**Методика обучения работе с педалью в курсе общего фортепиано для студентов музыкальных образовательных учреждений**

Королева Наталья Евгеньевна

Преподаватель

Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение «Новгородский областной колледж искусств им. С.В. Рахманинова»

**Аннотация**

Курс фортепиано в учреждениях предпрофессионального обучения - предмет первостепенной необходимости. Он является неотъемлемой частью комплексной системы воспитания личности музыканта и одно из основных звеньев в цепи формирования эстетического вкуса и культуры учеников разных специальностей.

В курс е обучения игры на фортепиано особое место занимает обучение педализации. Обучение педализации должно быть составной частью всего педагогического процесса и должно находиться в поле зрения педагога всегда. Вся работа над педализацией – работа для слуха. Научить педализации – это значит, прежде всего, научить слушать, улавливать оттенки звучания и вслушиваться в них, воспитывать вкус к педальным краскам, научить подчинять педаль (ногу) требованиям слуха.

Уже с первых занятий фортепиано ученик должен осознать, что педаль является одним из необходимых средств выразительности, что в певучей пьесе нужна иная педализация, чем в моторной.

Педаль - ценнейшее неповторимое свойство фортепиано. Никакой другой инструмент не обладает специфическим богатством подобным педальному звучанию. Тонкая разнообразная педаль обогащает звуковую палитру исполнителя. Усиление звучания обертонов резонанса открытых струн, сохранение органного пункта «полу -педалью», колористическое смешение гармоний у импрессионистов – это все средства педальной выразительности. Фортепианная педагогика не может обойти вопросы педализации. Данная проблема – одна из труднейших в фортепианной педагогике. В педализации проявляется творческое воображение и яркость образных представлений, глубина понимания музыки и чувство стиля, богатство звуковой палитры и т.д.

В работе над звуком педагог обращается к музыкальному слуху ученика, показывая движение или добиваясь ощущения слитности пальцев с клавиатурой так, что при исполнении ученик идет от эмоции к звучанию, не думая о движении. Та же направленность нужна и в работе над педализацией: адресоваться к слуху, лишь попутно показывая приемы. Надо добиваться, чтобы ученик специально не думал о педали. Надо воспитывать мгновенную реакцию ноги на требования слуха. Накапливается такое умение в процессе познания каждого отдельного приема педализации.

В процессе обучения педагогу надо заботиться одновременно о нескольких компонентах художественного исполнения: о качестве звука, фразировке, ритме и т. д., поэтому педализация иногда переносится на второй план. Некоторые педагоги убеждены, что учить педали не надо - это ошибочное мнение. Если ученик сам «блуждает» в педализации, он может привыкнуть играть грязно, засорит свой слух, чтобы этого избежать, надо давать предварительные указания.

Очень важно с первых уроков создать привычку постоянного слухового контроля, развить инициативу в поисках звуковых красок с помощью педали, т. е. специально заниматься вопросами педализации наряду со всеми задачами техники исполнительства.

Первое применение педали. В работе с начинающим очень важно как можно раньше увлечь его богатством образов. Звуковые эффекты педалей (особенно правой) помогают развивать музыкальную фантазию ученика. Начинать обучению педали можно и нужно с того момента, как ребенок начнет доставать ее, раньше этого делать не следует, т. к. портится посадка за инструментом.

Над какой педалью надо начинать работать – прямой или запаздывающей? В этом вопросе мнения педагогов расходятся: с прямой - т. к. координированное движение рук и ног легче. Это, конечно, легче, но внимание ребенка нужно направить на слушание педального звучания, а не на технологию. Мы приучаем ученика слушать и извлекать звук нужный, чистый. Потом, при запаздывающей педали легче привыкнуть бесшумно брать педаль. Опыт показал, что если ученик усвоит прямую педаль, ему труднее привыкнуть к запаздывающей (т. к. чаще будет звучать грязь от предыдущей гармонии. Итак, начиная обучение с приема запаздывающей педали, ученик слушает обогащенное обертонами звучание, у него автоматизируется необходимая координация движений (рука вниз, нога вверх).

Первое применение педали – событие в музыкальной жизни ребенка, оно должно оставить яркое впечатление. Хорошим примером послужит собирание звуков в один комплекс, обогащенный обертонами. Стоит выбрать такие произведения, в которых педаль встречалась бы редко, это заставит ребенка насторожить свой слух в определенный момент, он яснее услышит появление нового звучания (Майкапар «Бирюльки», «Мимолетное видение»). Можно применять специальные упражнения для обучения педали (Гнесина «Подготовительные упражнения»)

Необходимо требовать от ученика бесшумности нажатия и особенно снятия педали, слитности ноги с педалью (нога «приклеилась») – следить за тем, чтобы ребенок накрывал ногой только «головку» педали, ноги должны опираться на пятки.

Если ученик берет педаль на заключительном аккорде, надо приучить его ноги и руки снимать одновременно (очень часто дети любят держать педаль дольше), т. к. создается зрительное впечатление, что исполнение закончено. Кроме того, привычка снимать руки в расчете на педальное звучание, может привести к неряшливости в игре. Если в пьесе педаль применяется хотя бы один раз, то нога должна находиться на педали с самого начала: во-первых, не приходится искать педаль во время исполнения, и ребенок приучается держать ногу на педали. Педагогу надо следить за тем, чтобы ноги не напрягались. На ранних этапах полезно сравнивать звучание пьес, играя их то с педалью, то без. В процессе работы ученик должен прежде выучить текст без педали. Когда же включится педаль, то ребенок услышит новый колорит, это направит слух ребенка на восприятие гармонии.

Пьесы с повторяющимися «пульсирующими» аккордами при постоянной смене педали помогут воспитать в ученике умение непрерывно слушать гармонию, слушать исчезновение прежнего звучания в момент появления нового (Телеман «Пьеса».) Полезно поучить отдельно партию левой руки с педалью, чтобы вслушаться в звуковой фон пьесы. На пьесах с такой фактурой, где на педали происходит собирание звуков в один аккорд, ученик услышит как обогащается гармония благодаря постепенному появлению новых аккордовых звуков разной громкости, как исчезает прежняя гармония в момент смены педали (Чайковский «Болезнь куклы».) Прием смены педали широко используется в фортепианном исполнительстве, поэтому надо проходить как можно больше пьес данного типа, чтобы закрепить этот прием.

Прямая педаль используется главным образом в пьесах с острым четким или танцевальным ритмом. Она подчеркивает сильную долю или создает ритмическую опору фразы. Такая педаль хороша в марше, чтобы определенность начала каждой фразы подчеркивалась педалью. Например, «Марш» Шумана – (начало фразы) веселая торжественность окрашивается глубокой и продолжительной педалью на целый такт, а в «Смелом наезднике» - при быстром темпе и легком staccato – короткий и быстрый нажим, оттеняющий упругость ритма.

Короткая педаль на сильную долю такта в пьесах танцевального характера дает возможность лучше почувствовать ритм и разницу педального и беспедального звучания.

Во многих танцевальных пьесах ритмическая педаль является также связующей, т. к. соединяет отдаленный бас с аккордом. Здесь также полезно поучить отдельно левую руку с педалью.

В подвижных пьесах ученики, чтобы успеть вовремя взять аккорд, берут отдаленный бас настолько коротким звуком, что он или вовсе не подхватывается педалью, или же в педали остается «призвук» баса (как эхо), тогда как бас – гармоническая основа – должен полноценно звучать, пока длится педаль. Поэтому и здесь ученику нужно контролировать себя слухом, упражняться, останавливаясь на педализируемых басах, вслушиваясь в их звучание. Играя в медленном темпе, полезно взять отдаленный бас и несколько придержать его, а в быстром темпе научиться брать бас чуть тяжелее, чем остальные легкие аккорды партии сопровождения, гибко переходя от тяжелого баса к легким аккордам, взятым как бы по «пути» движения руки вверх.

Педализация в кантиленных пьесах. 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 педалью.

Обычно педализация мелодии неизбежно связана с педализацией гармонии сопровождения, поэтому надо слушать весь комплекс педального звучания.

Как один из первых шагов можно предложить педализацию кульминационных звуков музыкальных фраз или просто относительно более долгих звуков мелодии.

При педализации мелодии есть опасность, что на педали останется предыдущий звук. Здесь поможет только слух, в этом случае надо показать ученику, как взять педаль, рассказать, откуда взялась грязь. Одна из задач педагога заключается в том, чтобы развить в ученике умение слушать и искать. Объяснение ошибок дает ученику основание в дальнейшем попробовать самому разобраться в неудачах, искать и находить чистое педальное звучание, сохраняя ясность мелодической линии и её выразительность.

В медленных певучих пьесах педаль можно брать на каждый долгий звук мелодии, вслушиваясь в чистое звучание, особенно в моменты смены педали (Хачатурян «Мелодия».). В этом примере педаль не только окрашивает обертонами звучание, но также помогает связности звучания: в мелодии (9 такт) legato возможно сыграть только с помощью педали. Повторение одного и того же созвучия в партии сопровождения на педали создает впечатление медленной пульсации. В репертуаре ученика бывают пьесы различного характера, где требуются разные приёмы педализации. Педагог должен показать каждый приём, но ученик, играя, не должен знать каким приёмом он воспользовался, он просто должен, играя, создавать настроение, образ, думать о звуке, тогда педальная краска включится «попутно», естественно.

Соотношение звука и педали - это уже художественная проблема. Сколько ученику приходится вслушиваться, искать, чтобы дымка звучащих на педали секунд создавала очарование, а не искажение. Ведь тут заложен принцип педализации романтических пьес, где на фоне колеблющейся гармонии звучала певучая мелодия (Шопен).

Левой педалью лучше не пользоваться первые годы, т. к. ученику может показаться, что левая педаль помогает играть рр. Правда, для того, чтобы ребенок имел представление о левой педали, можно поиграть, например, пьесу Майкапара «Эхо в горах». Эхо нужно имитировать левой педалью.

Техника левой педали очень проста – надо только приучить нажимать педаль перед звукоизвлечением.

Термин «una corde» необходимо объяснить ученику подробно. Термин этот сохранился с тех времён, когда каждому звуку на фортепиано соответствовало не больше двух струн, поэтому при сдвигании механики нажимом левой педалью молоточек ударял уже только по одной струне. Снятие левой педали обозначается термином «tri cordi», т. е. «три струны».

Педаль в полифонии используется только в особых случаях, например, в пьесах хорального характера (в сарабандах). В некоторых полифонических пьесах иногда возникают затруднения при исполнении legato, в этом случае короткий легкий нажим педали может помочь. Однако, педаль должна быть «незаметной», способствовать связанности, но не привносить обертонных колористических звучаний.

В органных обработках педальная краска очень разнообразна: от легкой связующей до глубокой, гармонически густой, вызывающей большое количество обертонов, что способствует имитации органного звучания.

Педализация этюдов требует принципиально такого же подхода, что и педализация полифонии. На этюдах вырабатываются различные виды пальцевой беглости, кистевая, репетиционная техника и др. Добиваться двигательной четкости и точности звукоизвлечения необходимо без педали.

В репертуаре ДМШ имеются этюды разных типов: строго классические (Черни), с оттенком романтизма (Лешгорн), романтические (Геллер, Равина) и этюды-пьесы. Тип этюда определяет применение педали.

Этюды Черни, из которых каждый написан на определенную техническую формулу, играются без педали, даже этюды на различные виды арпеджио. При выработке пальцевой четкости и ровности звучания педаль только мешает, т. к. ученик будет слушать не столько отчетливость пассажа, сколько гармонический колорит звучания.

 В этюдах Лешгорна, Лемуана, Шитте можно кое-где брать педаль на аккорды.

Некоторые аккордовые этюды требуют педали, т. к. здесь крайние регистры объединяются в густом звучании гармоний, педаль помогает фразировке, создавая legato аккордов.

Инструктивные этюды-пьесы и романтические этюды нельзя рассматривать, как этюды на определенный вид техники. Каждое такое произведение, помимо конкретного технического задания, ставит еще задачу создания эмоционального образа, особого колорита звучания, поэтому педаль здесь использовать необходимо.

Зависимость педализации от стиля произведения.Звуковой колорит и фортепианная фактура произведения разных стилей различны.

Произведения венских классиков, включая раннего Бетховена, не могли быть задуманы авторами с педалью. Вся музыкальная ткань в них воспринимается почти графически ясно и прозрачно. Мелодия имеет четко очерченный рисунок каждой (сравнительно небольшой) фразы.

Поскольку выразительность исполнения определяется стилем произведения, то и педализация не должна лишать музыкальную ткань ее прозрачности, включение педали, поддерживающей гармонию, должно чередоваться с беспедальным звучанием (Бетховен «К Элизе».)

Для композиторов-романтиков характерно более густое гармоническое звучание с охватом большого диапазона, что возможно только благодаря педализации (Григ, Мендельсон, Шопен, Лист, Шуман и т. д.)

Разучивание пьесы с педалью.На первых этапах обучения (в зависимости от индивидуальных способностей ученика) необходимой стадией работы над произведением является разучивание его без педали. На этой стадии обучения ребенок не может охватить все сразу: точность текста и ритма, качество звука и фразировки и чистоту педали. Поэтому приходится даже в таких пьесах, которые звучат пусто и сухо без педализации, все же требовать правильного выучивания текста и красивого звучания без педали. В противном случае ученик не сможет осознать и услышать всю ткань и у него появятся различные небрежности в игре.

Однако, такой подход имеет и отрицательную сторону: ткань пьесы звучит как бы разложенной на составные части. Ребенок привыкает спокойно слушать гармонические пустоты. Поэтому надо, чтобы «беспедальный» период работы был как можно короче. Первую попытку игры с педалью рекомендуется проводить в классе, попутно объясняя и корректируя педализацию ученика в отдельных случаях помечая ее.

С музыкально восприимчивыми детьми можно разбирать пьесу сразу с педалью, тогда ученик сразу получит представление о характере и колорите звучания, а это его заинтересует и увлечет.

Постепенно можно предоставлять ученику все большую самостоятельность в применении педали. Например, объяснив педализацию первых фраз и трудных мест, предложить самостоятельно применить педаль. Иногда можно дать самостоятельно проставить педаль. Обычно ученик бывает скорее скуп, чем щедр в использовании педали. Все поправки, которые педагог потом внесет должны быть подробно объяснены.

В применении педали многое зависит от музыкальной интуиции ребенка. Это музыкально-слуховой, творческий процесс. Задание на самостоятельное придумывание педализации выявляет его художественный вкус.

Каждое нажатие педали – творческий процесс, т. к. ученик может нажать педаль чуть раньше или позже, чуть глубже или наоборот. В этой едва заметной разнице индивидуальный образ звучания, который зависит от темперамента, от эмоционального состояния в момент исполнения. Даже если педаль «размечена», все равно ее роль всегда живая, меняющаяся, не надо бояться «выученной педализации». Она все равно не будет механической, если ребенок научился себя слушать. А в этом и состоит главная задача педагога.

Все описанные приемы педализации предполагают творческий подход педагога к каждому отдельному ученику. Пальцы, техника, звук, педаль – это все средства, а цель – это эмоциональный звуковой образ. Уметь увлечь – вот цель педагога. Тогда ученик будет слушать себя и в процессе работы и при публичном выступлении, а все средства, в том числе и педализация, будут подчинены творческому процессу в момент исполнения.

Обучение педализации должно проходить постепенно, но нельзя всех учеников вести одинаково. Способности у детей разные, следовательно, и задачи надо ставить разные, посильные для каждого ученика. Хорошо слушающего себя ребенка можно быстрее научить и показывать ему более интересные варианты.

За годы обучения ученик вырабатывает привычку внимательно вслушиваться в свое исполнение, в разнообразные педальные звучания, накапливает определенный опыт педализации произведений различных жанров и стилей. В тех случаях, когда фактура и стиль знакомы и понятны ученику, у него будет рефлекс «слух – педаль», и педализировать он будет уже, не думая специально о педали, а следовать за своим музыкальным воображением, воссоздавая художественный замысел автора.

Задача педагога состоит в том, чтобы после объяснения и закрепления основных приемов педализации, помогать ученику находить ее в каждом конкретном случае, исходя из индивидуального звукового произведения, его стиля, жанра, фактуры, художественного образа и осознавать звуковую цель педали.