

Российская Федерация
Управление культуры
Администрации городского округа город Воронеж
муниципальное бюджетное образовательное учреждение
дополнительного образования детей
Детская школа искусств № 9
городского округа город Воронеж

394028, г. Воронеж, ул. Баррикадная, 29

Тел. 249-77-46, 222-42-38

Факс. 275-32-77, 222-42-37

E mail: 9vrn@mail.ru

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ.

**Подбор художественного материала для развития
полифонического слуха на исполнительском отделении
ДШИ**

Преподаватель ДШИ № 9 Девуцкая Галина Валериевна

Воронеж, февраль 2012 г.

Аннотация

В работе обозначены проблемы, существующие между предметами сольфеджио и специальности. Данная работа является попыткой разрешения обозначенных проблем. Осуществление межпредметных связей может быть достигнуто путем привлечения художественного материала, способствующего развитию полифонического слуха как одного из аспектов воспитания музыканта-исполнителя.

Содержание работы.

Введение.

I раздел. Изучение методических пособий Е. Леоновой «Полифоническое сольфеджио» и В. Середы «Каноны».

II раздел. Проблемы межпредметных связей и возможные пути их преодоления.

III раздел. Экскурс в старинную многоголосную музыку XVI – XVIII веков для ее освоения на уроках сольфеджио.

Заключение.

Введение

Данная методическая работа представляет собой в основном подбор художественного материала для развития полифонического слуха на уроках сольфеджио. Работа содержит методические рекомендации для освоения предложенных примеров. Методическая работа раскрывает вопросы расширения кругозора учащихся путем привлечения в исполняемый на сольфеджио материал примеров музыки различных эпох и стилей для достижения поставленных задач развития полифонического слуха.

Межпредметная связь сольфеджио и специальности необходима и насущна в вопросах воспитания музыканта-исполнителя. Преподаватели-теоретики в этом отношении могут сделать многое, проявив творческую инициативу. Во-первых, это расширение кругозора учащихся путем привлечения в исполняемый на сольфеджио материал примеров музыки различных сталей и эпох. Во-вторых, преподаватель-теоретик имеет полную свободу в выстраивании принципов освоения того или иного стиля на уроках сольфеджио, теоретического и практического их осмысления на конкретных примерах.

Главным средством развития ученика на сольфеджио, связывающим теорию и практику, то есть сольфеджио и специальность, является ПЕНИЕ. То, что можно сыграть, можно и спеть, и, наоборот, то, что можно спеть, можно и сыграть. Лучшим проводником в мир музыки для начинающих является песня. Она может вызвать интерес ученика, поможет установить с ним общий язык. Мелодии детских и народных песен - благодатный учебный материал. Затем постепенно привлекаются и чисто инструментальные мелодии. Таким образом, с первых шагов в центре внимания ученика ставится МЕЛОДИЯ, которую он сначала выразительно поет, а затем учится также выразительно «петь» на фортепиано или другом инструменте. Выразительное и певучее исполнение одноголосных песен-мелодий в дальнейшем переносится на сочетание двух таких же мелодий в полифонии.

Полифонический слух - неотъемлемая составная часть профессионального музыкального слуха. Он представляет собой способность целостно и в то же время дифференцированно воспринимать многоголосие, основанное на одновременном разворачивании нескольких мелодических линий, и координировать их слухом по вертикали.

С самых первых шагов учащиеся приступают к исполнению несложных полифонических произведений. Поэтому роль педагога-теоретика - выстроить обучение по принципу «от простого к сложному».

Существующее «Полифоническое сольфеджио» Е. Леоновой является прекрасным пособием, в котом соблюдается принцип постепенного усложнения типов полифонической фактуры и приемов полифонического развития «от простого к сложному».

В данном пособии приведены примеры, показывающие различные типы взаимодействия голосов. Они позволяют сформировать важнейший слуховой навык – умение слышать при пении партию своего партнера.

Можно привести несколько примеров на различные типы мелодического движения голосов: косвенное, прямое, противоположное. («Полифоническое сольфеджио» Е. Леоновой, примеры №№ 10,14,15,19,25, 26, 27).

В разделе неимитационной полифонии «Простой контрапункт», «Двойной контрапункт» необходимо обращать внимание на особенности соотношения голосов и контрапунктические перестановки мелодий. («Полифоническое сольфеджио» Е. Леоновой, примеры №№ 19-24).

В образцах имитационной полифонии выступает новый тип фактуры, обусловленный тематическим единством мелодий. Учащимся необходимо

продемонстрировать три вида имитации: простую, каноническую и тему-ответ. Простая имитация – повторение темы в каком-либо голосе музыкального произведения непосредственно вслед за другим голосом. Предыдущий голос обычно продолжает свое движение, образуя противосложение. Образцы простой имитации в приму и октаву, где имитация проводится в том же ритме («Полифоническое сольфеджио» Е. Леоновой, примеры №№ 5,6).

Наиболее последовательно имитация проводится в каноне. Канон – форма многоголосной музыки, основанная на полной имитации всеми голосами материала начального голоса. Музыкальный материал, с которого начинается канон, называется пропостой (pro – для, posta – почта). Имитирующие этот материал голоса называются респостами (ris – с, posta – почта). Материал, звучащий в начальном голосе вместе с респостой, называется противосложением, или контрапунктом (противостоящий).

При пении канонов необходимо направлять слуховое внимание учащихся на фиксацию непрерывного появления имитируемой мелодии в другом голосе («серия диагоналей»). Пение канонов формирует навыки строя и ансамбля. Наибольшую пользу такое пение приносит участникам ансамбля, когда они слышат не только свой голос, но воспринимают все разнообразие интонационной связи, смысловые переключки голосов.

В работе над пением канонов важно, чтобы с первых шагов педагог обратил внимание учеников на интонационные связи голосов, разновременность цезур, метроритмический контраст, обеспечивающий рельефность одновременно звучащих голосов, на развитие и обновление интонационного материала в разных построениях, не упуская из виду гармонического соотношения линий. Для работы над канонами рекомендуется обратиться к учебному пособию по сольфеджио В. Середы «Каноны», раздел 1 и 2.

Голоса, составляющие ткань таких канонов, не контрапунктируют друг с другом, их интонационные связи проявляются в форме удвоений пропосты, противодвижений к ней, педалей и простейших имитаций. Зато они прекрасно согласуются по вертикали на основе ясной и простой гармонии или простого гармонического оборота обычно при синхронности метра и небольших ритмических различиях. Материал этого раздела особенно полезен для формирования начальных навыков певческого строя и ансамбля. Интонационная простота и ясность позволяют использовать эти каноны в младших классах музыкальных школ. Мелодика канонов 2 раздела отличается характерностью и многосоставностью рисунка, связью музыкального материала с сюжетом словесного текста, и это позволяет более точно выстраивать смысловые отношения музыки и слова.

Обращаясь к освоению вида имитации «тема-ответ», следует объяснить учащимся, что ответ (спутник) в фуге и родственных формах – имитация темы в тональности доминанты или субдоминанты, поэтому выработка у учащихся устойчивого стереотипа восприятия кварто-квинтовых связей между голосами имеет большое значение. Различают ответ реальный – строгая имитация. Ответ тональный содержит изменения I | S| ступени темы соответствует S| I | ступень основной тональности в ответе. Ответ на модулирующую тему дается с

возвращением в основную тональность. Встречаются случаи преобразования ответа с помощью увеличения, уменьшения, обращения, ракоходного движения и других способов. При исполнении полифонических произведений слуховое внимание учащихся движется в трех направлениях: тема-ответ (диагональ), тема-противосложение (горизонталь), ответ-противосложение (вертикаль). При исполнении подобных примеров внимание исполнителей переключается с голоса на голос. В начале учащиеся должны распознать особенности ответа (реальный, тональный, в обращении), после чего следует направить слуховое внимание на момент перехода от темы к противосложению, на единую линию мелодического развития, непрерывность интонационного тока начинающего голоса, а затем на восприятие обоими исполнителями ответа и противосложения в их взаимодействии и осознание соотношения между ними. Такая разнонаправленность и полифоничность слухового восприятия является центральным моментом в процессе пения примеров «Полифонического сольфеджио» Е. Леоновой.

Итак, ранее мы говорили о принципе «через пение к певучей игре на инструменте». Отношение к фортепиано как к «поющему» инструменту объединяло и всех великих русских пианистов. Логически правильная фразировка мелодических линий исходит из умения мыслить «спетой» каждую фразу. Так пишет В. Дельсон в книге о Рихтере. Поэтому обращаться к певцам советовали пианистам Ф.Э. Бах, И. Гуммель, К. Калькбреннер, Ф. Шопен, А. Рубинштейн. «Я, - рассказывал А. Рубинштейн, - сидел часами за роялем, стараясь уподобить свою фразировку на фортепиано фразировке голоса Рубини». Известно, что И.С. Бах высоко ценил певучую манеру игры. С детских лет он много занимался пением, играл на скрипке и альте, а затем давал уроки пения воспитанникам интерната церкви Святого Фомы, руководил хором. Слава Баха как непревзойденного органиста и клавириста «во многом была обусловлена», по мнению М. Друскина, «новой, свойственной ему манерой вокально-речевого интонирования, или, иначе, пения или декламации на инструменте». Бах многократно подчеркивал необходимость певучего исполнения клавирной музыки. Его требование к инвенциям «обрести напевную манеру игры» можно отнести и к «Маленьким прелюдиям и фугам» и другим его клавирным сочинениям. Но исполнение баховской музыки должно быть текучим и богато артикулированным, то есть, осмысленным, чтобы при исполнении сплошным легато музыка не звучала как сплошной нерасчлененный поток и голоса не были бы задавлены общей звуковой массой. Динамика прежде всего должна быть направлена на выявление самостоятельности каждого голоса. При исполнении важно соблюдение разумной меры, избегание всяких преувеличений. Необходимо в учениках воспитывать чувство меры и стиля. В своих предисловиях, в трактатах об искусстве игры на клавесине авторы всегда рекомендовали прежде всего красоту, тонкость и точность.

При разучивании наиболее пригодными оказываются различные градации *piano* с хорошим ощущением кончиков пальцев (мы пробуем воспроизвести это голосом). Так легче услышать каждый голос, и не утомляется слух.

Можно упомянуть о специфических особенностях баховской динамики.

- Первый вид - террасообразная или регистровая динамика (от свойств мануальных инструментов - клавесин, орган). В таких произведениях нет места пестрой и мелкой динамике.
- Второй вид - мотивная динамика. А Швейцер называет ее декламационной, И. Браудо - «мелодическими оттенками». Она оживляет однообразие террас. Данная динамика обусловлена двумя факторами: свойствами клавиикорда, обладающего динамической гибкостью (внешний фактор), и мотивным строением баховской мелодии (внутренний фактор). Мотивная динамика имеет отношение только к верхнему голосу, так как применение ее в других голосах мешает различать самостоятельность голосов.
- Третий вид баховской динамики - фактурная динамика. Уплотнение числа голосов, увеличение их количества выражает динамическое нарастание. Обратный динамический эффект достигается разрежением фактуры, уменьшением числа голосов, введением пауз. Темп исполнения не должен быть чрезмерно быстрым и чересчур медленным. При чутком отношении к музыкальной ткани темп исполнения будет подобен дыханию. Осмысленность и певучесть - это ключ к стильному исполнению музыки И.С. Баха. Для исполнения предлагаются следующие произведения:

Из «Маленьких прелюдий и фуг» Прелюдия № 10 g-moll.

Менуэт-трио написан Бахом как средняя часть к Менуэту Г. Штольца. Дуэт верхних голосов развивается на фоне ровного движения нижнего, выполняющего роль аккомпанемента.

Из «Маленьких прелюдий и фуг» Прелюдия № 3 d-moll отличается глубоким, серьезным и чрезвычайно певучим характером. Хотя тема и противосложение состоят из разных длительностей и исполняются разными штрихами, сила звука не меняется. Здесь динамика террасообразна. Линия басового голоса в целом проходит как бы вторым планом. Прелюдия маленькая по форме и отражает общую динамику. Двухголосная инвенция № 1 C-dur вся построена на развитии одного художественного образа, на многократных повторах темы - этого ядра, в котором заложена вся форма пьесы. Здесь использованы различные приемы полифонического развития: имитация в различные интервалы (квинту, октаву), тема и ответ (тональный), тема в обращении, тема в увеличении, двойной контрапункт октавы. В До-мажорной Инвенции учащимся предстоит овладеть, прежде всего, межмотивной артикуляцией. Двухголосная инвенция № 8 F-dur. Тема изложена восьмыми, противосложение - шестнадцатыми. Здесь имитируются тема вместе с противосложением. Такая каноническая имитация не строгая. В кадансах она видоизменяется. Четырехголосный хорал № 5 из «Рождественской оратории». Это пример контрастной полифонии, где каждый из голосов обладает самостоятельностью, но в то же время динамическое и артикуляционное единство

способствует созданию единого образа и настроения.

Принцип певучей игры был положен в основу обучения музыкантов еще в XVI веке. Обратимся к музыкальным образцам эпохи становления клавирного стиля. Это клавирная музыка Испании, Португалии, Нидерландов. Ведь именно в Испании появились первые учебные пособия, относящиеся к игре на клавире: «Рассуждения о музыкальных инструментах» Хуана Бермудо (1555 г.) и «Искусство игры фантазии» Томаса из монастыря Санта-Мария (1565 г.) Позднее, в XVIII веке в Португалии и Испании проводит зрелые годы (с 1721 по 1754) Доменико Скарлатти и создает там свою собственную школу композиторов-клавесинистов, своеобразную и яркую. С Нидерландами и Испанией этой эпохи прочно ассоциируются имена великих художников: Босха, Брейгеля, Рембрандта, Рубенса, Йорданса, Мурильо, Веласкеса, Сурбарана, Эль Греко и др., а с Испанией и Португалией - имена крупнейших классиков литературы и театра: Сервантеса, Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Камозенса.

Для того, чтобы музыка была с достаточной полнотой усвоена учеником, одного практического знакомства с ней недостаточно. Если произведения великих художников и писателей XVI - XVII веков воспринимаются нами вполне непосредственно, то для того, чтобы глубже понять музыку, полнее оценить ее красоту, нужно осознать процесс ее развития, усвоить особенности, присущие именно этой музыке. При работе над этими пьесами педагог должен обращать внимание ученика на специфику этой музыки. Прежде всего необходимо помнить о том, что непосредственным прообразом ее является ПЕНИЕ. И большая часть произведений XVI - XVII веков, включенных в сборник «Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XVI-XVIII веков» (выпуск 1), имеет вокальное происхождение. Именно пение рассматривалось как необходимая или в высшей степени желательная подготовка для игры на инструментах. Известно, что и обучение музыке в XVI веке прежде всего опиралось на пение. Это подчеркивает С. Фирдунг в своей книге «Musica getutsch und ausgezogen» (1511 г.). В книге говорится, что для того, «чтобы выучиться играть на лютне, органе и других инструментах, нужно суметь пропеть мелодию, тогда и выучишься ее хорошо играть на всех инструментах, и других правил не требуется». Для старых композиторов инструментальная музыка и пение были понятиями равнозначными. Это было связано с тем, что на ранних этапах развития инструментальной музыки не существовало еще форм изложения, специфических для данного инструмента. Инструментальная музыка, как и хоровая, записывалась по голосам в виде партитуры. Иногда с указанием, что данное сочинение может быть исполнено на любом инструменте или на нескольких инструментах. Само понятие КЛАВИР было еще в эту эпоху не дифференцировано и включало не только струнные клавишные (клавесин, клавикорд), но и орган. Клавирная музыка приобретает самостоятельность лишь в XVIII веке.

Итак, в произведениях XVI века тематизм имеет вокальное происхождение. Особенностью мелодического развития пьес являются некоторые арахаические черты, связанные с наследием средневековой практики диминуирования, то есть, расцвечивания, варьирования мелодии посредством дробления длительностей. Неплавные ритмические сопоставления в «Тьенто» Мударра. Своеобразная

неуклюжесть в украшениях типа

или группетто, неожиданно появляющаяся на фоне движения четвертями и восьмыми. В некоторых пьесах обнаруживается стремление к большей мелодической закругленности, текучести, к симметрии построения. Например, Двухголосный стих А. Ван ден Керкхофена. Иной тип мелодии с тенденцией к драматизации - во втором «Тьенто» Кабанильеса. Яркие пассажи декламационно-речитативного характера ведут непосредственно к «Хроматической фантазии» И.С. Баха.

В ладовом отношении многое связано с наследием церковных ладов. Двойственность ладовой системы в XV-XVI веках знаменует переход от старинных церковных ладов к мажоро-минору. Архаический колорит многих пьес обусловлен тем, что гармонический язык только начинает формироваться на базе «... не остывшей еще лавы европейской полифонии» (Б. Асафьев). Следует отметить обилие прерванных оборотов - старейшего гармонического средства продления музыкального развития. Часто в окончаниях пьес используются унисоны, октавы или квинты как совершенный консонанс с точки зрения средневековой теории.

В старинной многоголосной музыке основная мелодия проходила обычно в среднем голосе или в басу. Название среднего голоса тенор (лат. - *teneo* - держу) происходит от того, что именно этому голосу (первоначально он был даже нижним) поручалось вести кантус фирмус (лат. - прочный напев).

Определение темпа в старинной музыке связывалось с естественными человеческими движениями. Музыканты были склонны считать, что именно такт является такой «унифицированной» счетной единицей, которая в разных произведениях имеет якобы одинаковую протяженность по времени. Немецкий теоретик Ганс Бухнер (1551 г.) пишет: «Такт обозначает промежуток времени, в течение которого мужчина, идущий в умеренном движении, сделает два шага». Но в конечном счете решающим на протяжении веков являлся старинный принцип *integer valor notarum*, то есть, установление темпа полностью на основе самих нот и формы изложения - например, при вязкой фактуре, насыщенной мелкими длительностями, темп должен был быть умеренным, чтобы можно было услышать всю полифоническую ткань. О том, что само движение должно быть единым (во всяком случае, при строгом полифоническом изложении) без неожиданных ускорений и замедлений («игра в такт») - пишут все авторы старинных трактатов.

Очень часто дети ускоряют темп, исполняя мелкие длительности. Сольфеджирование помогает детям удерживать единый темп, так как при пении, выговаривая названия нот, ускорение становится почти невозможным.

Обратимся к некоторым пьесам данного сборника. «Тьенто» Алонсо Мударра - от *tentar*, исп. - ощущать, ощупывать, искать. Произведения этого жанра писались в свободной прелюдийной форме и как бы являлись проверкой настройки инструмента перед исполнением. Первоначально произведения этого жанра предназначались для лютни, в Испании для виуэлы. В сборник вошли пьесы, в основу которых положены грегорианские напевы, восходящие к раннему средневековью. Этот пласт мелодики почти незнаком нашим музыкантам-

исполнителям. На грегорианских напевах построены четырехголосные пьесы А. Кабесона. Кантус фирмус - прочный напев, изложенный целыми нотами, проходит в этих пьесах, соответственно в альте, басу, теноре. Другие пьесы этого сборника основаны на протестантских мелодиях. Эти мелодии более позднего происхождения, теснее связаны с народной музыкой. Их характеризует ясная, периодичная ритмическая основа, нередко близкая к маршу, яркие и непосредственные выразительные интонации (в противоположность бесстрастности грегорианских напевов). Это обработка хорала Я. Свелинка и его же «Вариации на песню «Mein junges Leben ein end». И, наконец, сочинения, в основе которых лежат светские мелодии - «Дифференсиас (вариации) на рыцарскую песню» А. Кабесона, а так же Пьесы из Нидерландских нотных тетрадей (Аллеманда молодой монашки, Плотничья аллеманда, Танец, Любовная аллеманда - 1-ая тетрадь Сусанны ван Сольд (1599 г.), Прекрасная сирена Г. Гастольди -3-я тетрадь Сусанны ван Сольд). Для исполнения учащимися в школе украшения можно снять.

Так как первоосновой всей слышимой музыки является ПЕНИЕ и музыкальная литература изобилует певучестью, то главной заботой любого музыканта должна быть выработка певучего исполнения на инструменте. «Полифония, - по мнению Г. Нейгауза, - лучшее средство для достижения разнообразия звука». Поэтому развитие полифонического слуха является очень важным аспектом воспитания музыканта, так как данный процесс направлен на развитие способности слуха расчленять звуковую ткань на линии, устанавливать связи между ними и слышать их совместное звучание. Таким образом, работа над развитием полифонического слуха способствует формированию основ профессионального музыкального слуха, которому под силу одновременно оценивать и звучание вертикали, и выразительность линий.

ЛИТЕРАТУРА.

- Асафьев Б. «Музыкальная форма как процесс». М., 1971.
Воспитание музыкального слуха. Сб. статей. М., 1977.
Гаккель Л. «Фортепианная музыка XX века». Л., 1976.
Масленкова Л. «Б. Л. Яворский о воспитании слуха» - В кн. «Критика и музыкознание», вып. 2, Л., 1980.
Энциклопедический музыкальный словарь. М. 1966.
Назайкинский Е. «Пути совершенствования музыкально-теоретических дисциплин». Советская музыка № 2, 1982.
Леонова Е. «Полифоническое сольфеджио». Л., 1990.
Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XVI-XVIII веков, вып. 1.
«Хоровая миниатюра». Произведения для смешанного хора без сопровождения, вып. 7. Л., 1982.
Середа В. «Каноны». Учебное пособие по сольфеджио для ДМШ и музыкальных училищ. М., 1997.
Нейгауз Г. «Об искусстве фортепианной игры». М., 1967.

Заключение

Данная работа продиктована необходимостью развития полифонического слуха учащихся, так как ансамблевое пение, хоровое пение требует умения слышать при пении партию партнера и в то же время дифференцированно воспринимать многоголосие, основанное на одновременном развертывании нескольких мелодических линий, и координировать их слухом по вертикали.