Муниципальное автономное учреждение дополнительного образования

«Детская музыкальная школа п. Пангоды»

Методический доклад

на тему:

«Работа над полифонией»

Выполнила:

Преподаватель по классу фортепиано

 Чаплыгина Ольга Владимировна

п. Пангоды

2024 г.

**Работа над полифонией.**

Для общего музыкального воспитания учащегося детской музыкальной школы чрезвычайно важное значение имеет развитие его полифонического слуха. Без способности услышать всю музыкальную ткань произведения, проследить во время игры за всеми линиями музыкального изложения, их согласованием, соподчинениям друг другу, исполнитель не может создать художественно полноценный образ. Играет ли ученик гомофонно-гармоническую или полифоническую пьесу, ему всегда необходимо понять логику движения элементов фактуры, найти главные и второстепенные её линии, построить музыкальную перспективу разных планов звучания.

Последовательно знакомясь с разными видами полифонических произведений, учащийся привыкает анализировать, определять мелодические линии голосов, значения каждого, слышать их взаимосвязь и находить средства исполнения, создающие дифференциацию голосов, разноплановость их звучания.

Полифонию принято подразделять по типу на имитационную и неимитационную. Последняя объединяет подголосочную и контрастную. Примером подголосочной полифонии могут служить обработки народных песен, в которых основная мелодия сопровождается подголосками, интонационно связанными с главным голосом. Примеры: «На горе, горе» (обр. Лысенко) и «Отчего соловей», «Подблюдная» (А. Лядова).

Пьесу, написанную в таком стиле, легко представить в исполнении хора. Здесь ученик без труда отличит главную мелодию от второстепенных.

Примером контрастной полифонии могут стать старинные танцы. Небольшие клавишные пьесы типа «Маленьких прелюдий» И.С. Баха. В произведениях такого типа изложение может быть 2-х и 3-х голосным и даже большего количества голосов, но не строго выдерживаемым. «Голоса» противопоставлены друг другу по своему значению, представляют самостоятельные мелодические линии и охватывают иногда довольно широкую часть клавиатуры. Обычно в таких пьесах главный голос – верхний. Часто встречаются сочинения, в которых голоса более взаимосвязаны, оказывают взаимную «поддержку», передавая друг – другу право выступления на первый план со своим выразительным элементом мелодии. Чаще всего таким элементом является более подвижный ритм (мотив), что создает почти непрерывное движение в пьесе. Пример: И.С. Бах «Менуэт соль мажор, из «Нотной тетради А.М. Бах». «Маленькие прелюдии» до мажор, соль минор. В ряде прелюдий Баха можно заметить прямую имитацию: голоса, попеременно «перенимая» один и тот же мелодический элемент, создают своего рода «перекличку» между собой. Пример: «Маленькие прелюдии» ре минор, соль мажор (№3, №5 – 2-я тетрадь), ля минор (№12 – 1-я тетрадь).

К имитационной полифонии относятся такие формы как канон, инвенция, фуга. В таких сочинениях голоса равноценно развиты, «полноправны», но также подчиняются закону «взаимной уступчивости» в настроении ансамбля.

В каноне мелодическая линия одного голоса неизменно (или почти неизменно) повторяется другим, с некоторым «опозданием». Тот голос, который всё время начинает новую фразу, можно представить ребенку как бы «учителем», а повторяющий за ним – «учеником». Очень важно понять кульминации мелодических фраз, значительные их спады: эти моменты между голосами не совпадают. Такое несовпадение фразировочных оттенков и создаёт «окраску» голосов, контрастность их звучания. Активность выступления «ученика» от строения первого мотива: начинается он со слабой или с сильной доли. Инвенция и фуга – формы, построенные на основной

музыкальной мысли – теме. Тема, представляющая «главное зерно» произведения, обычно изложена лаконично и определяет характер музыки пьесы в целом.

Инвенция не является какой-то самостоятельной музыкальной формой. Название «инвенция» («изобретение», «выдумка») ввёл И.С. Бах, написав для педагогических целей ряд пьес, близких по форме к фугам или в форме фуг. Трёхголосные инвенции сам Бах называл «симфониями», что означает «созвучие», «совместное звучание».

Но некоторые отличия между инвенцией и фугой всё же есть. Фуга всегда начинается одноголосно и с проведением темы, инвенции часто двухголосно: с изложением темы и одновременно контрапункты другого голоса; иногда вместо противосложения в 2-х голосной инвенции используется каноническое проведение темы в другом голосе. В некоторых инвенциях форма 2-х частная, с определенным окончанием первой части, так как форма фуги ближе к 3-х частной, без ясно выраженной остановки на гранях частей: беспрерывность движения является отличительной особенностью строения фуги.

Фуга. Классическое строение фуги определяют, как трехчастное (экспозиция, разработка, реприза). Экспозиция - показ темы во всех голосах (по числу голосов в фуге). Все части фуги соединяются между собой интермедиями, которые обычно строятся на элементах темы или противосложения. Значение интермедий не только в связывании, но и в разработке материала, а также сообщении всей пьесы общего непрерывного движения. Иногда в фуге встречается и вторая экспозиция (контрэкспозиция), в которой проведения темы даются в обратном тональном плане или в иной последовательности. Контрэкспозиция всегда начинается двухголосно.

Разработка отличается тональной неустойчивостью, большей напряженностью звучания, первое проведение темы часто проходит в другом ладу, интермедии отмечены характером развития.

Реприза утверждает главную тональность, часто начинается с проведения темы в главной тональности, но не обязательно. Иногда в этом разделе фуги используется приём «тематического сгущения» - стретты: канонообразное проведение темы. Стретта динамизирует звучание и потому встречается и в разработках. После репризы может следовать еще и заключение.

В процессе развития музыкального материала движение линий голосов не всегда сохраняет постоянную «этажность», - голоса меняются местами: средний голос может звучать выше верхнего и т.п. Такое изложение называется перекрещиванием голосов.

Основные принципы работы над произведением сохраняются и при изучении музыки полифонического склада, но при этом многие требования к учащемуся приобретают несколько иной оттенок.

Важнейшая характерная черта полифонии – наличие нескольких одновременно звучащих и развивающихся мелодических линий – определяет и главную задачу учащегося: необходимость слышать и вести каждый голос полифонического произведения в отдельности и всю совокупность голосов в их взаимосвязи. Ученик начинает знакомство с полифонией с первых лет занятий, благодаря чему к старшим классам школы обычно приобретает определенные навыки работы.

В полифонических произведениях всех типов необходимо понимать мелодические линии голосов и слышать их совокупность. «Проследить» же движение мелодии разных голосов в их совокупности можно, придав каждому голосу «индивидуальность», характерность звучания, своеобразную окраску. Только это условие позволяет выявить полифоничность, а не просто гармоничность ткани при совместном звучании.

Определение учеником в любой полифонической пьесе функций каждого голоса помогает ему найти их верную окраску.

Особенность звукового колорита достигается:

1. Различной степенью насыщенности звучания голосов (динамикой, различным тембром);

2. Разнообразными приёмами звукоизвлечения, обозначенными в нотном тексте лигами, точками, знаками тенуто и акцентов, т.е. всеми знаками, называемыми общим словом «штрихи».

3. Несовпадением в одновременно звучащих голосах фразировки.

Использование контрастных штрихов (один голос – легато, второй – нон легато и т.п.) наиболее просто создаёт характерность звучания голосов и доступно учащимся уже на ранней ступени обучения.

Для того, чтобы найти правильное соотношение голосов в их «ансамбле», соответственно окрасить каждый, ученику необходимо иметь и некоторые представления об особенностях звучания фортепиано с его сравнительно непродолжительным звуком, разными тембровыми и динамическими возможностями регистров. Многие проблемы исполнения полифонии не могут быть разрешены если не принимать во внимание эти особенности.

Например, исполнение больших длительностей поверхностным, не глубоко извлеченным звуком может привести к их «потере». Голос, изложенный продолжительными звуками, требует более весомой игры. Соотношение движущегося и выдержанного голосов должно определяться таким образом, чтобы длинные звуки не прекращали свою «жизнь» раньше времени. В противном случае теряется сочетание голосов, не образуются между ними прослушиваемые интервальные созвучия.

Голоса, изложенные на расстоянии, легче прослушиваются: различные тембры регистров, в которых они исполняются, создают их окраску. Необходимо только уравновесить динамические уровни, т.к. мелодия в нижнем регистре с его более продолжительным и сильным звучанием, сыгранная также плотно, что и голос в более высоком регистре, неизбежно попадает на первый звуковой план вне зависимости от своего значения.

Голоса, расположенные близко, в одном регистре, особенно в партии одной руки, легко теряют рельефность своих мелодических линий, не будучи достаточно контрастно исполнены. Для ясного голосоведения здесь необходима динамическая дифференциация.

Один из наиболее часто встречающихся недостатков в этой области заключается в том, что учащийся «бросает» какой – либо звук данного голоса, не слышит его в связи со всей мелодической линией, а потому и не переводит в следующий, вытекающий из него по смыслу (и по написанию) и таким образом нарушает главнейшее требование к исполнению полифонической ткани.

Иногда ученик, выдерживая тот или иной протяженный звук не соразмеряет с его затухающим звучанием силу следующего, не ощущает этот переход и в двигательном отношении. В результате звуковая линия нарушается, теряется выразительный смысл.

В 2-х голосном сочинении надо серьёзно работать над каждым голосом – уметь вести его, ощущая направленность развития, интонировать и, разумеется, применять нужные штрихи. Необходимо чувствовать и понимать выразительность каждого голоса и при их совместном звучании. Надо уметь играть на память каждый голос, что поможет его правильному слуховому восприятию и исполнению. Общее звучание поставит перед учеником задачу и тембрового выявления звуковой линии.

В 3-х голосных произведениях помимо задачи различной окраски близких голосов, важно найти и верное соотношение их с удаленным голосом. Так, при исполнении темы басовым голосом важнее прислушиваться к двум верхним голосам, чтобы не потерять голосовую перспективу.

Здесь ученики часто относятся к двухголосию правой руки, как к аккомпанементу, не вслушиваясь в выразительность звучания разрешаемых синкоп верхнего голоса и уделяя всё внимание басу.

Таким образом насыщенность звучания того или иного голоса зависит не только от его «значения», но и от регистра, в котором он исполняется.

Заботе о точности голосоведения заставляет с особым вниманием относиться и к амплитуде. Её специфичность в полифоническом произведении – частые подмены пальцев для выдерживания голосов, перекладывания. Это поначалу представляется ученику трудным и даже неприемлемым. Поэтому, по мере возможности, надо привлекать ученика к совместному обсуждению аппликатуры, выяснению всех спорных вопросов, а далее добиваться обязательного её соблюдения.

Основа для воспитания линеарного слуха – умение исполнять одноголосную мелодию: слышать её протяженность, выразительность; понимать фразировку; чувствовать «дыхание». Плавность мелодической линии, исполняемой легато, обуславливается не только владением певучим звуком. Но также:

1. Правильным звуковым соотношением длительностей: из длинных нот последующие как бы «вытекают» (т.е. начинаются несколько тише)

2. Соответственной фразировкой мотивов, начинающихся со слабой доли (такие мотивы содержали в себе стремление к сильной доле и не должны иметь акцентированного начала);

3. Пониманием взаимосвязи мелких звеньев (мотивов), образующих более крупные построения – фразы, предложения.

Для того, чтобы начинающий ученик воспринял ряд сыгранных им нот как мелодию, он должен осмысленно спеть этот мотив.

Проще это достигается на песенном материале, имеющем словесный текст, причем такой, в котором слова по смыслу и членению на фразы соответствуют музыкальным опорным звукам и фразировке.

Пропевание мелодического и в дальнейшем является одним из условий развития линеарного слуха. К сожалению, нередко встречаются ученики, уже играющие пьесу, знающие её наизусть, но не умеющие без затруднений спеть мелодию. В этом случае сработала не столько музыкальная память, слух, сколько моторика, двигательные ощущения, зрительная память. Опуская случаи, когда ребенок от природы не управляет своим голосом, можно с уверенностью сказать, что ученик еще не знает музыки изучаемой пьесы, если без подправления не может спеть её мелодию. Направленность слуха, запоминание мелодии путем пропевания (после разбора и начального овладения пьесой) необходимо развивать с первых шагов обучения.

Пение любой изучаемой мелодии сначала с проигрыванием её на фортепиано, затем без «помощи» в виде подыгрывания, пение мелодии с игрой на инструменте аккомпанемента или подголоске – весьма эффективные способы развития слуха учащегося.

Пропевание мелодии заставляет также ученика определять, что же является главным в музыкальном произведении, и подводит к пониманию им первого и второго планов звучания.

Развитию слуха способствует и игра ансамблей, как гомофонно – полифонического, так и полифонического склада, с их ясно выраженным изложением первого и второго планов звучания, чередованием этих задач в партиях.

Несовпадение заданий в партиях рук, начинаясь с изложения мелодии и простого сопровождения постепенно усложняясь, приводит ученика к необходимости не только дифференцировать движения рук, выполняющих контрастирующие между собой штрихи, длительности, но и создавать различный «вес» рук, т.е. степень плотности погружения пальцев в клавиши. Ставя задачи выявления в изучаемой пьесе главного и второстепенного, первого и второго планов звучания: более яркого тембра мелодии и более мягкого – сопровождения или подголоска. Основное «руководство» во время работы над таким заданием осуществляет слух ученика. Педагог может помочь, показав пример «от противного» - он проигрывает пьесу сначала с одинаковым звучанием обеих рук, затем – с правильной «окраской» каждой партии. Это обычно вызывает верную реакцию ученика: он верно определяет значение и динамику каждого голоса. Работая затем над пьесой, учащийся лучше координирует физические ощущения обеих рук с полученными слуховыми представлениями.

Но иногда встречаются дети с недостаточно развитой координацией движений рук, и в таких случаях бывает полезно предварительное упражнение, которое может способствовать овладению движениями. Заключается оно в следующем: руки ребенка располагаются на коленях, правая рука «играет» пальцами подряд, ощущая глубокое погружение каждого пальца, а левая (в зеркальном отражении) – только слегка касаясь колена. Упражнение проводится в медленном темпе. Усвоенные таким образом ощущения следует опробовать и закрепить на клавиатуре.

Подражая поначалу учителю, ученик осознает роль каждого голоса и добивается нужной окраски. Дело педагога повести маленького музыканта так, чтобы он мог в дальнейшем сам определять мелодическую линию и «поведение» каждого голоса.

Когда голоса удалены друг от друга, и когда один из них явно выразительнее, ученику сравнительно нетрудно определить, как их сочетать между собою. Но вот при тесном расположении голосов, исполняемых одной рукой, задача заметно усложняется. Прежде всего начинающий ученик должен научиться понимать, что сочетание двух звуков не всегда – просто интервал, созвучие, но соединение двух голосов, и получить твердое представление, как графически выглядит запись таких голосов (пусть даже их элементов) в партии одной руки: штили нот – в разные стороны, разный ритм, иногда – отличающиеся штрихи.

Первоначально дети встречаются с такой записью, когда на фоне выдержанной ноты звучат 2 – 3 проходящих. Направленность слуха к поискам соответствующего звучания воспитывается умением слышать образуемые звуковые сочетания между выдержанной и проходящими звуками; стремлением, чтобы длинный звук не погас раньше времени, а проходящий не заглушил выдержанный голос.

Способы работы с младшим школьником в данном случае должны быть направлены на то, чтобы он осознал функции голосов и услышал их, как в отдельности, так и в сочетании. Это может быть раздельное исполнение каждого из подголосков, попутно – пропевание или «ансамблевая» игра (оба голоса играются вместе – один учеником, другой – педагогом, с переменой «партий», или самим учеником, но двумя руками.)

Довольно скоро перед учеником возникнет проблема исполнения одной рукой более развитого двухголосия, когда линию каждого голоса необходимо показать достаточно определенно. Задача исполнения двухголосия (и больше) в партии одной руки встречается в пьесе любого полифонического вида на всём протяжении обучения школьника. Умение динамически различно «окрашивать» при этом голоса основывается на ощущении «двойного веса» в одной руке.

Первоклассным упражнением маленького пианиста в овладении такой техникой исполнения может быть игра аккордов (интервалов, трезвучий с обращениями), в которых необходимо ярче выявить верхний или нижний звук («голос»). Достигается это плотным погружением веса всей руки на соответствующий палец – извлечением «тяжелого» звука; затем палец задерживается на клавише и добавляется другой звук, путем легкого прикосновения. Добавление легкого звука в процессе упражнения происходит всё быстрее и, наконец, оба звука извлекаются одновременно с тем же ощущением разного веса в пальцах руки.

Звучание двух, близко расположенных голосов, исполняемых одной рукой, чаще всего дифференцируется динамически, но может быть использована при этом и контрастность штрихов.

Различная окраска голосов необходима не только в том случае, когда один из них ведет главную мелодию, но и в том, если оба представляют второй план звучания. Довольно часто ученик сводит исполнение таких голосов к тому, чтобы они игрались ниже солирующей мелодии, забывая при этом, что голосоведение таким образом теряется, превращаясь при этом в неинтересное по звуку гармоническое сопровождение. Изучение младшим школьником подобного полифонического изложения желательно начинать с ознакомления с голосами по отдельности, а затем уже переходить к освоению партии одной руки. Над соединением голосов, исполняемых одной рукой полезно поработать двумя руками или в «ансамбле» с педагогом, либо один голос играть, а другой петь. В процессе такого изучения голосов учащемуся проще не только грамотно их разобрать, но и понять взаимосвязь, услышать её, определить фразировку, окраску каждой линии.

Случается, что ученик недостаточно хорошо понимает какое-то сочетание голосов (например, из – за тесного их расположения или сложного ритма). В таких случаях во время занятий возможно перенесение среднего голоса на октаву вниз: на расстоянии легче услышать особенности звучания каждого голоса.

Непонятый учеником мелодический хор обязательно должен быть им пропет. Игра голосов в таком широком расположении может проводиться как самим учеником (двумя руками), так и с педагогом. После тренировки перечисленными способами ритмически сложное сочетание двух верхних голосов удваивается учащимися с большей надежностью.

Неясно воспринимаемые голоса в тесном их расположении бывает полезно выписать партитурно, на разных строчках, что дает возможность представить эти мелодические линии и зрительно.

Как и при работе над произведениями гомофонно – гармонического склада, при разучивании полифонического произведения следует сначала играть сравнительно насыщенным звуком; должна хорошо, ясно звучать вся музыкальная ткань. Об этом приходится говорить особо, так как учащиеся иногда старательно выигрывают лишь отдельные протяженные звуки, вырывая их практически из контекста, или «показывают» только тему и на её проведениях пытаются строить исполнение. Им необходимо знать, что

полифоническое многоголосие может быть по – настоящему прослушано при выявлении своеобразия всех голосов, которые должны прозвучать полно и выразительно. Лишь достигнув этого, можно уточнять различные планы звучания, исполнительский замысел.

Нередко значительную трудность представляет заучивание полифонического произведения на память. Здесь на помощь должны прийти абсолютная ясность структуры сочинения как в целом, так и в любых разделах, вычленение трудных для ученика построений. Следует иметь ввиду, что приступать к специальному выучиванию на память можно только тогда, когда весь текст не только тщательно разобран, но в значительной мере и выучен. Вместе с тем, всегда надо так планировать ход занятий, чтобы учащийся любой степени подготовки мог выучить полифоническое произведение на память задолго до публичного выступления. При работе над полифонией это особенно важно.

В инвенциях, фугах учащийся осуществляет тот же процесс разбора пьесы по частям. Представив себе каждую мелодическую линию, затем изучив тематический материал во всех его проведениях, ученик переходит к объединению голосов. В трёхголосных имитационных пьесах освоение материла протекает более продуктивно, если вначале объединять верхний голос со средним, а не по партиям. Технические трудности, - такие, как игра среднего голоса (который может переходить из одной руки в другую), исполнение перекрещивания голосов, проведение темы стретто, трудное сочетание голосов в партии одной руки, - отрабатывается отдельно.

Для овладения сложностями исполнения, лучшего выявления голосов могут быть полезны все ранее указанные способы занятий.

В силу того, что в имитационном изложении значение каждого голоса меняется. Возникают дополнительные трудности для неопытного ученика. Эти трудности связаны не только с техническими, но и со слуховыми проблемами исполнения. Весьма сложно «проследить» в равной степени за исполняемыми голосами. Фактически внимание и слух ученика всё время переключаются от одной партии к другой, отмечая вступление голосов и определяя разницу их звучности. Такую способность переключать, «направлять» избирательно свой слух на главное или трудное тоже необходимо развивать. Весьма эффективен в этом отношении способ прослушивания каждого из голосов по очереди (на каком – то участке или в целом произведении) во время игры всех голосов. Непроизвольно ученик при этом будет несколько выделять нужный голос.

«Избирательность» прослушивания такого рода может быть направлена и на какие-то отдельные трудности в исполнении: переходы среднего голоса из руки в руку, перекрещивание главного голоса, проведение темы и т.д. Естественно, что ученик сначала должен сыграть отдельно тот элемент, который ему надлежит прослушать в общем звучании.

Работа ученика над разбором и освоением полифонического материала носит вначале несколько суховатый, аналитический характер, не принося играющему эмоционального удовлетворения. Поэтому не стоит слишком «засиживаться» на этапе игры по голосам: верную окраску голосов можно найти только в совокупности их звучания, когда становится ясным как построение, так и характер разучиваемой пьесы.

По этой же причине представляется необходимым показ полифонического произведения в исполнении педагога. Живое звучание пьесы может дать ученику эмоциональную зарядку, представление о художественном целом и определить направление его поисков.

Используемая литература:

1. Алексеев А. «Методика обучения игре на фортепиано».
2. Благовещенский И. «Некоторые вопросы музыкального исполнительства».
3. Блинова М. «Некоторые вопросы музыкального воспитания школьников».
4. «Вопросы фортепианного исполнительства» выпуск III.
5. Дмитриев А. «Полифония как фактор формообразования».
6. Любомудрова Н. «Методика обучения игре на фортепиано».
7. Нейгауз Г. «Об искусстве фортепианной игры».
8. Тимакин Е. «Воспитание пианиста».
9. Толстоброва М. «Как исполнять Баха».