

Методическая работа
«Работа над полифонией в младших классах»
МБУДО №Детская школа искусств»
г. Ханты-Мансийск

Преподаватель по фортепиано Кислякова И.В

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

Воспитание полифонического мышления, полифонического слуха, то есть способности расчленено, 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.

Об истории полифонии

В народном многоголосии зарождались элементы гармонии, в связи с осознанием консонансов как устойчивых созвучий и диссонансов, как неустойчивых, требующих разрешения. В профессиональной музыке полифонический стиль исторически предшествовал гомофонному.

Раньше появились прима и октава, позже - кварта и квинта, еще позже в трёхголосии - терция и секста, как основа для трезвучия. От двухголосного органума пения XI века к фабурдонному пению (где терция и секста консонансы), и, наконец к развитому многоголосию XIV-XV веков - путь постепенного усложнения полифонической ткани (вплоть до 36-голосного мотета И.Окегема). Сложные полифонические приемы в профессиональной хоровой музыке достигли особого расцвета у нидерландских мастеров И. Окегема, Гийома Дюфаи, Ж. Дебре. Далее у Д. Палестрины, Орlando Лассо, происходит упрощение, появление контрапунктического стиля, сведение к четырехголосию как основе хоровой фактуры. Период XV-XVI вв. назван в истории полифонии “эпохой строгого письма” или “строгого стиля

Для композиторов Возрождения характерны старинные лады, натуральные гармонии, модальность и полимодальность (см. прим.1). [Приложение](#). Музыкальное сопровождение в народных или профессиональных светских жанрах постепенно привело к возникновению гомофонного склада (см. прим. 2).

Гомофонный стиль еще интенсивнее развивался в итальянской опере, возникшей в конце XVI в. и получившей развитие в XVII веке. В итальянской опере установились характерные драматические аккорды - уменьшенный септаккорд, неаполитанский сектаккорд. В инструментальных концертах А. Корелли, А. Вивальди формируется “золотая секвенция” (I-IV-VII-III-VI-II-V-I) и другие типовые гармонические обороты. Произошел переход от староцерковных ладов к мажоро-минорной системе, к функциональной гармонии.

В инструментальной музыке (особенно органной) XVII века развивается свободный полифонический стиль, вершиной которого является творчество И.С. Баха.

В произведениях И. С. Баха синтезировались и необычайно обогатились достижения инструментальной полифонии XVI-XVII в. и гармонии того времени. В творчестве Баха широко развиты и полифонический и гармонический склады. В области гармонии Бах величайший новатор, открывший ряд новых гармонических средств, предвосхитивших венскую и даже романтическую музыку. Характерно тонико - доминантовое соотношение разделов; параллельный мажор в середине минорных пьес. Частые неаккордовые звуки связаны свободным ведением отдельных голосов. Так возникает полифоническая гармония.

Значение, которое имеет в учебе школьника баховское клавирное наследие, значительность времени и усилий, затрачиваемых на его изучение, побуждает уделять особое внимание вопросам исполнения клавирных произведений. Здесь возникает две группы трудностей; первая связана с вопросом о том нотном тексте, который кладется в основу работы школьника. Вторая связана с особенностями клавишных инструментов, бытовавших в

первой половине XVIII века и для которых собственно написаны изучаемые школьником произведения. При всякой работе над клавирным произведением Баха следует отдавать себе отчет в следующем основном факте: в рукописях клавирных сочинений Баха почти полностью отсутствуют исполнительские указания. Что касается динамики, то известно, что Бах употреблял в своих сочинениях лишь три обозначения, а именно: *forte*, *piano* и в редких случаях *pianissimo*. Выражений *crescendo*, *diminuendo*, *mp*, *ff*, вилок обозначающих усиление и ослабление звучности, наконец, знаков акцентировки Бах не применял. Что касается определения темпов в начале произведения, то они применялись в основном по отношению к трём частям инструментальных концертов. В прелюдиях и фугах, в частях сюит и партит Бах, как правило, начальных темпов не указывал.

Что касается артикуляционных обозначений, то мера их использования Бахом весьма различна. Наряду с произведениями, лишенными штрихов, встречаются такие, в которых штрихи детально обозначены (например, Бранденбургские концерты, Месса *h moll*, Страсти по Матфею). Клавирные произведения относятся в своем большинстве к произведениям с необозначенной артикуляцией. Так, например, в 48 прелюдиях и фугах ХТК артикуляционные знаки (и притом единичные) встречаются лишь в I томе в фугах *d- moll* и *h-moll*, во II томе в прелюдии и фуге *e moll*, в фугах *F dur*, *a moll*, *H dur*.

Вторая трудность, с которой мы встречаемся в работе над клавирными произведениями Баха, это то обстоятельство, что все они написаны совсем не для фортепиано.

Каким же образом использовать те богатые динамические средства, которыми обладает фортепиано. Необходимо найти в средствах фортепиано приёмы динамики, необходимые для правдивого исполнения клавесинных произведений И. С. Баха.

Полифония

Воспитание элементов полифонического мышления и навыков исполнения полифонии является одним из важнейших условий развития пианиста.

Уже на самых лёгких пьесах первоклассник начинает постигать музыкальную ткань подголосочной, контрастной и имитационной полифонии. Переход от одноголосных мелодий к двухголосным, являющийся важной вехой в музыкальном развитии ребенка, должен осуществляться с исключительной постепенностью.

Первые полифонические шаги ученика связаны с исполнением привычного для него песенного одноголосия с вкрапленными короткими подголосками (украинская народная песня “Дударик”) - (см. прим. 3). В слуховых восприятиях ребенка появление второго голоса должно ассоциироваться с подпеванием (другим человеком) нижнего голоса. Надо подвести ребёнка к этой мысли.

Начальное развитие имитационного полифонического слышания осуществляется на эпизодах с каноническим изложением и строгих двухголосных канонов в октаву. Чем контрастнее ритмика и высотная направленность обоих голосов, чем ярче их мелодические кульминации, тем естественнее и легче прослушиваются учеником голоса в их одновременном изложении. Пьесы с элементами канонической имитации - первая ступень овладения точным каноном (“Зайчик” Г. Орлянского - см. прим.4).

Для того чтобы сделать ребёнку более доступным понимание полифонии, полезно прибегать к образным аналогиям. Очень хороший пример в учебнике Баренбойма - Русская народная

песня “Как при лужку” - (см. прим.5). Двухголосная подголосочная полифония в этой пьесе становится особенно доступной ученику благодаря программному названию.

В русской народной песне “Дровосек” и песне “Двое поют” (см. прим.6) из сб. С. Ляховицкой, где в 1м случае первоначальный напев повторяется октавой ниже, во 2м - октавой выше, можно образно объяснить имитацию сравнением с таким знакомым и интересным для детей явлением, как эхо. Очень оживит восприятие имитации игра в ансамбле. Огромную пользу по развитию навыков исполнения полифонии в период начального обучения могут принести сборники Елены Гнесиной “фортепианная азбука”, “Маленькие этюды для начинающих”, “Подготовительные упражнения” (см. прим. 3).

Вслед за освоением простой имитации начинается работа над пьесами канонического склада. Для преодоления новой полифонической трудности полезен следующий способ работы, состоящий из трёх этапов. В качестве примера возьмём пьесу Юлии Литовко “Пастушок”, она подтекстована (см. прим.7).

Пьеса переписывается и учится в простой имитации. Под первой фразой песни в нижнем голосе проставляются паузы, при имитации её во втором голосе паузы вписываются в сопрано. Так же переписывается и вторая фраза и так далее. В таком облегченном “переложении” пьеса играется два - три урока.

“Переложение” несколько усложняется: фразы переписываются уже в стреттной имитации, в 5 и 6-м тактах сопрано вписываются паузы. Таким же образом учится и вторая фраза и так далее.

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.

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 осознаёт каноническое строение пьесы, вступление имитации, её соотношение с той фразой, которая имитируется, и соединение окончания имитации с новой фразой. Такое “выгрывание” в имитационное двухголосие на начальном этапе изучения канонов может происходить при утрированном использовании звуковых и двигательных приёмов. Например, преувеличенное динамическое нарастание в звучании одного из голосов (по направлению к мелодической кульминации) может сочетаться с намеренно блёклым, лишь с целью ансамблевого слышания, звучанием другого голоса.

Далее особенно важное значение приобретает изучение полифонических пьес эпохи барокко, среди которых первое место занимают сочинения И. С. Баха, творчество которого является вершиной музыкальной культуры эпохи барокко. Бах был последователем традиций органной музыки Северной Германии, и в первую очередь Дитриха Букстехуде, а также итальянских музыкантов, венецианцев Антонио Вивальди и Томмазо Альбинони.

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 “Нотная тетрадь А. М. Бах” - второй из 2х сборников, в первый входят главным образом Французские сюиты.

При знакомстве с полифоническим произведением мы с учеником всегда выясняем к какому жанру относится данное произведение и в какую эпоху оно было написано. В данном случае Менуэт - старинный французский народный танец. Во второй половине XVII в. стал придворным танцем, впрочем его танцевали как в домашней обстановке так и во время торжественных дворцовых церемоний. И у женщин и у мужчин того времени на голове были напудренные парики с буклями. Мужчины одеты в кофты с рюшечками, на ногах изящные туфли на каблуках, чулки с красивыми подвязками-бантами у колен. На женщинах,

обязательно, тугий корсет, чтобы казаться стройнее, и кринолины необъятно широкие, требовавшие плавных движений, весил такой наряд 8-10 кг. Танцевали менуэт с большой торжественностью. Музыка его отражала в своих мелодических оборотах плавность и важность поклонов, низких церемонных приседаний и реверансов.

Выработке определенной, соответствующей самой сути произведения, инструментовки, поможет прежде всего ясное понимание того, что различные произведения могут потребовать для своего исполнения различных фортепианных красок. Это различие иной раз удобно сделать путем образных сравнений.

Учитель исполняет Менуэт d moll и Менуэт.

Ученик определяет характер: первый Менуэт мелодичностью больше напоминает песню, второй - веселый, танцевальный. В связи с этим Менуэт d moll должен исполняться мягко, плавно, певуче, в спокойном и ровном движении.

Педагог обращает внимание ученика на отличие мелодии верхнего и нижнего голосов, самостоятельность и независимость друг от друга.

А) словно поют два певца: первый голос - высокий, второй - низкий.

Б) или это два разных инструмента? Какие?

Певучее выразительное звучание первого голоса напоминает звучание скрипки, а второй голос приближается по звучанию к виолончели.

Выясняем что у Менуэта две части- двухчастная форма.

Тональность. I часть начинается в ре миноре, заканчивается в параллельном соль мажоре. II часть заканчивается в ре миноре.

Фразировка. В I части нижний голос состоит из двух четко отделенных кадансом предложений. Первое предложение верхнего голоса распадается на две двухтактные фразы - первая фраза звучит более значительно и настойчиво, вторая - носит спокойный, как бы ответный характер.

Для уяснения вопросо-ответных соотношений Браудо предлагает следующий педагогический прием: педагог и ученик располагаются за разными инструментами, первый двутакт исполняется педагогом, ученик отвечает на этот двутакт-вопрос исполнением второго двутакта-ответа. Затем роли можно поменять. При этом исполнителю задающему вопросы, можно играть свою мелодию чуть ярче, а отвечающему - чуть тише, затем попробовать сыграть наоборот, выслушать и выбрать лучший вариант.

Выразительность и напевность Менуэта подчеркивается совпадением начальных тактов верхнего голоса с мелодией Арии тенора №15 из "Рождественской оратории" И.С. Баха. Именно поэтому первый звук в партии правой руки не следует отрывать от последующих. Мелодия идет legato полтора такта. Неслигованные ноты желательно исполнять portamento. Следует обратить внимание ученика на несовпадение штрихов в партиях обеих рук, и на случай противоположной динамики в обоих голосах (т 13). При этом верхний голос заканчивает фразу, а нижний идет к кульминации.

Проигрывание Менуэта двумя руками.

Слушать как звучат вместе два голоса, но помнить, что каждый голос идет своей дорожкой. Не смотреть на каждый шаг отдельно, а представить себе всю дорожку впереди, куда она ведет? Уделить больше внимания левой руке. Сыграть правой рукой нижний голос, затем его же левой. Походить под музыку спокойно, ровно. Разбор мелодии - куда подниматься, от какого звука спускается? Сравнить с мелодией левой руки. Сыграть Менуэт в том темпе, в котором удобно двигаться.

Из многих задач, встающих на пути изучения Менуэта, основной остается работа над певучестью, интонационной выразительностью и самостоятельностью голосов. В чем эта самостоятельность?

В различном характере звучания голосов.

В несовпадении штрихов.

В разной, почти нигде не совпадающей фразировке.

В несовпадении кульминаций. 5 и 6 т верхний голос поднимается и приходит к вершине, а нижний движется вниз и, подъем к вершине совершает только, в 7 т.

В разной ритмике.

В несовпадении динамического развития.

Полифонии Баха свойственна полидинамика, и для ясного её воспроизведения следует, прежде всего, избегать динамических преувеличений, не следует отходить от намеченной инструментовки до конца пьесы.

При работе над полифонией Баха учащиеся часто встречаются с мелизмами - важнейшим художественно — выразительным средством музыки XVII-XVIII веков.

Исполнять мелизмы Бах рекомендует за счет длительности основного звука (за отдельными исключениями) : все мелизмы начинаются с верхнего вспомогательного звука (кроме перечеркнутого мордента и нескольких исключений, например, если перед звуком, на котором выставлена трель или неперечеркнутый модерн, уже стоит ближайший верхний звук, то украшение исполняется с главного звука).

Вспомогательные звуки в мелизмах исполняются на ступенях диатонической гаммы, кроме тех случаев, когда знак альтерации указан композитором - под знаком мелизма или над ним.

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 её применение. 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 наращивания знаний и полифонических навыков. Перед педагогом музыкальной школы, закладывающим фундамент в области овладения полифонией, всегда стоит серьезная задача: научить любить полифоническую музыку, понимать её, с удовольствием работать над ней.

Список использованной методической литературы

1. Г. Нейгауз “Об искусстве фортепианной игры”.
2. Б. Милич “Воспитание ученика-пианиста в 3-4 классах ДМШ”.
3. А. Артоболевская “Первая встреча с музыкой”.
4. Н. Любомудрова “Методика обучения игре на фортепиано”.
5. Н. Калинина “Клавирная музыка Баха в фортепианном классе”.
6. А. Алексеев “Методика обучения игре на фортепиано”.
7. И. Браудо “Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе”.

