

**Муниципальное бюджетное образовательное учреждение культуры
дополнительного образования детей
«Детская школа искусств №8 им. Н.А. Капищникова»
Таштагольского муниципального района**

Методическая разработка преподавателя фортепиано
«ДШИ №8 им.Н.А.Капищникова»
Смирновой Натальи Евгеньевны
на тему
**«Некоторые проблемы работы над полифонией
учащимся ДШИ и ДМШ»**

пгт. Мундыбаш, 2014г

Аннотация

Данная методическая разработка знакомит с полифонией на начальном этапе обучения и частично раскрывает проблемы исполнения клавирных сочинений И.С. Баха, и может быть полезной педагогам ДМШ и ДШИ данного профиля.

Цель методической разработки:

Помочь педагогам ДМШ и ДШИ разобраться с основами полифонии. Понять суть и особенности эпохи Барокко, в частности, особенности нотации того времени. Разобраться в особенностях исполнения клавирных сочинений И.С.Баха.

Задачи методической разработки:

1. Образовательные:

- ✓ Ознакомление с начальным этапом работы над полифонией
- ✓ формирование представления об особенностях стиля эпохи Барокко;
- ✓ представление о верном прочтении нотации И.С.Баха.

2. Развивающие:

- ✓ развитие аналитических способностей в области музыкального мышления.

3. Воспитательные:

- ✓ воспитание верного понимания барочной музыки;
- ✓ воспитание полифонического мышления;
- ✓ воспитание понимания и уважения к классическому музыкальному наследию.

Содержание

1. Введение.....	4
2. Знакомство с полифонией на начальном этапе обучения.....	5
3. Некоторые проблемы фортепианного исполнительства..... произведений И.С.Баха.....	9
4. Заключение.....	13
5. Список использованной литературы.....	14

Введение

Работа над полифоническим произведением является неотъемлемой частью обучения фортепианному исполнительскому искусству. Ведь фортепианская 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. Современная фортепианская 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.

Знакомство с полифонией на начальном этапе обучения

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, так как 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 следующий, 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: 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 способом разучивается и 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 пианистам» 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», Баренбайма «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 один из видов творческого музицирования детей, необыкновенно полезно. Оно активизирует мышление, воображение, чувства, и, наконец, значительно повышает интерес к изучаемым произведениям.

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 объяснить 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, точности нюансировки. Необходимо на каждом уроке добиваться контрастного динамического воплощения и различного тембра для каждого голоса.

Исполняя пьесы Б. Бартока и других современных авторов, дети постигают своеобразие музыкального языка современных композиторов. На примере пьесы Б. Бартока «Противоположное движение» видно, насколько важна игра полифонии для воспитания и развития слуха учащегося, особенно если это касается восприятия и исполнения произведений современной музыки. Здесь мелодия каждого голоса в отдельности звучит естественно. Но при первоначальном проигрывании пьесы сразу двумя руками ученика могут неприятно поразить возникающие при противоположном движении диссонансы и переченья f1 – f#, c2 – c#. Если же он предварительно как следует усвоит каждый голос отдельно, то и их одновременное звучание будет им восприниматься как логическое и естественное.

Нередко в современной музыке встречается усложнение полифонии полигармоничностью (проведением голосов в разных тональностях). Конечно, такое усложнение должно иметь какое-либо обоснование. Например, в пьесе-

сказке И. Стравинского «Медведь» мелодия – пятизвуковая диатоническая попевка с опорой на нижний звук до, а сопровождение – повторяющееся чередование звуков ре-бемоль и ля-бемоль. Такое «чужеродное» сопровождение должно напоминать скрип «чужой» деревянной ноги, в такт которому медведь поет свою песню. Пьесы Б. Бартока «Имитация» и «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 (когда имитирующий голос вступает до момента окончания своей мысли основным голосом). 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 метод 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 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 пятом такте в сопрано обозначаются паузы. Таким же образом учится вторая фраза и так далее. Ансамблевый метод работы в это время должен стать ведущим. Его значение еще больше повышается на третьем, последнем 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 по себе процесс переписывания полифонических произведений очень полезен. На это указывали такие выдающиеся педагоги нашего времени, как В.В.Листова, Н.П.Калинина, Я.И.Мильштейн. ученик быстрее привыкает к полифонической фактуре,

лучше разбирается в ней, более ясно осознает мелодию каждого голоса, соотношение голосов по вертикали. При переписывании он видит и схватывает внутренним слухом и такую важную особенность полифонии, как несовпадение по 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 имитируемой фразой и соединение окончания имитации с новой фразой.

Некоторые проблемы фортепианного исполнительства произведений И.С.Баха

Начнем с того, что эта эпоха еще не имела того инструмента, который существует у нас теперь. То есть, вместо привычного для нас фортепиано, композиторы той эпохи писали музыку для клавесина и клавикорда. Клавикорд существенно отличался от фортепиано. Механика его действовала так: железная планка (пластиинка) нажимала на струну. Благодаря жесткому креплению механизма, исполнитель мог непосредственно влиять на струну (делать небольшое crescendo). Конечно, на фортепиано вся динамика может быть гораздо ярче, чем на клавикорде, ведь звук у последнего, в целом, был не громкий. Его отличие от фортепиано первоначально было также в том, что каждой струне соответствовало несколько клавиш. Но с развитием клавикорда увеличилось и количество струн.

У клавесина механика была несколько иная: звук на этом инструменте извлекался с помощью шипа (вороных перьев) и был достаточно звонкий, яркий, металлический, струна щипалась. На клавесине нельзя было сделать crescendo и diminuendo. Зато была возможность переключения регистров с помощью рычага, и, следовательно - использования динамики piano-forte.

Рассмотрев некоторые отличия фортепиано от клавира, можно отметить, что эпоха барокко отличалась не только наличием другого

непривычного и отличного от нынешнего фортепиано инструмента. Были и другие особенности той эпохи, в частности, особенности нотации того времени. Общеизвестно, что композиторы, творившие в эпоху барокко, не оставили для нас указаний динамики, темпа, артикуляции. Не было также и расшифровки орнаментики, не указывалось, на каком регистре следует исполнять то или иное сочинение или часть его. Споры по исполнению, музыки эпохи барокко происходят уже издавна. Каждый музыкант или музыковед выдвигает свою точку зрения исполнения тех или иных произведений. В особенности это касается той же динамики, штрихов, артикуляции, темпа, орнаментики и аппликатуры.

Острой проблемой для современного исполнителя остается верное воспроизведение присущей музыке, барокко динамики. Известно, что динамические обозначения в нотации того времени встречались крайне редко. И это было обусловлено, прежде всего, вполне определенными требованиями к исполнителю, который должен был быть широко образован в сфере теории и истории музыки. Ему самому следовало определить верную динамику музыкального произведения. Современному исполнителю следует помнить, что в ту эпоху крайние степени динамики, как артикуляции и темпа не употреблялись. В настоящее время исполнитель может использовать как существовавшие тогда виды динамики, например, так называемую «террасообразную», регистровую, так и принятые виды динамики для существующего сейчас фортепиано-формообразующую динамику, микродинамику.

Отличительной чертой музыканта XVII-XVIII вв. было то, что он являлся универсалом: композитором, исполнителем, импровизатором. Импровизация была главной чертой исполнительства того времени.

Особое место в музыке эпохи барокко занимали мелизмы. Существовала историческая причина возникновения обилия мелизмов: во-первых, это было связано с особенностями инструмента той эпохи (клавесина, клавикорда), так как существовало естественное угасание звука

(звук был не очень громкий, поэтому необходимо было заполнить его динамикой в виде обилия «мелких нот»). Во-вторых, мелизмы вносили гармонические диссонансы в произведения. В-третьих, существовали эстетическая причина мелизмов (их красота, изящество).

Мелодическая и ритмическая орнаментика была также условной и практически не фиксировалась композиторами в нотах. В вопросе об искусстве ритмических украшений, отдельным пунктом можно отметить несколько необычное для барочного времени отношение к ритмической стороне, произведения. Это проповедовал сам И.С.Бах, требовавший, особенно в педагогическом процессе, выполнения математически точного воспроизведения ритма, зафиксированного в нотной записи. Именно такой подход впоследствии стал определяющим в исполнительской практике. Однако, имея дело большей частью барочного репертуара, следует в первую очередь иметь в виду, что «работа над темпом исполнения и метроритмом неразрывно связана с представлениями о характере воспроизводимых звуков и, в конечном счете, с общей концепцией интерпретации сочинения...»

Большое значение при исполнении барочной музыки имеет понимание и выбор правильного темпа. Тем более, что в ту эпоху в нотных текстах часто отсутствовали авторские темповые указания. А иногда существовало и другое понимание ныне существующих терминов. Например, быстрый темп обозначался термином *presto*, а *allegro* обозначало не скоро, а весело. Существенную проблему для современного исполнителя составляет верное определение характера движения. Этот характер становится понятным в результате соотнесения исполняемой музыки с танцевальной семантикой, занимавшей особое положение в музыкальном искусстве XVII—XVIII столетий. Так, при знакомстве с новым произведением следует внимательно посмотреть и найти в нем ритмические структуры того или иного танца, определив «не напоминают ли они сарабанду, жигу, гавот, бурре и другие танцы»

В точной передаче стилистики той эпохи немаловажным является

вопрос об артикуляции, под которой изначально понималась наука о языке, о ясности, расчлененности слогов при произнесении слова. Подобно этому в музыкальной теории под артикуляцией подразумевается искусство исполнения мелодии, со степенью расчлененности и взаимосвязи тонов, искусство использовать в исполнении все многообразие приемов *staccato* и *legato*. Конкретные обозначения артикуляции в клавирной музыке той эпохи встречаются также крайне редко. Исключения составляют редакторские обозначения. Исполнителю самому приходится находить верные решения и в этом вопросе.

Для более досконального изучения нотного текста той эпохи, полезно будет сравнить уртексст сочинения с ныне существующими редакциями этого же произведения. Например, сделаем небольшой сравнительный анализ различных редакций инвенций Баха: Ройзмана, Бузони и издания уртексста. В редакции Ройзмана редко указывается динамика, но если она существует, то является стилистически верной. Есть указания исполнять некоторые моменты в сочинении *legat'*ным штрихом. Это - позиция самого И.С.Баха, который в предисловии к инвенциям написал, что целью создания инвенций он видит, в том числе, развитие у учеников *cantabil'*ной манеры игры. Темпы в редакции Ройзмана не быстрые, соответствующие возможностям учащихся в ДМШ и ДШИ. Орнаментика не выписана, но есть пояснения, как ее следует исполнять. Редакция Ройзмана не дает представление о форме инвенций, а в редакции Бузони все они были разделены на части, в основном на три. Этому способствовало создание в начале века исторической теории Римана о трехчастной форме. Бузони, под впечатлением этого учения, везде стремился увидеть трехчастность, и это не всегда было оправдано в инвенциях Баха. Кроме того, в редакции Бузони можно отметить много указаний штрихов (лиг, экцентов), динамических оттенков, что следует также в ряде случаев подвергать проверке. Ведь Бузони создавал свою редакцию в эпоху романтизма, когда отмечалось чрезмерное увлечение *non legat'*ным штрихом и «волнообразной» динамикой. В нотный текст своей редакции Бузони также

выписал все украшения.

В уртексте инвенций, в отличие от каких-либо редакций, нет указаний динамики, орнаментика не расшифрована, нет указаний темпа исполнения, редко указана аппликатура.

Таким образом, во всех редакциях имеются существенные различия, авторы которых предлагают нам свое видение музыки И.С.Баха. У современного исполнителя возникает множество вопросов, однозначные ответы на которые найти так и не удастся за неимением достаточно достоверной информации. Ведь в эпоху барокко исполнительские традиции передавались от человека к человеку, от преподавателя к ученику и письменно очень мало фиксировались.

Но постижение современными пианистами всех или хотя бы большинства аспектов барочного исполнительского искусства, несомненно, позволит им шире и ярче демонстрировать свои творческие возможности, искать ответы на вопросы исполнения, ярче проявлять свою индивидуальность не только на материале музыкально-художественного наследия «старых» мастеров, но и в интерпретации произведений композиторов последующих столетий.

Заключение

Изучение баховских сочинений – это прежде всего большая аналитическая работа. Для понимания полифонических пьес Баха нужны специальные знания, нужна рациональная система их усвоения. Достижение определенного уровня полифонической зрелости возможно лишь при условии постепенного, плавного и непрерывного наращивания знаний и полифонических навыков. Перед педагогом музыкальной школы, закладывающим фундамент в области овладения полифонией и полифонической техникой, всегда стоит серьезная задача: научить ребенка любить полифоническую музыку (а также полифонию в любой другой музыке), понимать ее и с удовольствием работать над ней.

Список использованной литературы

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. М., 1978.
2. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. М., 1978.
3. И.А.Браудо: «Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе»
4. Друскин М. Клавирная музыка. Л., 1960.