**ГККП «Детская музыкальная школа»**

**Обобщение опыта**

**Работа над полифонией**

 **Дайындаған:**

 фортепиано класының оқытушысы

 Тертышная Татьяна Анатольевна

 **Подготовила:**

 преподаватель по классу фортепиано

 Тертышная Татьяна Анатольевнa

**Көкшетау 2021**

Работа над любым произведением фортепианного репертуара - есть решение координационных задач. Сама по себе, координация - это способность человека совершать одновременно и слаженно несколько действий, которая обусловлена особенностью деятельности человеческого мозга и психикой человека, в условиях влияния на него им осознанного и, параллельно существующего, вне-сознательного. Постольку, поскольку, игра на рояле это - особый вид человеческого опыта, то и координация действий человека - в сфере этого опыта - должна являться особым предметом внимания со стороны человека, этот опыт передающего: то есть - педагога.

 Общепризнанно, что изучение полифонии – одна из труднейших проблем музыкальной педагогики. Клавирная музыка XVII-XVIII веков (период расцвета полифонического стиля) подчинена строгой системе законов и правил. Существуют устойчивые традиции исполнения полифонической музыки, которые необходимо изучить и усвоить ученику. Изучение исполнения полифонии происходит на протяжении всего периода обучения.

 Когда же начинать работу над полифонией? С самых первых шагов знакомства с инструментом. Осмысленность и певучесть – это ключ к исполнению полифонической музыки. Максимальное внимание к качеству звука - одна из важнейших забот преподавателя. Работу над звукоизвлечением мы начинаем с non legato, ближе к portamento. Несвязно, но протяжно произносятся отдельные звуки. Необходимо научить ребенка прислушиваться не только к начальному моменту возникновения звука, но и к последующему его звучанию, протяжённости и угасанию. Рука при этом должна быть свободной, гибкой, подвижной и в то же время собранной. Посадка должна быть устойчивой и непринуждённой. Соприкосновение пальца с клавишей должно быть мягким и эластичным. Ребенок учится использовать массу всей руки, играя в различных октавах, учится ориентироваться на всей клавиатуре, сравнивает различное звучание регистров.

 Несвязно, но протяжно ребенок играет первые два - три месяца, конечно, у каждого ученика этот период может быть более коротким или длительным. При несвязной игре нет полной слитности звуковой линии, но вполне возможна внутренняя смысловая объединённость звуков мелодии. Необходимо подбирать для этого периода простые, но интонационно яркие мелодии с четко выраженной кульминацией. Дети хорошо воспринимают песни со словами, и если ученик опорные звуки произносит глубоко и протяжно, а не опорные мягко и негромко,- появляется простейшая выразительная интонация.

 Связная игра требует от ученика обостренного слухового контроля, умения прислушиваться к моменту перехода от одного звука к другому. Необходимо объяснить ученику, что недопустимыми являются как «разрывы» между звуками, так и чрезмерное их связывание, когда пальцы задерживаются на клавишах. С самого начала необходимо добиваться от ученика реального, прослушанного legato, плавного «переливания» одного звука в другой.

 Мелодии народных песен в легчайшем одноголосном изложении - прекрасный учебный материал для работы над legato. Это – «Ой ты девица», «Перепёлочка», «Во поле берёза стояла», «Ивушка» и другие песни. Работая над одноголосными мелодиями, ученик начинает понимать строение мелодии, слышать вопросо-ответные соотношения двутактов, определять характер музыки. Вводится простое понимание формы.

 Следующий этап в обучении - исполнение этих же мелодий с простым аккомпанементом. Ребёнок начинает играть двумя руками. Знакомые мелодии исполняются в унисон, в терцию, в сексту. В аккомпанементе используются квинты и сексты (бурдон). Вводятся понятия – тоника, субдоминанта, доминанта. Ученик подбирает по слуху аккомпанемент к простым мелодиям. Показывая ученику соотношение мелодии и аккомпанемента, преподаватель объясняет, что аккомпанемент всегда поддерживает и обогащает мелодию, что необходимо вслушиваться в звучание сопровождения, которое постепенно усложняется.

 Самостоятельность и согласованность движений обеих рук развивается у детей по-разному: у одних учеников сравнительно легко и быстро, у других – с большими затруднениями. Особую ценность для развития координации рук представляют такие произведения, в которых мелодия и сопровождение контрастируют по рисунку, ритму или штрихам. Мелодия исполняется очень связно, протяжно, гибко, сопровождение же исполняется несвязно и очень ровно.

В репертуаре для начинающих немного пьес с действительно равноправными голосами, но много пьес с отдельными полифоническими моментами. Полифонический материал для начинающих составляют легкие обработки народных песен подголосочного склада, близкие и понятные детям. В этих пьесах ребенок учится произносить мотивы второго голоса другим звуком: подголоски можно произносить звуком более приглушенным, или, напротив, более подчёркнутым, в зависимости от характера музыки. Таким образом, ученик прикасается к основам полифонической музыки, развивается умение слышать и воспроизводить два голоса.

 Большую трудность для исполнения составляют пьесы, сочетающие подголосочную полифонию с имитационной. Из полифонических произведений имитационного типа лишь немногие можно включить в репертуар первых классов: имитационная полифония предъявляет большие требования к музыкальному мышлению исполнителя. Нелегкое для начинающих задание – неодновременное снятие рук по окончании мотивов.

 В форме свободного канона написана пьеса Е. Гнесиной «Две плаксы». Яркая программность, образность музыки облегчает ученикам преодоление немалых полифонических трудностей. Нижний голос должен точно повторять интонации и штрихи верхнего голоса. При этом возникают различные сочетания: легкий затакт или снятие руки в одном голосе совпадает со связным движением в другом. Следует особенно позаботиться о выдерживании и дослушивании учеником протяжных звуков, завершающих мотивы в обоих голосах.

 Эти полифонические пьесы развивают умение слушать одновременно два голоса и выполнять двумя руками различные движения. Ансамблевый метод работы в это время должен быть ведущим: исполнение одного голоса учеником, другого преподавателем. Очень помогает в работе пропевание одного голоса с одновременным исполнением на фортепиано другого, исполнение одного голоса f, другого p, исполнение пьесы в четыре руки с удвоением голосов в октаву.

 Вслед за освоением простой имитации (повторение мотива в другом голосе) начинается работа над пьесами, построенными на стреттной имитации, которая вступает до окончания имитируемой мелодии.

 Самостоятельность голосов – непременная черта любого полифонического произведения. Важно объяснить ученику, в чем именно проявляется эта самостоятельность, например, в Менуэте d-moll:

 1. в различном звучании голосов;

 2. в разной, почти нигде не совпадающей фразировке;

 3. в несовпадении штрихов;

 4. в несовпадении кульминаций (в 4-5 тактах мелодия верхнего голоса поднимается и приходит к вершине, тогда как нижний голос движется вниз);

 5. в разной ритмике (движение нижнего голоса четвертными и половинными длительностями контрастируют с подвижным ритмическим рисунком мелодии верхнего голоса, состоящего из восьмых нот);

 6. в несовпадении динамического развития (в тактах 5-6 звучность верхнего голоса усиливается, в 7 уменьшается, в то время как динамика нижнего голоса развивается прямо противоположным образом).

Осмысленное отношение ребенка к музыкальному тексту - цель, которую стремится достичь каждый педагог в работе с учениками всех возрастных групп. Осознание учащимся значения даже самых мелких подробностей музыкального материала напрямую влияет на качество запоминания, исполнения и в конечном итоге интерпретацию разучиваемого произведения. Полифоническая фактура, плотно насыщенная музыкальными событиями, является благодатной почвой для формирования и развития мышления ребенка.

Освоение изложенного в этой статье метода «практической полифонии» на начальном этапе обучения позволит ребенку познакомиться с различными приемами имитационного и контрапунктического развития, активизирует его внимание, привьет понимание того, что каждая деталь нотного текста имеет свое значение, выполняет определенную функцию. Предлагаемые упражнения стимулируют творческое мышление ученика. Аналитические навыки, приобретенные ребенком в процессе изучения приемов полифонической музыки, продуктивно применяются им в дальнейшем обучении при работе над произведениями различных складов, стилей и жанров.

Исполнению рекомендуемых упражнений следует регулярно уделять около пяти минут урока. Эти упражнения можно использовать для «разминки» ученика в начале занятия или позже в качестве отдыха от разучивания основной части программы.

Упражнения изложены в виде двух блоков, каждый из которых выстроен по принципу «от простого к более сложному».

**I.** В первый блок входят упражнения на имитационное и секвенционное развитие коротких (три-пять звуков) мотивов. Мотивы педагог придумывает сам или вычленяет из нотного текста изучаемого произведения.

1. Знакомство с мотивом.

• Педагог проигрывает мотив на фортепиано и вместе с учеником анализирует его мелодическое строение. Ученик повторяет этот мотив и старается хорошо его запомнить. Затем ученик играет предложенный мотив обеими руками в октаву, артикулируя его в правой руке - legato, а в левой руке - non legato или staccato (и наоборот).

Выполняя это задание, ребенок должен уделять большое внимание координации рук - хорошая координация является необходимым навыком при исполнении полифонических произведений.

• Заданный мотив исполняется в контрастных регистрах фортепиано, что подчеркивает не только артикуляционную, но и тембровую характерность звучания мотива в каждой руке.

• Ученику предлагается помимо октавного (или двух-, трех-, четырехоктавного) соотношения голосов использовать в упражнении интервалы терции, сексты или квинты через несколько октав.

2. Имитация мотива.

• Ученик играет мотив правой рукой, а левой рукой имитирует его на октаву ниже (и наоборот).

• Ученик самостоятельно подбирает другие подходящие интервалы вступления имитирующего голоса (помимо октавы).

3. Каноническая секвенция.

Мотив и его имитация в этом задании становятся звеном восходящей или нисходящей однотональной секвенции.

4. Инверсия.

Ученик одной рукой играет предложенный мотив, а другой - его имитацию в обращении.

5. Каноническая секвенция с использованием мотива в обращении в имитирующем голосе.

Мотив и его имитация в обращении становятся звеном восходящей или нисходящей однотональной секвенции.

6. Стретта.

• Стреттная имитация мотива.

• Стреттная имитация с использованием мотива в обращении.

7. Каноническая секвенция с использованием стреттного сочетания мотива и его имитации.

8. Каноническая секвенция с использованием стреттного сочетания мотива и его имитации в обращении.

Начинающим голосом в имитациях и секвенциях может быть, как верхний, так и нижний голос. Исполняя варианты предложенных заданий с другим начинающим голосом, ученик продолжает совершенствовать свои координационные навыки.

В заданиях с третьего по восьмое по желанию можно использовать не только октавный интервал вступления имитирующего голоса.

Освоение перечисленных выше полифонических приемов развития мотива расширяет интеллектуальный «багаж» ученика, стимулирует его фантазию и способствует пробуждению у него «вкуса к сочинительству».

II. Во второй блок упражнений входят задания на исполнение канонов, которые ученик играет вначале в ансамбле с педагогом, а затем самостоятельно.

1. Двухголосный канон в ансамбле с педагогом.

Чтобы объяснить ребенку, что такое канон и как он образуется, учитель предлагает следующую игру: ученик читает вслух любимое стихотворение, а педагог повторяет его вслед за учеником, вступив на одну фразу позже. Затем эта игра переносится на фортепиано. Мелодию, исполняемую учителем, ребенок подхватывает «с рук» в соседней октаве, в результате чего получается двухголосный канон. Предварительно педагог показывает ученику лишь первый мотив мелодии и оговаривает момент вступления второго голоса.

После совместного проигрывания канона педагог с учеником анализируют строение мелодии. Ребенок должен ее запомнить и записать (с помощью педагога, если это необходимо). В следующем проигрывании ученик исполняет начинающий голос канона. В роли «ведущего» ребенок может продемонстрировать, насколько хорошо он усвоил заданную мелодию.

2. Трехголосие в ансамбле с педагогом.

Когда канон уже хорошо выучен, и ученик свободно исполняет партии и начинающего, и отвечающего голосов, к двухголосию добавляется третий голос. Его сочиняет педагог, соблюдая следующие условия: этот голос должен содержать крупные длительности и желательно быть тематически связанным с мелодией канона. При совместном исполнении учеником и педагогом двухголосного канона на фортепиано линию третьего голоса следует сольфеджировать. Сначала это делает педагог, затем ученик. Пропевание помогает лучше почувствовать протяженность долгих звуков и ощутить цельность мелодической линии. В том случае, если ученик по каким-либо причинам «непоющий», он может играть добавленный голос на инструменте левой рукой либо просто отстучать его ритмический рисунок на крышке рояля.

3. Двухголосный канон.

Ученик самостоятельно исполняет два обязательных голоса канона. В качестве начинающего голоса берутся попеременно то верхний, то нижний голос.

4. Самостоятельное исполнение трехголосия.

Проигрывание двухголосного канона одновременно с пением третьего, свободного голоса - задача для особенно способных учеников. Выполнять это задание следует в очень медленном темпе.

Играя канон с педагогом «по голосам» либо самостоятельно с пением третьего голоса, начинающий музыкант осваивает традиционные формы работы над полифоническим произведением.

Каждый из перечисленных вариантов исполнения канона рекомендуется транспонировать в разные тональности.

Поиграв канон предложенными способами, ученик может выбрать понравившийся вариант, записать его в тетради, проставить темповые и динамические обозначения, штрихи, придумать для него программное название. Оформление канона как результата своего собственного труда и выбора затрагивает творческую жилку ребенка и помогает ему почувствовать себя хозяином музыкального материала.

Параллельно с выполнением упражнений на инструменте в классе проводится анализ полифонических произведений с целью проверки, закрепления и углубления полученных учащимся знаний.

1. Для подробного анализа берем легкие пьесы для начинающих с элементами полифонии наподобие «Дразнилки» С. Ляховицкой (из сборника А. Д. Артоболевской «Первая встреча с музыкой»). Проанализировав эту «Дразнилку», можно попросить ребенка придумать, используя основной мотив пьесы С. Ляховицкой, свой вариант «Дразнилки». В ней он должен обязательно применить известные ему приемы полифонического развития мотива. После сочинения своей «версии» пьесы ученику будет вдвойне интересно проанализировать и сравнить «Дразнилки» других авторов, встречающиеся в детской музыке.

2. В трех- и четырехголосных полифонических произведениях ученику предлагается отыскать в нотном тексте все имитации основного мотива. Следует заострить внимание ребенка на интервальной структуре этого мотива. Начинающий пианист при выполнении данного задания получает дополнительную возможность потренироваться в чтении нот, записанных в скрипичном и басовом ключе.

Освоение сферы полифонической музыки помимо исполнительских навыков требует от ученика большой аналитической работы. Предложенный в этой методической разработке комплекс упражнений включает в себя различные виды заданий, которые способствуют интенсивному развитию полифонического мышления начинающего музыканта, а также помогают приобрести первичные навыки исполнения произведений полифонического склада. В процессе занятий по описанной методике возникают все новые варианты упражнений, их различные комбинации. Таким образом, здесь предоставляется возможность проявить творческую фантазию и ученику, и педагогу.

Знания и умения ученика, приобретенные в работе над небольшими пьесами, дают возможность перехода к более сложным полифоническим произведениям.

Известно, что в процессе приобретения прочных музыкально-пианистических навыков большую роль играет работа над полифоническим материалом на всех ступенях обучения. Однако в овладении полифонией не так важно количество произведений, как направление, характер работы над ними; главной целью следует считать не просто исполнение полифонических пьес, а именно полифоничность исполнения. Полифоничность заключается, главным образом, в согласованном движении равноправных голосов, каждый из которых ярко и выразительно ведёт свою партию, как в хорошо сыгранном ансамбле. Такого рода задачи встают, например, в работе над двухголосной Инвенцией И.С.Баха. Несовпадение штрихов и опорных точек требует соответствующей независимости движений с тем, чтобы руки не "цеплялись" друг за друга, не тянули каждая в свою сторону, а свободно двигались, очерчивая контуры собственной фразировки. Выполнив поставленные задачи

в каждой руке по отдельности, надо затем координировать их вместе, соблюдая независимость несовпадающих линий фразировки, штрихов и нюансов. Тогда во взаимодействии двух элементов появится подлинная полифоничность; кроме того, исполнение приобретает живой пульс и лёгкость, свойственные характеру данной Инвенции. Характер работы над трёхголосием должен быть примерно следующим: сначала надо добиться цельного и выразительного исполнения темы. Поучить линию левой руки. При соединении темы и нижнего голоса (без среднего) основная задача заключается в согласовании несовпадающих линий фразировки и соответственной независимости движений рук. После достижения согласованного исполнения крайних элементов можно вводить в работу средний голос. Сначала его следует проучить поочерёдно с первым и третьим голосами, и только после этого играть все три вместе. При этом надо следить, чтобы при добавлении среднего не нарушалась цельность и выразительность фразировки в крайних голосах. Достижению таких результатов следует уделить серьёзное внимание, так как решение этих задач во многом определяет успех всей дальнейшей работы над полифонией. В развитии полифонической ткани, сопровождающемся большим разнообразием динамических нюансов и самыми различными комбинациями взаимодействия составляющих голосов, каждый элемент музыки должен сохранить основные черты своего характера: фразировку, дыхание, артикуляцию, штрихи, а также соответствующие игровые движения. В этом случае исполнение обогащается сопоставлением контрастных линий и сохраняет ясность полифонической структуры. Нарушение этого правила приводит к обратному результату: пропадает чёткая градация в сопоставлении элементов полифонии, и музыкальная ткань предстаёт в однообразном и тусклом звучании. Умение скоординировать общее звучание, сохранив выразительность каждого элемента, зависит от уровня пианистического мастерства исполнителя, включающего хорошо развитую способность слышать музыкальную ткань, навыки гибкого переключения внимания, а также высокий уровень владения координацией движений. Следует помнить, что основные неудачи в овладении сложной фактурой объясняются недостаточным вниманием к навыкам координации на протяжении всего пианистического развития, включая и начальный период.

Одна из особенностей игры на фортепиано (в отличие от большинства других инструментов) состоит в том, что исполнитель один, без помощи сопровождения, должен охватить все элементы музыкальной ткани и согласовать их между собой таким образом, чтобы наиболее ясно и ярко донести до слушателя, как крупный план, так и мельчайшие детали художественно - музыкального замысла композитора. Можно сказать, что в руках пианиста заключён целый оркестр, в котором он является и дирижёром, и исполнителем всех партий. Чтобы выполнить все эти задачи, пианист должен обладать большим комплексом навыков, среди которых одно из главных мест занимает высокоразвитая способность координации.

Координация необходима пианисту главным образом для того, чтобы в процессе исполнения сохранить независимость фактуры, и в то же время не разрушить гармоничную связь отдельных линий, подчиняя их основному направлению движения и развития музыки.

 Умение правильно скоординировать составные части музыкальной ткани - это залог исполнительской свободы (в том числе и двигательно -технической), которые иногда ищут в чисто мышечном освобождении отдельных учеников пианистического аппарата.

Недостатки владения координацией отрицательно сказывается на исполнении произведений сложного многопланового строения, а также на исполнении сравнительно более простой фактуры, и даже пьес невысокой трудности. Во всех произведениях эти недостатки приводят к неясной градации звучания и к технической скованности.

 Говоря о координации, мы обычно имеем в виду согласование движений й пианиста. Это и правильно, т.к. все пианистические задачи осуществляются через двигательный процесс. Однако нельзя забывать о том, что игровые движения зависят и даже определяются мысленно - звуковой картиной, сложившейся в представлении исполнителя.

 Выдающийся пианист И. Гофман говорил: «Если мысленная картина ясна, руки выполнят её без затруднений». Следовательно, чтобы скоординировать игровые движения, надо мысленно создать звучащую картину взаимодействия элементов музыки.

Отсюда ясно, что приобретение навыков координации движений тесно увязано с развитием мышления (например, ясного представления составляющих линий музыкальной ткани) и слуха (способности слышать фактуру музыки в полном объёме). Не последнюю роль играет и развитие техники, в частности способность пианистического аппарата к гибкому взаимодействию всех его звеньев: такая способность облегчает способность практическую реализацию музыкального представления; недостаточная же гибкость технического аппарата затрудняет координацию движений, а, следовательно, препятствует точному воспроизведению звуковой картины.

 Итак, развитие координации (включающей мышление, слух, игровые движения) является одной из главных проблем в обучении игре на фортепиано.

Задачам развития координации нужно уделять больше внимания, потому что обучение предполагает усложнение этих задач с одной стороны, с другой же стороны, учащийся должен быть способен справиться самостоятельно с координационной задачей любой сложности. Воспитание

самостоятельности ученика в решении координационных задач является одной из важных задач общей подготовки учащегося. Никакое упражнение в данной связи не может быть лишним и поиск совместно с учащимся, а также отбор из известных нам - наилучших упражнений - это тоже одна из приоритетных частных задач педагога.