

*Муниципальное бюджетное
учреждение дополнительного образования
«Детская школа искусств»*

Открытый урок по теме:
*« Работа над полифонией в средних классах ДШИ
(на примере двухголосной инвенции ми мажор
И. С. Баха)».*

**Автор -
преподаватель по классу фортепиано
Школьная Власта Эдуардовна**

**г. Инта, Республика Коми
2016 г.**

Цель урока:

Систематизация и обобщение знаний полифонии, более глубокое их осмысление. Работа над полифонией в средних классах ДШИ на примере анализа «Двухголосной инвенции» ми мажор И.С. Баха.

Задачи урока:

Образовательная:

Развитие навыков полифонического мышления, понимание исполнительских задач и способов их решения.

Воспитательная:

Формирование методических приемов и интереса к данному виду работы. Умение понимать стиль и отличительные особенности музыки И.С. Баха.

Развивающая:

Расширение кругозора по теме «полифония», развитие памяти, внимания, мышления, воображения.

Вид урока: комбинированный.

Форма урока: урок с элементами исследования.

Методы:

- словесный;
- наглядный;
- практический.

Реализуемые технологии:

- развивающие обучение;
- творческая лаборатория;
- художественно-эстетические;
- информационно-компьютерные;
- здоровьесберегающие.

Оборудование:

- Два инструмента фортепиано;
- Стул;
- Ноты;
- Наглядное пособие с названием 3 видов полифонии;
- Ноутбук.

Ожидаемые результаты:

- Ученик умеет анализировать и синтезировать музыкальное произведение;
- У него сформирован музыкальный образ;
- Ученик свободно и правильно владеет текстом, штрихами, динамическими оттенками, аппликатурой.

План урока:

1. Начало урока:

- организационный момент;
- сообщение темы и постановка задач.

2. Основной этап:

- теоретическая часть;
- практическая часть: работа над двухголосной инвенцией ми мажор И.С. Баха.

3. Заключение:

- рефлексия;
- оценивание;
- домашнее задание.

1. Начало урока

Организационный момент:

Педагог: Здравствуй, Егор! Приготовь ноты, дневник, присаживайся.

Сообщение темы и постановка задач:

Педагог: Сегодня на уроке мы поговорим о полифонии, на примере исполняемой тобой «Двухголосной инвенции» ми мажор И.С. Баха.

2. Основной этап

Теоретическая часть:

Вся фортепианная литература пронизана **полифонией**. Даже произведения гомофонного стиля содержат в себе элементы полифонического склада. Работа над полифонией является неотъемлемой частью обучения игре на фортепиано. Умение слышать полифоническую ткань, исполнять полифоническую музыку учащийся развивает и углубляет на всем протяжении обучения.

Полифоническим произведениям свойственна:

- регистровая сближенность голосов;
- сочетание двух голосов в партии одной руки, либо распределение одного голоса между партиями рук;
- различный характер звучания голосов;
- разная, часто не совпадающая фразировка;

- несовпадение штрихов;
- наличие большого количества украшений;
- разная ритмика;
- несовпадение динамического развития голосов.

Воспитывают:

- слух (внутренний, тембровый, полифонический);
- навык артикуляционных и аппликатурных приемов;
- звуковое разнообразие;
- навык игры легато;
- музыкальное мышление, память, внимание, воображение;
- ритмическую точность;
- особую послушность, гибкость кисти и пальцев.

Полифония – в переводе «поли» - много, «фонэ» - звук, голос. Вид многоголосия, основанный на одновременном сочетании двух и более мелодических линий, в котором различаются главный, наиболее яркий голос и мелодически нейтральные голоса.

(далее преподаватель обращает внимание ученика на наглядное пособие)

Выделяются **3 вида** полифонии:

- подголосочная;
- контрастная;
- имитационная.

Подголосочная полифония – это одновременное звучание основной мелодии и ее вариантов (подголосков). Характерна для некоторых народно – песенных культур, откуда перешла в творчество профессиональных композиторов.

Контрастная полифония – это соединение двух и более мелодических линий самостоятельных в своем интонационном развитии. Свойственна «Нотной тетради Анны Магдалены Бах», «Маленьким прелюдиям и фугам» И.С. Баха.

Имитационная полифония – это проведение, в каком – либо голосе мелодии, только что прозвучавшей в другом голосе. Мелодия, которую проводит голос, вступивший первым, называется **темой**. Повторение темы другим голосом называется **имитацией (ответом)**. Мелодия, находящаяся против темы - **противосложением**. Раздел между двумя проведениями

темы, где тема в своем полном виде не звучит, а используются лишь ее обороты, называется *интермедией*.

Полифонический репертуар для начинающих составляют легкие полифонические обработки народных песен подголосочного склада, пьесы канонического склада и с простой имитацией. Далее – полифонические пьесы эпохи барокко, среди которых важнейшее место занимают сочинения *И. С. Баха*. Первая ступенька – широко известный сборник под названием *«Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах»*. Это в основном небольшие танцевальные пьесы (полонезы, менуэты, марши), отличающиеся необыкновенным богатством мелодий, ритмов, настроений.

Новой ступенькой в овладении полифонией является знакомство со сборником *«Маленькие прелюдии и фуги»*, а от него протягиваются многие нити к *«Инвенциям»*, *«Симфониям»* и *«ХТК»*. При изучении баховских произведений очень важна постепенность и последовательность. Нельзя проходить фуги и симфонии, если до этого исчерпывающе не изучены инвенции и маленькие прелюдии.

Сегодня, на уроке, более подробно остановимся на *инвенциях*. **Инвенция** – в переводе означает изобретение, выдумка. Небольшая пьеса полифонического склада, написанная в различных видах полифонической техники, в виде имитации, канона, простого и сложного контрапункта. Известно, что для обучения музыке своего сына И.С. Бах сочинял полифонические упражнения, которые записывал. Впоследствии появился сборник - *15 двухголосных инвенций и 15 симфоний (трехголосных инвенций)*, слово *«симфония»* во времена Баха означало инструментальное произведение. В своих рукописях Бах ограничивался записью нот и украшений, в них не было почти никаких указаний относительно динамики, темпа, фразировки, аппликатуры, расшифровки украшений. Сведения об этом сообщались ученику непосредственно на уроках. Имеется множество *редакций инвенций* И.С. Баха, где мы можем подчеркнуть эти сведения, отличающихся друг от друга противоположными трактовками.

Целесообразнее остановить свой выбор на редакции **Ф. Бузони**, как наиболее распространенной в педагогической практике. Существует и чистый авторский текст, освобожденный от множества исполнительских указаний (*уртекст*).

Приступая к обзору клавирных произведений **И.С. Баха**, необходимо учитывать, что все они написаны совсем не для фортепиано, а для клавишных инструментов того времени – **клавесина** и **клавикорда**. Устройство **клавикорда** позволяло исполнителю передавать любые тончайшие динамические оттенки, давало возможность исполнять пьесы, требующие очень певучей, связной игры. **Клавесин**, напротив, обладал звуком острым, немного отрывистым. На нем великолепно звучали быстрые, отчетливые пьесы токкатного плана. Учитывая реальное звучание этих инструментов, более точно определяется трактовка произведений, характер, правильная артикуляция, динамика и фразировка.

Что касается **артикуляции**, у Баха мелкие длительности – исполняются связно. Более крупные, большие скачки, синкопы – отдельно. **Staccato** – тяжелое, скорее увеличивает звучность ноты, чем уменьшает ее. Оно похоже на **pizzicato** струнных инструментов. Очень часто используется – **portamente**. Короткие лиги, указывают границы мотивов, но не всегда означают снятие руки.

Динамика не терпит нюансовой пестроты и находится в двойном подчинении. С одной стороны она архитектурная (связанная с голосоведением), с другой мелодическая (связанная с естественным интонированием). Для нее характерны длительные нарастания, значительные кульминации, большие построения, исполняемые в одном плане звучания.

Фразировка – разделение музыкального материала на мотивы, фразы, предложения, согласно художественному смыслу. Почти все темы и мотивы Баха носят затактовый характер, начинаются не с сильной доли, а со слабой. Границы мотива не совпадают с границами такта. С фразировкой тесно

связана и **акцентировка**. Безударные ноты не исходят от акцента, но стремятся к нему. Поэтому, надо подчеркивать не сильные доли такта, а те, на которые падает ударение по смыслу фразировки.

Огромное значение придавал И. С. Бах – **орнаментике**. В «*Нотной тетради Анны Магдалены Бах*» имеется таблица расшифровки наиболее употребляемых украшений, которые он рекомендует (за отдельными исключениями) исполнять за счет длительности основного звука. Все мелизмы начинаются с верхней вспомогательной ноты (кроме перечеркнутого мордента и нескольких редких исключений).

Вспомогательные звуки в мелизмах исполняются на ступенях диатонической гаммы, не считая тех случаев, когда знак альтерации указан самим автором.

Также расшифровка мелизмов указана в редакциях.

Правильный выбор **аппликатуры** – очень важное условие грамотного, выразительного исполнения. Бах ввел в игру первый палец, активно использовал пятый, но почти не пользовался перекрещиванием пальцев. Эти приемы способствовали певучести и мелодичности звучания. Также, часто практиковал подмену пальцев для выдерживания голосов, перекладывание.

Что касается **темпов**, то во времена Баха все быстрые темпы были медленнее, а медленные быстрее. В произведении, как правило, должен быть единый темп, за исключением изменений, указанных автором.

В вопросах **педали** следует соблюдать большую осторожность. Можно рекомендовать пользоваться ей только в тех случаях, когда руки не в состоянии связать звуки мелодической линии. Уместно также брать педаль в каденциях.

Практическая часть:

Педагог: А теперь, Егор, сыграй нам свое произведение.

Ученик Кузнецов Егор (5 класс) исполняет «Двухголосную инвенцию»

ми мажор И.С. Баха.

Педагог: Спасибо. Исполняемое тобой произведение – двухголосная инвенция в редакции **Ф. Бузони**. Сам редактор так определяет характер этой пьесы: «интермеццо для флейты и виолончели, в какой –нибудь пасторальной кантате». Темп спокойный и ровный, *allegretto piacevole, quasi andantino* (грациозно, подвижно, не быстро), восьмая примерно равняется 76.

Педагог: В какой форме написана пьеса?

Ученик: В трехчастной.

Педагог: Остановимся на **первой части** (т. 1-20). Исполни ее.

Ученик играет.

Педагог: Как было сказано выше, инвенции относятся к **имитационному** виду полифонии. Давай попробуем найти основные элементы этого вида, определим их границы и проанализируем. Рассмотрим **тему** – главная мысль, ядро всего произведения. Каковы ее размеры?

Ученик: Она занимает первые 4 такта.

Педагог: В каком голосе проходит?

Ученик: В верхнем.

Педагог: Сыграй ее.

Ученик играет.

Педагог: На первый взгляд, это обыкновенная гамма, мерно нисходящая по ступеням основной тональности Ми мажор. Однако мы находим в ней и своеобразные черты. Хроматизм (ре-диез – ре-бекар) и синкопированный ритм, придают теме оттенок утонченности и изящества. В 4-ом такте гаммаобразный ход оканчивается на сильной доле, после чего

тему завершают спокойные нисходящие фигурации. Вследствие этого определяется ее характер - умиротворенный, созерцательный, с указанием редактора - *espressivo* (выразительно).

Еще при разучивании **темы**, скрупулезно нужно отнестись к ее аппликатуре и артикуляции. Как она прозвучит первый раз, так она должна звучать во всех проведениях. Особое внимание нужно уделить правильности сочетания расчлененного штриха темы, который делит звуки на равные промежутки, с противоположным голосом исполняемым *legato*. Такая контрастная артикуляция проясняет полифоническую ткань, помогает лучше прослушать каждый голос. Штрих темы, **отмеченный точками под лигой** (показ), играется мягко. Кисть, плавно и невысоко приподнимаясь, переносит нужные пальцы с ноты на ноту. Несмотря на расчлененность, пальцы не должны быть случайными. Такой вид артикуляции требует такой же точной и продуманной аппликатуры, как и *legato*. Промежутки между звуками должны быть равными, каждый такой промежуток отнимает у ноты половину ее длительности.

Тридцатьвторые ноты, встречающиеся в четвертом такте **темы** (показ), должны звучать не слишком *legato*, в соответствии с баховским стилем, ритмично и точно, так как замедления и ускорения темпа не свойственны характеру этой музыки. Не случайно, в других частях пьесы, исполнение тридцатьвторых нот с редакторским пожеланием *tranquillo* (спокойно).

Педагог: Давай рассмотрим **противосложение**? Сыграй его.

Ученик играет.

Педагог: Что ты можешь сказать о нем?

Ученик: Проходит в нижнем голосе и как бы сглаживает «вольности» темы своей назидательной простотой. Оно также построено на гамме Ми мажор, но уже восходящей. Хроматизмов в нем нет.

Педагог: Я бы ещё добавила, что его ритмическая «устойчивость» уравнивает синкопы темы, и лишь в 4-ом такте **тема и противосложение** приходят к согласию.

Особое внимание при работе над **противосложением**, нужно уделить штриху *legato*. Пальцы, как ноги при ходьбе, переступают с клавиши на клавишу. Следует контролировать, чтобы один палец передавал другому

звуковую линию связно, не создавая перерыва в звучании и в то же время, отпускать клавишу нужно только тогда, когда следующий звук взят (*показ*).

Педагог: Что происходит потом?

Ученик: Далее (т. 5-8), голоса меняются ролями: нижний проводит *тему* – (*имитация*), верхний – *противосложение*. После следует *интермедия* (т. 9-20).

Педагог: Исполни ее.

Ученик *играет*.

Педагог: Учитывая вышеизложенное, *интермедия* – часть произведения между двумя соседними проведениями темы . Построена на секвенциях. Модулирует в тональность Си мажор, завершая первый раздел пьесы.

Короткие лиги, проставленные редактором в *интермедии*, указывают границы мотивов, а не означают снятие руки. Правильно разделив мелодию на мотивы полезно поучить ее, останавливаясь на последнем звуке мотива, делая *tenuto*. После остановки, спокойно перенести руку на следующий, не забывая об активном стремлении мелодии к заключительному звуку и добиваясь интонационной выразительности. Постепенно, слуховое восприятие каждого мотива, прочно закрепляется и снятие руки уже не требуется, так как правильно услышанный мотив будет правильно исполнен.

В тексте *интермедии*, встречается и другая разновидность расчлененного штриха – *staccato*, обозначенного точками без лиги. Не следует увлекаться остротой его звучания, играть этот штрих нужно мягко и деликатно.

Определенные трудности будут ощущаться в сопоставлении штрихов в первых четырех тактах *интермедии*. Здесь голоса как бы обмениваются штрихами. Подобные места должны быть внимательно проработаны каждой рукой отдельно. Сводить вместе оба голоса нужно в медленном темпе, строго контролируя точность выполнения штрихов.

Только после длительной и детальной работы над *темой*, *имитацией* и *противосложением* каждой рукой отдельно, можно перейти к работе над мелодической линией каждого голоса. Двухголосно произведение

исполняется сначала в ансамбле с педагогом, затем учеником по частям и, наконец, полностью. Нижний голос обычно воспринимается учащимися хуже, чем верхний. Для более ясного слушания каждой мелодической линии существуют некоторые **методические приемы работы**:

- играть оба голоса с концентрацией внимания на одном, исполняя его ярко, а другой приглушенно; (*показ*)
- играть оба голоса, один из них петь; (*показ*)
- играть один голос, другой – петь; (*показ*)
- играть один голос как написано, другой на октаву выше или ниже; (*показ*)
- игра на двух инструментах. Один голос играет учитель, другой – ученик; (*показ*)

Педагог: Давай рассмотрим **вторую часть**. Сыграй ее, пожалуйста.

Ученик *играет*.

Педагог: Что ты можешь сказать о ней?

Ученик: Начинается двумя проведениями **темы**, сначала в нижнем голосе, затем в верхнем, в тональности Си мажор, с указанием редактора ***dolce egualmente*** (нежно, ровно). Далее (т. 29-42) следует еще одна **интермедия**, основанная на материале **темы**, развитие которой происходит секвенционно.

Педагог: Да, действительно. Хочется добавить, что **интермедия второй части** больше по размерам, динамически более напряжена, так как приводит к кульминации. Кульминация возникает за несколько тактов до репризы (т. 39), отмечена знаком ***sf*** и указанием ***energico*** (энергично). Заканчивается часть кадансом в тональности соль-диез минор.

Аппликатура этой пьесы непростая, следует к ней отнестись внимательно. Не случайно редактор довольно обильно снабжает текст аппликатурными комментариями. В **интермедии второй части**, он концентрирует свое внимание на исполнении ритмической фигуры, которая содержит тридцатьвторые. Порядок пальцев для них детально разработан, его следует выучить. Но иногда предложенная аппликатура становится чересчур замысловатой. В таких случаях можно воспользоваться более простыми вариантами (в нотном тексте они приведены в скобках).

Динамический план, предложенный **Ф. Бузони**, прост, свободен от вычурности, естественно и логично вытекает из характера музыки.

Диапазон – сравнительно скромный (от **p** до **f**). Прием звукоизвлечения, необходимый для исполнения **piano** – легкое и точное прикосновение кончиков пальцев к клавишам. Не следует давить на клавишу сильно («до дна»), нужно сделать руку легкой, а пальцы «деликатными». **Forte**
должно быть не столько громким, сколько звонким. При игре **f**
соответственно возрастает вес руки и сила пальцевого удара.

Во **второй части** пьесы (т. 29), где имеется динамическое указание **meno p** (меньше p), можно использовать левую педаль – **una corda**, которая придает звуку особую приглушенность. Она поможет создать в этом месте небольшой «динамический спад». Через три такта (т. 32), где имеется динамическое указание **quasi f** (вроде f), левую педаль нужно будет снять – **tre corde**. Благодаря этому звуковой план инвенции будет более ярко очерчен.

И **третья часть (реприза)**. Сыграй ее.

Ученик играет.

Педагог: Проанализируй ее?

Ученик: Начинается двумя проведениями **темы**, сначала в нижнем голосе, затем в верхнем, в основной тональности, с указанием **espressivo** (выразительно). Далее (т. 51-62) проходит **интермедия**, которая приводит к кульминации всей пьесы.

Педагог: Хотелось бы дополнить, что кульминация начинается с указания **molto espressivo** – (очень выразительно) и ведет к ноте фа – диез в верхнем голосе, отмеченной знаком **sf**. Заканчивается **третья часть** кадансом в основной тональности.

А теперь, к концу нашего урока, хочу предложить послушать эту инвенцию в исполнении канадского пианиста **Глен Гульда**.

Слушаем.

Педагог: Ну, как? Тебе понравилось? Что ты можешь сказать об исполнении?

Ученик: Оно восхищает уверенностью, ясностью, великолепным пониманием структурных особенностей музыки Баха, безупречным

пианистическим мастерством (ровной звуковой линией, особенно на *piano*, отчетливыми пассажами), ажурной и насквозь «просматриваемой» полифонией.

Педагог: Да, *Глен Гульд* нашел своего Баха, но ему присущ элемент выдумки, затейливости. Главная его заслуга в звуке инструмента, он у него особенно баховский, но само исполнение, на мой взгляд, требует большей строгости.

Ты играешь неплохо, но пока не хватает свободы. Нужно продолжать работу над певучестью, интонационной выразительностью и самостоятельностью каждого голоса. Как бы уверенно ты не играл полифоническую пьесу двумя руками, тщательная работа над каждым голосом не должна прекращаться ни на один день. В противном случае голосоведение быстро засоряется. Также предстоит потрудиться и над характером, стилем произведения. Я советую тебе не ограничиваться прослушиванием только этого исполнителя, а поискать и другие, тогда тебе будет, с чем сравнить. Это твоё домашнее задание.

Ученик: Да, я обязательно поищу и послушаю, мне очень интересно!

1. Заключение

Рефлексия:

Педагог: Чем мы занимались сегодня на уроке?

Ученик: Исследовали и работали над полифонией на примере исполняемой мной двухголосной инвенции.

Педагог: Что нового ты узнал? С чем познакомился? Чему научился?

Ученик: Я узнал, что характерно для полифонических произведений, что они воспитывают. Изучил, что такое полифония и ознакомился с ее видами, более подробно проработав имитационный вид и основные его элементы, на примере инвенции. Ознакомился со стилистическими особенностями произведений И.С. Баха и методическими приёмами работы над ними. Научился более профессионально анализировать исполняемое мной произведение, что помогло мне лучше понять его выразительный и структурный характер.

Оценивание:

Педагог: Егор, ты хорошо позанимался дома и на уроке, поработал над голосоведением, артикуляцией, аппликатурой, динамикой. Активно

участвовал в разборе произведения, на уроке был сосредоточен и заинтересован. Сегодня за урок я тебе ставлю хорошую, твёрдую пятёрку!

Домашнее задание:

Педагог:

1. Послушаешь, играемую тобой инвенцию, в исполнении других пианистов, кроме **Глен Гульда**;
2. Продолжишь работу над интонационной выразительностью и самостоятельностью каждого голоса , используя новые приёмы работы, полученные на уроке;

Педагог: До свидания, на следующем уроке нас ждёт интересная работа!

Список используемых источников

Литература:

Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. М.: Музыка, 1978

Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1967

Браудо И. Артикуляция (о произношении мелодии). Л.: ЛМИ, 1961

Браудо И. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. М., 2001

Калинина Н. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе. Л.: Музыка, 1974

Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. М.: Просвещение, 1984

Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1964

Электронные ресурсы:

<http://plus-music.org/бах+инвенция+ми+мажор>