

**Управление Культуры Администрации Таштагольского
района МБОУК ДОД ДШИ №8**

Методическое сообщение
«О развитии навыков работы над полифонией»

Выполнил: преподаватель по
классу фортепиано Носова Н.Е.

Мундыбаш – 2012 г.

План:

1. Вступление	3
2. О развитии полифонии	
Подголосочная полифония.....	4
Имитация.....	6
Изучение полифонических пьес эпохи барокко.....	8
3. Заключение	11
4. Список использованной литературы	12

Вступление

Работа над полифоническими произведениями является неотъемлемой частью обучения фортепианному исполнительскому искусству. Ведь фортепианная музыка вся полифонична в широком смысле слова.

Воспитание полифонического мышления, полифонического слуха, то есть способности расчлененно, дифференцированно воспринимать (слышать) и воспроизводить на инструменте несколько сочетающихся друг с другом в одновременном развитии звуковых линий – один из важнейших и наиболее сложных разделов музыкального воспитания.

О развитии полифонии

Подголосочная полифония

Современная фортепианная педагогика с большим доверием относится к музыкальному интеллекту детей. Опираясь на опыт Б. Бартока, К. Орфа, педагог открывает перед ребенком интересный и сложный мир полифонической музыки уже с первого года обучения в музыкальной школе.

Полифонический репертуар для начинающих составляют легкие полифонические обработки народных песен подголосочного склада, близкие и понятные детям по своему содержанию. Педагог рассказывает о том, как исполнялись эти песни в народе: начинал песню запевала, затем ее подхватывал хор («подголоски»), варьируя ту же мелодию. Взяв, например, русскую народную песню «Родина» из сборника «Юным пианистам» под редакцией В. Шульгиной, педагог предлагает учащемуся исполнить ее «хоровым» способом, разделив роли: ученик на уроке играет выученную партию запевалы, а педагог, лучше на другом инструменте, так как это придаст каждой мелодической линии большую рельефность, «изображает» хор, который подхватывает мелодию запева. Через два-три урока «подголоски» исполняет уже ученик и наглядно убеждается в том, что они не менее самостоятельны, чем мелодия запевалы.

Работая над отдельными голосами, необходимо добиваться выразительного и певучего исполнения их учеником. На это хочется тем более обратить внимание, что значение работы над голосами учениками нередко недооценивается; она проводится формально и не доводится до той степени совершенства, когда ученик действительно может исполнить отдельно каждый голос как мелодическую линию. Очень полезно при этом выучить каждый голос наизусть.

Играя с педагогом в ансамбле попеременно обе партии, ученик не только отчетливо ощущает самостоятельную жизнь каждой из них, но и слышит всю пьесу целиком в одновременном сочетании обеих голосов, что очень облегчает наиболее трудный этап работы – переход обеих партий в руки ученика.

Для того чтобы сделать ребенку более доступным понимание полифонии, полезно прибегать к образным аналогиям и использовать программные сочинения, в которых каждый голос имеет свою образную характеристику. Например, обработка Сорокиным песни «Катенька веселая», названная им «Пастухи играют на свирели». Двухголосная подголосочная полифония в этой пьесе становится особенно доступной ученику благодаря программному названию. Ребенок легко представляет здесь два плана звучности: как бы игру взрослого пастуха и маленького пастушка-подпаска, подыгрывающего на маленькой дудочке. Эта задача обычно увлекает ученика и работа быстро спорится.

Подобный способ освоения полифонических пьес значительно повышает интерес к ним, а главное - пробуждает в сознании учащегося живое, образное восприятие голосов. Оно – то и является основой эмоционального и осмысленного отношения к голосоведению.

Подобным образом разучивается целый ряд других пьес подголосочного склада. Их можно найти во многих сборниках для начинающих, например: «Я музыкантом стать хочу», «Путь к музицированию», «Пианист - фантазер», «Школа игры на фортепиано» под редакцией А. Николаева, «Сборник фортепианных пьес» под редакцией Ляховицкой, «Юным пианистом» В. Шульгиной.

Огромную пользу по развитию основных навыков исполнения полифонии в период начального обучения могут принести сборники Елены Фабиановны Гнесиной «Фортепианная азбука», «Маленькие этюды для начинающих», «Подготовительные упражнения».

В сборниках Шульгиной «Юным пианистам», Баренбойма «Путь к музицированию», Тургеневой «Пианист – фантазер» к пьесам подголосочного склада даются творческие задания, например: подбери до конца нижний голос и определи тональность; сыграй один голос, а другой спой; присочини к мелодии второй голос и запиши подголосок; сочини продолжение верхнего голоса и так далее.

Сочинение, как одно из видов творческого музицирования детей необыкновенно полезно. Оно активизирует мышление, воображение, чувства. Наконец, значительно повышает интерес к изучаемым произведениям.

Имитация

Активное и заинтересованное отношение школьника к полифонической музыке всецело зависит от метода работы педагога, от его умения подвести ученика к образному восприятию основных элементов полифонической музыки, присущих ей приемов, как, например, имитация.

В русских народных песнях «Со вьюном я хожу» или «Дровосек» из сборника В. Шульгиной «Юным пианистам», где первоначальный напев повторяется октавой ниже, можно образно объяснять имитацию сравнением с таким знакомым и интересным для детей явлением, как эхо. Малыш с удовольствием ответит на вопросы педагога: сколько голосов в песне? Какой голос звучит, как эхо? И расставит (сам) динамику (f и p), используя прием “эхо”. Очень оживит восприятие имитации игра в ансамбле: мелодию играет ученик, а ее имитацию («эхо») – педагог, и наоборот.

Очень важно с первых шагов овладения полифонией приучить ребенка к ясности поочередного вступления голосов, четкости их проведения и окончания. Необходимо на каждом уроке добиваться контрастного динамического воплощения и различного тембра для каждого голоса.

Пьесы Б. Бартока «Имитация», «Имитация в отражении» знакомят детей с прямой и зеркальной имитацией.

Вслед за освоением простой имитации (повторение мотива в другом голосе) начинается работа над пьесами канонического склада, построенными на стреттной имитации, которая вступает до окончания имитируемой мелодии. В пьесах такого рода имитируется уже не одна фраза или мотив, а все фразы или мотивы до конца произведения. В качестве примера возьмем пьесу Ю. Литовко «Пастушок» (канон) из сборника В. Шульгиной «Юным пианистам». Эта пьеска подтекстована словами. Для преодоления новой полифонической трудности полезен следующий способ работы, состоящий из трех этапов. Вначале пьеса переписывается и учится в простой имитации. Под первой фразой песни в нижнем голосе проставляются паузы, а при имитации ее во втором голосе паузы выписываются в сопрано. Так же переписывается и вторая фраза и так далее. В таком облегченном «переложении» пьеса играется два-три урока. Затем «переложение» несколько усложняется: фразы переписываются уже в стреттной имитации, причем в 5 такте в сопрано обозначаются паузы. Таким же образом учится и вторая фраза и так далее. Ансамблевый метод работы в это время должен стать ведущим. Его значение еще больше повышается на последнем, третьем этапе работы, когда пьеса играется педагогом и учеником в ансамбле так, как она написана композитором. И только после этого оба голоса передаются в руки ученика.

Следует отметить, что сам процесс переписывания полифонических произведений очень полезен. На это указывали такие выдающиеся педагоги нашего времени, как Валерия Владимировна Листова, Нина Петровна Калинина, Яков Исаакович Мильштейн. Ученик быстрее привыкает к

полифонической фактуре, лучше разбирается в ней, более ясно осознает мелодию каждого голоса, их соотношение по вертикали. При переписывании он видит и схватывает внутренним слухом и такую важную особенность полифонии, как несовпадение во времени одинаковых мотивов.

Эффективность таких упражнений усиливается, если их играть затем по слуху, от разных звуков, в разных регистрах (вместе с педагогом). В результате такой работы ученик отчетливо осознает каноническое строение пьесы, вступление имитации, ее соотношение с той фразой, которая имитируется, и соединение окончания имитации с новой фразой.

Изучение полифонических пьес эпохи барокко

Далее особенно важное значение приобретает изучение полифонических пьес эпохи барокко, среди которых первое место занимают сочинения И. С. Баха. В эту эпоху складывались риторические основы музыкального языка – музыкально – риторические фигуры, связанные с определенной смысловой символикой (фигуры вдоха, восклицания, вопроса, умолчания, усиления, различных форм движения и музыкальной структуры). Знакомство с музыкальным языком эпохи барокко служит основой для накопления интонационного словаря юного музыканта и помогает ему понять музыкальный язык последующих эпох.

Наилучшим педагогическим материалом для воспитания полифонического звукового мышления пианиста является клавирное наследие И. С. Баха, а первой ступенькой на пути к «полифоническому Парнасу» – широко известный сборник под названием «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах». Маленькие шедевры, вошедшие в «Нотную тетрадь», представляют собой в основном небольшие танцевальные пьесы – полонезы, менуэты и марши, отличающиеся необыкновенным богатством мелодий, ритмов, настроений. Нужно рассказать ребенку о том, что две «Нотные тетради Анны Магдалены Бах» – это своеобразные домашние музыкальные альбомы семьи И. С. Баха. Сюда вошли инструментальные и вокальные пьесы самого различного характера. Эти пьесы, как собственные, так и чужие, написаны в тетради рукой самого И. С. Баха, иногда - его жены Анны Магдалены Бах, встречаются также страницы, написанные детским почерком кого-либо из сыновей Баха. Вокальные сочинения - арии и хоралы, входящие в сборник, - предназначались для исполнения в домашнем кругу баховской семьи.

На материале других пьес из «Нотной тетради» ученик усваивает новые для него черты музыки Баха, с которыми будет встречаться в произведениях разной степени сложности. Например, с особенностями баховской ритмики, для которой характерно в большинстве случаев использование соседних длительностей: восьмые и четверти (все марши и менуэты), шестнадцатые и восьмые («Волынка»). Еще одной отличительной особенностью баховского стиля, которую выявил И. Браудо и назвал «приемом восьмушки», является контраст в артикулировании соседних длительностей: мелкие длительности играют *legato*, а более крупные – *non legato* или *staccato*.

При работе над полифонией Баха учащиеся часто встречаются с мелизмами – важнейшим художественно - выразительным средством музыки XVII-XVIII веков. Если учесть различия в редакторских рекомендациях, как по поводу количества украшений, так и в их расшифровках, то станет ясно, что ученику здесь обязательно понадобятся помощь и конкретные указания преподавателя. Педагог должен исходить из чувства стиля исполняемых произведений, собственного исполнительского и педагогического опыта, а также имеющихся методических руководств. Так, педагогу можно

порекомендовать статью Л.И. Ройзмана «Об исполнении украшений (мелизмов) в произведениях старинных композиторов», в которой подробно разбирается этот вопрос, и приводятся указания И.С. Баха. Можно обратиться к капитальному исследованию Адольфа Бейшлага «Орнаментика в музыке», и конечно, познакомиться с баховской трактовкой исполнения мелизмов по составленной самим композитором таблице в «Ночной тетради Вильгельма Фридемана Баха», охватывающей главные типовые примеры. Здесь важны три момента:

1. исполнять мелизмы Бах рекомендует за счет длительности основного звука (за отдельными исключениями);
2. все мелизмы начинаются с верхнего вспомогательного звука (кроме перечеркнутого мордента и нескольких исключений, например, если перед звуком, на котором выставлена трель или неперечеркнутый мордент, уже стоит ближайший верхний звук, то украшение исполняется с главного звука);
3. вспомогательные звуки в мелизмах исполняются на ступенях диатонической гаммы, кроме тех случаев, когда знак альтерации указан композитором – под знаком мелизма или над ним.

Украшения как бы соединяют, объединяют мелодическую линию, усиливают речевую выразительность. И если мелизмы – мелодия, значит и исполнять их надо певуче и выразительно, в том характере и темпе, которые присущи данной пьесе. Чтобы мелизмы не были «камнем преткновения», их надо сначала услышать «про себя», пропеть и только потом играть, начиная с медленного темпа и постепенно доводя до нужного.

Новой ступенькой в овладении полифонией является знакомство со сборником «Маленькие прелюдии и фуги», а от него протягиваются многие нити к «Инвенциям», «Симфониям» и «ХТК». Хочу подчеркнуть, что при изучении баховских произведений очень важна постепенность и последовательность. «Нельзя проходить фуги и симфонии, если до этого исчерпывающе не изучены инвенции и маленькие прелюдии», - предупреждал И. Браудо. Эти сборники, помимо своих художественных достоинств, дают педагогу возможность углубить знакомство ученика с характерными особенностями баховской фразировки, артикуляции, динамики, голосоведения, объяснить ему такие важнейшие для него понятия, как тема, противосложение, скрытое многоголосие, имитация и другие. С имитацией учащийся познакомился еще в первом классе музыкальной школы. В средних классах его представление об имитации расширяется. Он должен понять ее как повторение темы – главной музыкальной мысли, - в другом голосе. Имитация – основной полифонический способ развития темы. Поэтому тщательное и всесторонне изучение темы, будь это Маленькая прелюдия, Инвенция, Симфония или Фуга, является первоочередной задачей в работе над любым полифоническим произведением имитационного склада. Приступая к анализу темы, ученик самостоятельно или с помощью педагога определяет ее границы. Затем он должен уяснить образно-интонационный характер темы. Избранная выразительная трактовка темы определяет

интерпретацию всего произведения. Вот почему так необходимо уловить все звуковые тонкости исполнения темы, начиная с первого ее проведения.

Еще одной из существенных черт баховского тематизма является так называемая скрытая полифония или скрытое многоголосие. Поскольку эта особенность свойственна почти всем мелодиям Баха, умение распознать ее представляется крайне важным навыком, который подготавливает учащихся к более сложным задачам.

При исполнении многоголосного произведения трудность слышания всей ткани (по сравнению с двухголосной) возрастает. Забота о точности голосоведения заставляет с особым вниманием относиться к аппликатуре. Нельзя исходить в аппликатуре баховских пьес только из пианистических удобств, как это делал Черни в своих редакциях. Бузони был первым, кто возродил аппликатурные принципы баховской эпохи, как наиболее отвечающие выявлению мотивной структуры и четкому произношению мотивов. Широко в полифонических произведениях применяются принципы перекладывания пальцев, скольжения пальца с черной клавиши на белую, беззвучной подмены пальцев. Это поначалу иногда кажется ученику трудным и неприятным. Поэтому надо стараться привлекать его к совместному обсуждению аппликатуры, выяснению всех спорных вопросов. А затем добиваться обязательного ее соблюдения.

Работа над трех – четырехголосными произведениями, ученик уже может не учить специально каждый голос, а учить по два голоса в разных сочетаниях: первый и второй, второй и третий, первый и третий, играя один из них *f, espressivo*, а другой – *pp*. Этот способ полезен и при соединении всех трех голосов вместе: сначала громко играет один голос, а остальные два – тихо. Затем динамика голосов меняется. Затрата времени на такую работу различна в зависимости от степени продвинутости ученика. Но учить так – полезно, этот способ, пожалуй, самый эффективный. Из других способов работы над полифонией можно назвать:

1. исполнение разных голосов различными штрихами (*legato* и *non legato* или *staccato*);
2. исполнение всех голосов *p*, прозрачно;
3. исполнение голосов ровное при специально сосредоточенном внимании на одном из них;
4. исполнение без одного голоса (этот голосов представлять себе внутренне или петь).

Эти способы приводят к ясности слухового восприятия полифонии, без чего исполнение теряет свое главное качество – ясность голосоведения.

Заключение

Для понимания полифонического произведения и осмысленности работы учащемуся необходимо с самого начала представлять себе его форму, тонально-гармонический план. Более яркому выявлению формы способствует знание своеобразия динамики в полифонии, особенно баховской, состоящее в том, что самому духу музыки не свойственно излишне измельченное, волнообразное ее применение.

Для полифонии Баха наиболее характерно архитектурная динамика, при которой смены больших построений сопровождаются новым динамическим освещением.

Изучение баховских сочинений – это прежде всего большая аналитическая работа. Для понимания полифонических пьес Баха нужны специальные знания, нужна рациональная система их усвоения. Достижения определенного уровня полифонической зрелости возможно лишь при условии постепенного, плавного наращивания знаний и полифонических навыков.

Перед педагогом музыкальной школы, закладывающим фундамент в области овладения полифонией, всегда стоит серьезная задача: научить любить полифоническую музыку, понимать ее, с удовольствием работать над ней.

Список использованной литературы.

1. Г. Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры».
2. Н. Любомудрова «Методика обучения игре на фортепиано».
3. Н. Калинина «Клавирная музыка Баха в фортепианном классе».
4. А. Алексеев «Методика обучения игре на фортепиано».
5. «Вопросы фортепианной педагогики». Выпуск второй.
6. И. Браудо «Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе».