



Образовательный Центр "Лучшее Решение"

www.лучшеерешение.рф www.lureshenie.ru www.высшийуровень.рф

www.лучшийпедагог.рф www.publ-online.ru

МАУДО «Детская школа искусств»

Аткарского муниципального района Саратовской области

Особенности работы над полифонией в старших классах ДШИ

Автор:

Горячева Любовь Анатольевна

«...кроме чисто художественной ценности полифоническое произведение имеет огромное воспитательное значение. Короче говоря, для всех пианистов альфой и омегой должна быть полифония».
Гольденвейзер

В воспитании музыканта, в формировании его пианистических, игровых навыков, музыкального кругозора, художественного вкуса огромная роль принадлежит развитию полифонического мышления юного музыканта, его полифонической техники.

Полифония – вид музыкальной речи и, следовательно, вид музыкального мышления. Несмотря на то, что развитие полифонического мышления может быть и при разучивании гомофонных произведений (т.к. гомофонная музыка имеет многоплановое построение), всё же наилучшей школой для развития навыков мышления, слуха и техники исполнения многоголосной фактуры любого склада в старших классах ДШИ является работа над полифонией в чистом виде.

Работа над полифонией является важным фактором в музыкальном развитии учащегося, а недостаточное внимание в процессе обучения к проблемам полифонического стиля неизбежно отрицательно сказывается на всём облике молодого музыканта. «Каждый пианист с начала своей деятельности, - говорит Гольденвейзер, - и до самой смерти должен в своей работе иметь полифонические произведения и тщательно над ними работать». По образному выражению Г.Г. Нейгауза, полифония является «праэлементом» всей фортепианной техники. Он подчёркивал, что занятие полифонией – лучшее средство развития не только духовных качеств пианиста, но и чисто инструментальных, технических.

С первого и по последний год обучения в репертуаре каждого учащегося ДШИ должны использоваться полифонические пьесы, вестись тщательная работа над их исполнением. В педагогической практике преподавателями ДШИ в работе с учащимися старших классов широко используются полифонические произведения Букстехуде, клавирные сочинения сыновей И.С. Баха, Вильгельма Фридемана и Иоганна Христиана, сюиты и вариации Генделя, полифонические произведения Мендельсона, Глинки, Мясковского, которые обогащают представления учащегося о полифоническом стиле. Широко представлены в учебном репертуаре произведения великого Баха: инвенции, прелюдии и фуги «Хорошо темперированная клавира», сюиты, партиты и менее распространённые произведения. Достаточно широко используются в педагогической практике транскрипции органного наследия Баха в обработках Листа, Черлицкого, Бузони, Феинберга, Гедике, Кабалевского.

Исполнение полифонии требует расчленённости внимания, слуха, так как в полифонии учащийся должен одновременно вести несколько мелодических линий, распределить своё внимание так, чтобы каждой линии сообщить свойственную ей фразировку, туше, динамический план, причём все эти мелодические линии нужно уметь объединить в единый процесс развёртывания произведения. Между тем наш психический аппарат устроен так, что мы можем, воспринимая многое, фиксировать своё внимание на чём-то одном. «Если я смотрю,- говорит Гольденвейзер,- я вижу очень многое, но смотрю я в какую-нибудь одну точку, когда я слышу, я слышу очень многое, но сосредотачиваю внимание, слушаю я что-то одно».

Мне кажется, работу над полифоническим произведением необходимо начинать с расчленения всей ткани произведения на отдельные элементы, детали, голоса, чтобы учащемуся легче было проследить, усвоить, услышать каждый голос, каждую деталь. Нужно добиться, чтобы учащийся вслушался даже в самый малозначительный элемент музыкальной ткани, осознал его. Дослушать и выдержать каждый протяжный звук, выявить мелодическое движение, скрытое в фигурациях, услышать и осознать последование гармоний – в воспитании этого умения заложены пути развития полифонического слуха.

Необходимо приучить учащегося хорошо слышать и партию каждого голоса, и сочетание голосов, услышать тему и противосложение к ней. Как бы точно учащийся не выполнял нотный текст, если он не слышит своеобразие каждого голоса, не слышит многообразия всей полифонической ткани, его исполнение будет формальным упражнением на соединении нескольких голосов. «Ни один неосознанный звук не должен быть извлечён на фортепиано,- говорит Баренбойм,- играя полифоническую пьесу... ученик должен почувствовать и запомнить слухом любой ход».

Приступая к работе над инвенциями, нужно предложить учащемуся вначале сыграть каждый голос в отдельности, выявить его характерность, добиться необходимого звучания, фразировки, потом переходить к их соединению. Часто приходится наблюдать, что при соединении голосов учащийся хорошо слышит только верхний голос, а остальные им воспринимаются как аккомпанемент. В этом случае учащемуся предлагается концентрировать внимание и слух на одном из этих голосов, играя его ярче и выразительнее, а верхний голос играть ровно, пиано. Практика показывает, что такое динамическое выделение одного из голосов помогает ученику яснее услышать его, не терять при исполнении всех полифонии.

Для развития полифонического слуха существует много способов работы над полифонией: исполнение произведения на двух роялях педагогом и учащимся, игра каждого голоса другим исполнителем, когда лучше всего воспринимается индивидуальность голосов; исполнение произведения в другом регистре, удвоение каждого голоса в октаву.

Всё это придаёт особую выразительность каждому голосу, по новому освещает знакомые мелодии, помогает найти учащемуся новые незамеченные стороны, освежает его восприятие.

В работе педагога эти способы должны приниматься в зависимости от степени подвинутости и индивидуальных способностей каждого учащегося, все они имеют большое значение для воспитания слуха.

При работе над фугами, например, учащийся, если он обладает уже прочными навыками полифонической и исполнительской техники, обычно начинает разучивание голосов попарно, в различных сочетаниях. Практика показывает, что учащиеся часто умеют слушать, следовательно, и играть выразительно лишь отдельные отрывки голосов, преимущественно темы. Они начинают выколачивать тему, затушёвывая другие голоса.

Такое динамическое маркирование темы приводит к уничтожению многоголосия, создаёт впечатление, что один мотив бродит по всему диапазону фортепиано, что может исказить смысл полифонии. В таких случаях нужно предложить учащемуся послушать один из голосов от начала до конца, искусственно приподняв его над остальными, играть его ярче, а остальные голоса тише. Это трудно, далеко не всегда удаётся сразу добиться ясного исполнения одного голоса на фоне других, может потеряться продолжение этого голоса, если в другом, например, появилась тема. В этом случае руки начинают «выделять» её, слух направлен на тему, а не на данный голос.

Педагог должен контролировать такие моменты и помочь ученику не отвлекаться от темы и изучаемого голоса. Таким образом проучивать полифоническую ткань очень полезно. Этот приём обостряет слух, восприятие ученика, позволяет контролировать проведение каждого голоса с начала до конца, не отвлекаясь от них и во время появления темы. Конечно, умение слышать и грамотно исполнять всю полифоническую ткань воспитывается постепенно, с усложнением и накоплением полифонического материала.

Удачными вариантами работы, способствующими развитию полифонического слуха, является игра одного, двух, трёх голосов с одновременным сольфеджированием одного из них; исполнение разных голосов различными штрихами, исполнение без одного голоса, который прослушивается внутренним слухом.

Г.Г. Нейгауз рекомендует при работе над полифонией учить особенно трудные места следующим образом: два такта играть, два такта слушать без игры, затем снова играть два такта, а два - слушать, сняв руки с клавиатуры. Этот метод чрезвычайно эффективен, так как значительно повышает слуховую активность учащегося, активизирует его внимание и

внутренний слух. Здесь самое важное заключается в том, чтобы всё увиденное в нотах стало бы достоянием его внутреннего слуха.

Хорошим средством воспитания слуха учащихся в процессе игры полифонической пьесы является наличие выраженных звуков в музыкальной фактуре пьесы. Некоторые из них длятся довольно долгое время. Специфика фортепиано такова, что отдельные звуки, взятые на фортепиано, угасают. Между тем исполнение полифонии требует «тянущегося» звука, в противном случае линия каждого голоса разрывается, в ней образуются звуковые провалы. «Держать» такие звуки до конца, да ещё сочетать с движением мелодии в других голосах, особенно трудно. Многие учащиеся забывают о звуке, как только отпускают клавишу. Нужно научить слушать длинный звук, уметь перевести его слухом в следующий, так как особое значение имеет восприятие звука в последний момент его существования, при переходе в следующую ноту.

Необходимо воспитывать умение соразмерить силу возникающего звука с силой предыдущего и последующего. Это сделает менее заметным угасание фортепианного звука. Нужно уметь сконцентрировать на нём всё внимание, неустанно слушать его, как бы продолжать его звучание внутренним слухом, воображать его. Особенно важно следить за тем, чтобы остальная ткань не заслонила длинного звука, уметь соразмерить динамику других голосов, звучащих на фоне тянущегося звука, и тонко «сфилировать» конец мотива.

Необходимо так подвести голос к тянущейся ноте, чтобы обязательно был слышен гармонический интервал между этой длинной нотой и совпадающей с ней нотой другого голоса. Чтобы добиться такого слышания, рекомендуется делать остановки время от времени на таких местах при исполнении. Это своего рода проверка: всё ли звучит под пальцами. Она поможет услышать и длинную ноту и проходящие на её фоне короткие, которые будут образовывать с ней различные интервалы. (Циполи «Фугетта» d-moll)

В таком слушании «по вертикали» выявляются гармонические пункты, прослушиваются гармонические сочетания голосов. В сложных эпизодах можно делать остановки, анализировать каждую четверть «по вертикали», увязывая все ноты в аккорды и слушая их звучание. Кроме того «вертикального слушания» нужно и «горизонтальное», то есть слушание параллельных самостоятельных линий, что обеспечит непрерывность движения. Одновременно нужно уметь слушать как бы «по диагонали», услышать появление тем в разных голосах.

До недостижимой высоты мелодические характеристики каждого голоса развил в своих произведениях И.С. Бах. Поразительные достижения в области мелодии сочетались у И.С. Баха с гениальными находками в сфере гармонии. Говоря о полифонических произведениях Баха и Генделя нужно отметить, что всё богатство полифонического письма ими было подчинено творческим художественным задачам. И в этом кроется секрет неуядаемой свежести их произведений.

Говоря о динамических средствах, помогающих исполнителю более выпукло передавать музыкальное содержание полифонического произведения, необходимо помнить о воспитании у учащегося умения вести длинную мелодию, ощущать её подъём, кульминацию и спад, уметь передавать на инструменте несовпадение кульминаций в различных голосах, ослабление энергии в одном из голосов, в то время, как другой находится на подъёме, и т.д.

Аппликатура при исполнении полифонических произведений может быть самая различная. Необходимо искать и находить такую аппликатуру, которая наилучшим образом позволяет осуществить художественный замысел композитора и исполнителя в данном эпизоде. Сам И.С.Бах дал прекрасный образец аппликатурных упражнений для развития полифонической игры: эта табличка с собственноручно проставленной великим композитором аппликатурой была вписана им в «Нотную тетрадь» его девятилетнего сына Вильгельма Фридемана. Упражнение, названное автором «Аппликация», показывает, что для достижения хорошего, полного legato И.С.Бах рекомендовал переключивание и подкладывание пальцев, причём несколько не стеснялся образующихся при этом «неудобных» комбинаций.

В начале работы над инвенцией или фугой педагог должен подробно установить аппликатуру пьесы и требовать от учащегося точного её воспроизведения. Очень полезно

поручать более зрелым учащимся находить и писать в нотах собственную аппликатуру, которая должна быть одобрена педагогом. Согласно И.Н.Форкелю, И.С.Бах требовал от учеников такого положения руки на клавиатуре, при котором кончики всех пяти полусогнутых пальцев образовывали прямую линию. Палец должен заранее находиться над клавишей, которую он собирается нажать. Палец следует нести, сохраняя при этом «определённое ощущение внутренней силы и руководства движением» . (И.Н.Форкель)

Известно, что баховские клавирные инструменты не имели механизма правой фортепианной педали . Педаль, однако, может служить прекрасным средством подчеркивания той или иной гармонии, педаль способна помочь в случаях, когда невозможно одними лишь пальцами выполнить legato или задержать в органной транскрипции отдельный бас. В трёхголосых инвенциях (симфония), в сюитах, прелюдиях и фугах иногда возможна педаль, которая, однако, должна быть указана педагогом точно в нотном тексте, а не доверена лишь слуху ученика.

В ДШИ учащимся приходится играть в ансамбле, петь в хоре. Так, методы работы педагога-дирижёра с хором, например, должны помогать учащимся в работе над полифоническим произведением. Как педагог вначале работает с каждой группой хористов: сопрано, альтами (тенорами, басами) и в отдельности, затем соединяя по две группы в различных сочетаниях, так и при разучивании полифонической пьесы нужно применять такой же способ. После достижения удовлетворительных результатов прибавлять какой-нибудь третий голос исключая поочерёдно один из голосов.

Только убедившись, что учащийся слышит все три голоса, привык и выучил детали нотного текста, услышал регистровые соотношения, «одел в звуковую одежду» все голоса, можно приступить к соединению всех голосов. Как в работе хормейстера общая спевка является конечным этапом всей работы, так и в работе пианиста соединение всех голосов – очень ответственный момент. Чтобы голосоведение не засорялось, слух должен быть предельно активен, нужно как можно чаще возвращаться к так называемой «чистке», проверке пар отдельных голосов.

Все названные способы работы над полифонией можно применить в меру их действительной надобности. Дело в правильном и целесообразном выборе этих приёмов работы. Такие варианты не должны стать только лишь способом сугубо технической тренировки, широкое их применение должно служить в первую очередь воспитанию слуха учащихся, развитию их музыкального мышления. Придерживаясь во всех случаях только одного способа работы над полифонией, педагог обеднил бы полифоническое мышление учащегося – пианиста.

Хотелось бы остановиться на одном из важнейших вопросов полифонией – тембровых представлениях учащихся. Тембровые представления – это умение представить себе окраску и характер звучания, умение мыслить при исполнении «воображаемыми» тембрами различных инструментов и голосов. Тембровые представления помогают отбору тех или иных исполнительских приёмов и навыков.

Известные психологи Б.М.Теплов и Т.Л.Беркман проводили систематические наблюдения за учащимися в музыкальной школе, и исследования показали, что именно при исполнении полифонии чаще всего проявляется недостаточная культура слуха и ослаблен контроль за качеством звучания линий голосоведения вследствие недостаточно ясного тембрового представления об окраске звучание голосов полифонической пьесы.

В полифоническом переплетении голосов часто нет конкретных регистровых сопоставлений, звуки сливаются, что представляет трудность для слухового их различения. Поэтому особое значение здесь приобретает тембровое различие голосов . Обертоны разных звуков в зависимости от высотных, временных, силовых соотношений сливаются друг с другом в разной мере, способствуя в восприятии их тембровому распознаванию.

Обогащение тембровых представлений учащихся проводилось посредством сопоставления звучаний голосов полифонии со звучанием различных инструментов, певческих голосов, хора, а также путём самостоятельного активного внутреннего и внешнего пропевания учащимися линий голосоведения. В работу включался активный музыкальный анализ полифонического развития, и осмысливались приёмы исполнения.

В процессе изучения полифонических произведений учащимися психологи – музыканты имели возможность наблюдать, как сравнение звучания голосов полифонии со звучанием хоровых партий позволяло им по – иному вслушаться в своеобразие каждого голоса, вложить исполнительское содержание в полифоническое многоголосие. Слух становился восприимчив именно к тембровой характеристике каждого голоса, так как тембры басов, сопрано и других партий имеют ярко выраженную индивидуальную окраску.

Обратимся к анализу материалов наблюдения, полученных в ходе исследования. В качестве примера рассмотрим работу учащейся 7 класса. Изучая прелюдию и фугу соль минор из первого тома ХТК Баха, она отработывала не просто отвлечённый артикуляционный штрих legato. Исходя из характера звучания голосов пьесы, legato приобретало для неё смысловую значимость. Так лирический светлый тон прелюдии определил и характер артикуляции. Ощущение созерцательного, светлого звучания помогло ей отработать приёмы звукоизвлечения. Здесь legato у неё получилось лёгким и пластичным.

При исполнении фуги ученица не чувствовала изменения в окраске этого штриха. Выполнение его было формальным, механическим, и сама девочка не могла определить правильность своей игры. Когда педагог обратил её внимание на изменение характера звуковой задачи, указал ей на большую полноту, продолжительность, насыщенность полифонического многоголосья фуги, сравнив его с хоральным звучанием, ученица смогла ощутить «вокальность» полифонической ткани. Она услышала иной оттенок legato, более сочный, полный, длительный, научилась по-новому воспринимать тот же штрих, как мольто – legato. Так точная звуковая направленность активизировала слуховой самоконтроль ученицы в плане красочного ощущения результатов звукоизвлечения. Он способствовал согласованию исполнительских приёмов с характером музыкально-слуховых представлений.

Анализ всего материала показал, что только ясное тембровое представление голосов полифонии позволяет учащимся извлекать на инструменте определенные звучности и устанавливать их соответствие слуховым представлениям исполнителя. «Внутреннее слышание» окраски, характера звуковой картины вырабатывает тонкое тембровое отношение к звуку, «звуковой одежке».

Таким образом, формирование четкого тембрового представления способствует активизации слухового контроля, являющегося необходимым условием при исполнении полифонии.

Изучая процесс формирования и развития музыкально-слухового самоконтроля, следуя методике педагогов-психологов Страхова В.И. и Т.Л.Брекман, я попыталась провести опытное обучение. Целью эксперимента была проверка эффективности мысленной работы над нотным текстом, мысленное проигрывание его «в уме», без опоры на внешнее звучание. В мою задачу также входило: установить влияние этого метода на развитие творческой активности, сознательности и самостоятельности учащихся в решении исполнительских задач. В качестве учебного материала использовались трехголосные инвенции И.С.Баха, многоплановое изложение которых обуславливало активизацию слухового самоконтроля.

Разработанная методика, предусматривала последовательность в применении мысленного чтения, вычленения этапов, упрощавших задачу вначале, но с постепенным её усложнением. Предложенный учащимся текст инвенции «проигрывался» ими мысленно три раза. В дальнейшем работа над пьесой велась по кускам и отдельным элементам музыкальной ткани.

Рассмотрим работа учащейся К. над трехголосной инвенцией Баха e-moll. При первом ознакомлении с текстом инвенции ей было предложено определить тональность, размер и темп пьесы, осмыслить характерные особенности линий голосоведения. Такое задание предполагало применение различных форм анализа и соотнесение данных нотного текста. Характерной особенностью этого метода являлся «комплексный» анализ музыкального материала, который позволял охватить не только отдельные элементы, но всю их совокупность, что приводило к целостному восприятию произведения.

Учащаяся определила характер движения голосов, их ритмический и мелодический рисунок. Это позволило К. осознать плавный характер линий голосоведения, спокойный темп их исполнения, «длинное дыхание», фразировки голосов. Это способствовало

возникновению представления об основных чертах звучания этих голосов, что в свою очередь определило выбор способа звукоизвлечения. (На вопрос педагога ученица ответила, что характер инвенции спокойный, очень напевный.)

Предложив учащейся мысленно проиграть текст инвенции во второй раз, педагог направил её внимание на осознание линий голосоведения в их полифонических сочетаниях. Педагог внес следующие задания: при повторном мысленном прочтении текста прослушивать и мысленно «проигрывать» полифонические голоса, представляя те игровые движения, которые должны соответствовать звуковому образу.

Третье «прочтение» текста проходило в плане логического восстановления мысленно проигранного ранее охвата всей многоплановости полифонического изложения. Педагог дал задание: уточнить характер голосоведения инвенции, обратить внимание на темброво-динамическую сторону исполнения, одновременно представить себе игровые движения, помня все время о певучем, протяжном звучании. При первом проигрывании учащаяся не смогла проследить за выразительностью фразировки мелодических линий. Она играла хорошим звуком, *legato* было достаточно певучим, но исполнение её было однообразно и невыразительно, так как она не почувствовала логики интонационного строения темы инвенции. Педагог предложил мысленно спеть тему, определить её кульминационные точки, дослушать конец фразы.

Этим заданием педагог активизировал слуховой контроль ученицы над интонационной выразительностью исполнения фразы. Теперь учащейся удалось сыграть голоса инвенции более осмысленно, она смогла почувствовать движение мелодий к кульминационным нотам, её спад и завершение. Мысленное пропевание и одновременное проигрывание голосов инвенции дало возможность девочке самой заметить неровности в ведении мелодической линии, «толчки» отдельных нот. В последующих проигрываниях ученица улучшила звук, исполнение её стало выразительным и осмысленным.

Таким образом, обращение к эмоциональности учащихся, к выразительному мысленному пропеванию полифонических голосов активизировало способность к слуховой оценке, как мысленного исполнения, так и получаемого в воспроизведении звукового результата.

Анализ результатов, полученный в ходе исследования, показал, что неоднократное мысленное чтение полифонического произведения уточняет и совершенствует музыкально-слуховой образ пьесы. Этот процесс выступает как творческий акт, поскольку в комплексе воздействующих раздражителей, на основании разнородной информации, идущей как от музыкального текста, так и от слуховой памяти, слуховых впечатлений учащихся осуществляется программирование музыкально-исполнительского процесса. Устанавливаемая во время мысленного чтения координация зрительного, слухового и двигательного компонентов давала возможность на основании возникающей музыкально-слуховой модели оценить заранее тот или иной звуковой результат.

Таким образом, опыт работы над полифоническими произведениями показывает, что для решения трудных задач полифонического развития учащихся ДШИ, необходимо обратить внимание на следующие направления в работе:

1. Воспитание предельной активизации внимания учащихся;
2. Гибкости и распределяемости слуха;
3. Развитие слухового воображения.

Это тяжелый и кропотливый труд, но как говорил выдающийся педагог С.Я. Фейнберг: «Пианистом можно стать без умения слышать, понимать и исполнять полифонические произведения, но музыкантом стать без этого невозможно».

Использованная литература:

1. Баренбойм Л.А. Фортепианная педагогика. М., 1937
2. Браудо И.А. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. М. «Музыка» . 1965
3. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. М.Музгиз .1961
4. Савшинский С.И. Пианист и его работа. «Советский композитор». 1961
5. Ройман Л. О работе над полифоническими произведениями И.С.Баха и Г.Ф. Генделя с учащимися пианистами. Очерки по методике обучения игре на фортепиано. М., «Музыка», 1965
6. Беркман Т.Л. Индивидуальное обучение музыке. М., «Просвещение», 1964
7. Теплов Б.М. « Психология муз.способностей»