянин», и задушевная лирика «Маленький романс», и фантастический образ «Дед Мороз».

В пьесе «Дед Мороз» в первой части композитор рисует образ самого Деда Мороза, а во второй части - образ метели, поземки. Если в первой части педаль будет ритмической, подчеркивающей акценты, то во второй части - педаль гармоническая. Наслоение секунд, которые образуются на педали, придают звучанию особую красочность.

Наиболее часто в ДМШ исполняются произведения другого романтика – Э. Грига. Педаль в его произведениях используется не только как средство для продления звука, она играет большую колористическую роль, способствует передаче определенных красок и настроений. Так, в пьесе Э. Грига «Ариэтта» благодаря педали достигается ровность гармонического фона и певучесть мелодии. А в пьесе «Бабочка» - трепетность, полетность, изящество.

Советские композиторы создали новый мир образов, отражающий биение времени и соответствующий ему своеобразный музыкальный язык. Этот образный мир вмещает в себя драматизм и сарказм; юмор и нежнейшую, проникновенную лирику; глубочайшее философское раздумье. Употребление педали в произведениях советских композиторов самые разнообразные. Можно привести следующие примеры: использование прямой педали - Д. Шостакович «Вальс». Педаль подчеркивает ритмическую структуру пьесы. Запаздывающая педаль, создающая красочный гармонический фон, встречается в его «Романсе» из музыки к кинофильму «Овод».

Разнообразны задачи применения педали в пьесе С. Прокофьева «Утро». Прямая педаль удерживает тянущийся бас, неполное ее снятие позволяет окрасить обертонами мелодический рисунок верхнего голоса и выстроить до мажорную гармонию.

**III. Заключение**

Первые навыки владения педалью учащийся приобретает в музыкальной школе. Очень важно поэтому, чтобы процесс их воспитания был целенаправленным и опирался на развитие музыкального слуха, чтобы учащийся пользовался педалью осмысленно, с пониманием стиля изучаемого произведения. Все учащиеся музыкальной школы обладают разными музыкальными способностями, поэтому и обучение педализации должно быть индивидуализировано. Большую трудность в работе представляют учащиеся с плохой координацией движений. Они обычно лучше усваивают прямую педаль. Обучение запаздывающей педали надо оставить на более поздний период и вводить ее очень осторожно, начиная с пьес, в которых она употребляется не более двух, трех раз. Ученики с хорошей координацией движений усваивают запаздывающую педаль хорошо и безболезненно переходят к прямой педали. «Надо не столько учить педализации, сколько влюблять в нее с самого раннего детства, ибо одними «перстами легкими как сон», не достичь художественных высот» [8].

Следует воспитывать у детей понимание музыки и педальное чутье. Учебник педализации также немыслим, как, скажем «Пособие по волшебству». Если вначале педаль приходится подсказывать, то позже это делать нежелательно, это лишает ученика инициативы. Очень важно говорит Н. Голубовская, что «ученику можно вписывать педальную идею, давать свой урок на дом, как дают питье «на вынос» вместе с бутылкой. Но надо помнить, что запись педагога – это только бутылка, а усвоить нужно содержимое, чтобы бутылку можно было потом выбросить» [4].

Необходимо вместе с учеником разбирать допущенные им ошибки в педализации. Таким путем можно постепенно добиться того, чтобы педализация стала по-настоящему [действенным](https://pandia.ru/text/category/dejstvennostmz/) средством воспитания и развития слуха юного музыканта. говорил: «Я считаю вопрос о том, как следует педализировать, труднейшей задачей обучения игре на фортепиано, и если мы доселе все еще не слышали реализации лучших возможностей фортепиано, то в этом, быть может, повинно недостаточное умение пользоваться педалью».

**Список литературы**

1.  Методика обучения игре на фортепиано. - М.: Музыка, 1961.

2.  Педализация. - М.: Музгиз, 1954.

3.  Правая фортепианная педаль и основы ее употребления. - М.: Музгиз,1930.

4.  Искусство педализации. - Л.: Музыка, 1988.

5.  Работа пианиста — М.: Музыка, 1979.

6.  Исполнительские и педагогические принципы . В книге «Мастера советской пианистической школы» - М.: Музгиз, 1961.

7.  Об искусстве фортепианной игры. - Л.: Музыка, 1985.

8.  В классе рояля — Л.: Музыка, 1975.

9.  Формирование музыканта-исполнителя. - М.: АПН РСФСР, 1956.

10.  Педализация в процессе обучения игре на фортепиано — М.: Музыка, 1956.