Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования Вяземская детская школа искусств им. А. С. Даргомыжского

Методическая разработка

**«Работа над полифонией»**

Преподаватель:

Шрейн

Наталья

Николаевна

2016г.

**Содержание**

Введение

Основная часть

 - ознакомление с произведением

 - динамика

 - артикуляция

 - аппликатура

 - темп

 - технические способы изучения полифонии

Заключение

Список используемой литературы

**Введение**

Полифония – наиболее сложный жанр, особенно представленный в программах ДМШ и ДШИ произведениями для старших классов. Жанр полифонии фортепианной музыке прочно ассоциируется с классическим репертуаром из произведений И.С.Баха, чьи «опусы» с педагогическими целями и задачами созданы почти три века тому назад. Ступени баховской «Полифонической школы», подготовляющей освоение «Хорошо темперированного клавира», хорошо известны и не нуждаются в перечислении. Первая из них – хорошо доступная в России и за рубежом «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах».

Но прежде чем к ней обратиться мы проходим с детьми нетрудно изложенные танцы эпохи барокко. Подобные пьесы также с педагогической направленностью создавал и Леопольд Моцарт для дочери Нанерль и сына Вольфгана Амадея. В этом направление писал позднее и сам Моцарт. Из современников Баха можно упомянуть также Г.Ф.Генделя и его легкие менуэты. Уже в начале обучения, учащиеся начинают играть полифонические произведения, учатся слушать многоголосной ткани, как звучат самостоятельные мелодические линии, которые создают гармоническую вертикаль.

**Основная часть**

**ОЗНАКОМЛЕНИЕ С ПРОИЗВЕДЕНИЕМ**

Приступая к работе с учащимися над полифонией, необходимо прежде всего

ознакомить его с произведением. Основная задача ознакомления - «охват» содержания, характера, формы произведения, выразительных свойств его музыкальной речи. Если в гомофонно-гармонической структуре эти моменты осмысливаются учащимся относительно легко, то в полифонии часто наблюдаются значительные трудности слухового и пианистического порядка.

В непосредственной связи с ознакомлением находится начальный разбор полифонического произведения. Такой разбор – анализ не следует перегружать теоретическими знаниями. Все теоретические положения необходимо непосредственно связывать с самим исполнением, в котором они находят свое живое музыкальное воплощение.

Уже с самой несложной двухголосной имитационной полифонии (прелюдии, фугетты, инвенции) необходимо показать ученику, где проходит тема, как она изложена в экспозиции, в средней и репризной частях (в новом ли тональном освещении или в ритмическом измененном виде, в обращении и т.д., где проходит противосложение и как оно представлено (удержано ли полностью, или сохранено ритмически). Следует обратить внимание на интермедии, как трансформируется основной тематический материал. Вместе с указанным анализом – разбором или непосредственно вслед за ним надо выявить и раскрыть (пока лишь в общих чертах) музыкально-смысловую роль отдельных элементов произведения, например, какой характер темы, противосложения (плавный, спокойный, весёлый, игривый и т.д).

В трехголосной полифонии наряду с указанным разбором может быть раскрыта гармоническая вертикаль звучаний, особенности взаимодополняющей ритмики голосов, более сложные формы их сочетания и т.д.

Дальнейшее разучивание произведения связано с его членением на части, работой над отдельными голосами, над их связью, над объединением произведения в общее целое. Наметив с учеником основные большие разделы произведения, соответствующие его структуре, необходимо в пределах каждого из них выделить отдельные меньшие, синтаксические ясные части.

Работа над голосоведением начинается с тщательного проигрывания отдельных голосов в пределах наиболее коротких отрезков произведения с постепенным охватом отрезков всё больших построений, вплоть до законченного раздела.

Уже в работе над отдельными голосами ученик должен услышать и выявить в своём исполнении интонационную и ритмическую характеристичность мелодики и моменты естественно наступающих в ней цензур. После уяснения роли каждого голоса в законченном отрезке произведения необходимо приступить к работе над объединением голосов в нём.

Работа над голосами неотделима от непосредственно связанного с ней подбора аппликатуры. Прежде всего важно обратить внимание на музыкально-смысловую роль аппликатуры, её влияние на интонационную и ритмическую выразительность звучаний, на мелодическое дыхание, на певучесть и плавность голосоведения.

Анализируя и видоизменяя редакторскую аппликатуру надо стремиться к сохранению аппликатурных положений. Это помогает учащимся закрепить в своих пианистических ощущениях определенный тип аппликатуры.

Особое внимание следует уделить аппликатуре трехголосным произведениям. Имеется в виду гибкий, допускающий разные варианты подбор пальцев в фактуре двухголосия для партии одной руки, логичное и удобное их распределение при произведении среднего голоса в партиях обеих рук.

В первые годы изучения полифонии, попытка соединить два голоса в партиях обеих рук часто вызывают у ученика временные трудности как звукового, так и пианистического характера.

Темповые, динамические и ритмические преувеличения, необходимые лишь на начальном этапе усвоения многоголосия, не только отшлифовывают способность дифференцированно слышать разнохарактерные звучания голосов, но и позволяют ощущать звуко-динамическую самостоятельность пальцев – одну из основ полифонической техники.

В трехголосной полифонии особое внимание должно уделяться работе над парами голосов. Следует избегать обязательного объединения голосов во всех возможных комбинациях, избирая лишь те пары, которые труднее прослушиваются и технически сложны в исполнении.

При таком выборочном объединении голосов полезно поработать в таких направлениях: над сочетанием кантиленного ритма с подвижным в двух голосах или над соединением ритмически подвижных голосов друг с другом. При таком исполнении попарно соединенных голосов полезно сохранять аппликатуру полного многоголосного изложения.

Особое внимание обратить на работу над парами голосов, исполняемых одной рукой. Поручив исполнение голосов обеим рукам, легче добиться необходимого выразительного звучания, которое должно быть, как бы скопировано путём исполнения обоих голосов одной рукой.

В работе над двухголосием исполняемым одной рукой, важно применение приёма артикуляционной шлифовки каждого из голосов. Использованием различных, чаще контрастных штрихов в работе над голосами воспитывается как бы двухплановое звуковое ощущение в каждой руке.

Заключительный этап – необходимо окончательно установить наиболее характерный темп, определить общий динамический план трактовки, добиваться тембральной и артикуляционной выразительности. Рекомендуется при исполнении целиком обострить слуховой контроль и пианистические ощущения на отдельных голосах, попеременно ярко трактуя их в ритмических, динамических, артикуляционных отношениях. При работе над клавирным произведением Баха следует отдавать себе отчёт о том, что в рукописях клавирных сочинениях Баха почти полностью отсутствуют исполнительские указания. Что касается динамики, известно, что Бах употреблял в своих сочинениях лишь три обозначения: f, p и в редких случаях pp. Выражений: < > mp, ff знаков акцентировки Бах не применял.

Столь же ограниченно в баховских текстах применение темповых обозначений. Такие как: acceleranto, piu mosso, ritenuto, meno mosso Бах совсем не применял. Из 30 инвенций и симфоний лишь в симфонии f-moll содержатся две лиги. Следует уяснить, что если в том нотном тексте, который мы даём ученику, имеются исполнительские указания, то подавляющее большинство их не принадлежит Баху, а внесено в текст редактором. Существует ряд не только различных, но и противоречивых друг другу редакций. С самого начала следует чётко разграничить два момента: 1- авторский нотный текст; 2- добавляемые к нему различными редакторами исполнительские указания. А именно авторский текст следует считать основой работы по изучению баховского клавирного наследия. Авторский текст в чистом виде может быть усмотрен в любой доброкачественной редакции, если мы откинем все исполнительские указания (динамика, темп, штрихи). Но к советам редактора нужно прислушиваться, т.к. они не только указывают на определенные приемы исполнения, но порой помогают понять характер и смысл музыки. Однако, внимание к этим советам не должно приводить к их безоговорочному выполнению. И если в отдельных случаях педагог хочет что-либо изменить в имеющейся редакции, он может взять карандаш и внести свою поправку. Проходя баховские произведения, может помочь ученику:

- познакомиться с характерными чертами подлинников и с их отличием от текстов композиторов 19 века.

- познакомиться с характерными чертами текстов, написанных для клавесина, и с отличием этих текстов от фортепианных произведений.

- наконец, понять суть редакционного труда.

В каждом отдельном случае он будет наблюдать, как редактор на основе прочтения чистого, т.е. лишённого исполнительских знаков, авторского текста, делает свои конкретно-исполнительские выводы. Наблюдая за ходом мыслей редактора, ученик убедится, что в чистом авторском тексте содержатся какие-то основания для тех исполнительских приемов, которые предлагаются редактором, что вся работа редактора опирается на какие-то закономерности, которые заложены в самом авторском тексте. Нужно лишь уметь эти закономерности в тексте усмотреть, услышать.

**ДИНАМИКА**

 Сравнив между собой динамические средства фортепиано и клавесина мы увидем, что

- фортепиано не обладает ни октавными удвоениями клавесина, ни возможностью создавать противопоставления звучностей посредством смены регистров, фортепиано не обладает также выразительной вибрацией клавикорда.

- с другой стороны, фортепиано обладает чуткой и подвижной динамикой большого диапазона, что недоступно ни клавесину, ни клавикорду.

Каким же образом исполнять написанные для клавесина и клавикорда произведения Баха на фортепиано? Когда мы говорим об использовании средств фортепианной динамики при исполнении клавесинной музыки, то имеем в виду не попытку имитировать на форт инструментов; речь идёт не о звукоподражании, а о том, чтобы найти в средствах фортепиано приемы динамики, необходимые для правдивого исполнения клавесинных произведений Баха.

Пианист не имеет возможности заранее зафиксировать нужные ему звуковые краски, выдвигая как это делает клавесинист, нужные ему регистры. Он должен перед исполнением представить себе в воображении необходимые ему краски и затем создавать эти краски в самом процессе игры. Первой заботой педагога будет научить ученика извлекать из фортепиано определенную, необходимую в данном случае звучность, т.е. логично инструментовать на фортепиано. Ясности и последовательности фортепианной инструментовки лучше всего учиться, создавая и сравнивая между собой, различные по характеру звучности. Прежде всего речь идёт о том, чтобы уметь найти определенную краску, определенную инструментовку для данного произведения. Часто бывает, что в центр внимания ставятся так называемые динамические оттенки, причём эти оттенки приобретают преувеличенный – то произвольный, то надуманный характер. Ведь именно пёстрая, несдержанная динамика и приводит в конце концов к впечатлению монотонности.

Следует подвести ученика к пониманию того, что различные произведения могут потребовать для своего исполнения применение различных фортепианных красок( в зависимости от характера).

Большое воспитательное значение для слуха имеет исполнение двух голосов в различной инструментовке. Наиболее простым будет случай, при котором каждый из голосов сохраняет в течение всей пьесы свою особую функцию. Следует ли во всех случаях выделять темы? Если речь идёт об исполнении многоголосия с такой ясностью, чтобы все имитации, все проведения темы были бы слышны, то надо ответить на поставленный вопрос утвердительно. Но этот вопрос имеет более узкий смысл: нужно ли выделять имитируемые мотивы темы посредством более звучного их исполнения. В самом вопросе содержится неправильное положение, будто бы для того, чтобы сделать тему слышной, нужно её обязательно играть громче. Наряду с более звучным исполнением существует ещё и приём подчёркивать какой-либо голос не посредством более сильной звучности, а посредством звучности иной, отличной от соседних голосов, при этом хотя бы и менее громкой.

Последний способ особенно часто применим к басовому голосу. Исполняемый самым лёгким образом басовый голос при сопоставлении с звонко исполняемой партией правой руки подчас воспринимается более ясно, чем если бы он составил с звучными верхними голосами один громкий звуковой поток, в котором верхний и нижний голоса мешали бы друг другу, своей монотонной громкостью.

Вернёмся к вопросу,- следует ли динамически подчёркивать имитации. Нельзя дать однозначного во всех случаях ответа. Маркирование имитаций не всегда является наиболее существенным моментом, определяющим динамику исполнения. Может быть иные существенные требования, которые отодвигают на второй план вопрос об имитациях. Одним из таких требований, ограничивающих подчёркивание имитаций, является принцип полифонической инструментовки. Имитация – проведение той же мелодии в другом голосе следовательно, чтобы имитация вообще была бы возможной, должны существовать два голоса. Факт существования двух голосов очевиден, если эти два голоса исполняются двумя различными инструментами, двумя певцами. Но при исполнении на фортепиано не создаётся двух реальных голосов, нажатие клавиш не создаёт ещё действительных голосов. А именно оно должно быть прежде всего подтверждено в фортепианном исполнении. Для создания этого звукового образа необходимо:

- тонам, принадлежащим одной мелодии. Придать единство, которое останется единством, несмотря на известные мелодические оттенки

- установить на слух какое-то соотношение двух красок, присвоенных нашим двум голосам. Именно установление этого различия больше всего помогает пианисту создать образ двух голосов.

Следует отдавать себе отчёт, что описанный принцип инструментовки в конечном счёте противоречит принципу динамического маркирования имитаций.

Принцип инструментовки двухголосия требует:

- единства в окраске каждого голоса

- различия между красками двух голосов

Между тем динамическое маркирование имитаций, проводимых по двум голосам, приводит к следующему:

- подвигается испытанию само единство голоса, т.к. в нём, динамически выделяется какой-то ограниченный отрезок мелодии,

- ослабляется различение двух голосов, т.к. в каждом из них наличествует динамически одинаково подчёркнутый мотив.

Таким образом, может создаться впечатление, что имитируемый мотив проводится не по реальным голосам, а просто по всему диапазону фортепиано, и именно это блуждание мотива по тесситуре инструмента оказывается моментом, в наибольшей степени нарушающим ощущение многоголосия.

Маркирование имитаций может быть иной раз нецелесообразным ещё и по следующей причине. Предположим, что при вступлении имитируемого мотива во втором голосе первый исполняет противосложение. Может случиться, что подлежащий имитации мотив и следующее за ним в том же голосе противосложение, составляют последование, целостность которого, существеннее самого подчёркивания имитаций.

Маркирование имитаций бывает невозможным в случае тесной стретты, в которой все голоса имеют тематическое значение. Здесь существенным будет сохранить единство звучания многоголосной ткани в целом.

Но есть обстоятельства, делающие маркирование имитаций целесообразным:

- часто основной характер произведения связан с постоянным чередованием мотивов, с постоянной переброской их из одного голоса в другой. Перекличка голосов входит в этом случае в основной образ произведения. Именно с подобной перекличкой связан игровой, светлый, не лишенный юмора характер инвенции F-dur

- маркирование может проводиться без ущерба для ясности голосоведения, если эта ясность поддерживается не столько инструментовкой отдельных голосов, сколько их совместным участием в движении трехголосных или четырехголосных гармоний, т.к. в полнозвучном многоголосии нельзя уже рассчитывать на выдержанную инструментовку отдельных голосов.

В инвенции C-dur в верхнем голосе мы наблюдаем последовательный ряд обращённых главных мотивов инвенции. Неужели, чтобы сделать их ясными следует расчленить мотивы цензурами. В данном случае расчленение звучало бы нарочито. Однако, у нас есть средство сделать ясным строение мотивов и без преувеличенных цензур – маркирование первого тона каждого мотива.

Возможность по желанию извлекать тон большей или меньшей силы является богатым выразительным средством фортепиано. Вместе с тем, это составляет особую трудность фортепианного исполнения и ставит перед учеником особые задачи, требует вырабатывать умение сохранять среди всех динамических оттенков, основную, свойственную данной мелодии, звучность; сохранять динамический порядок, динамическую направленность той гаммы, которая лежит в основе исполняемой мелодии. Изучая клавесинные произведения Баха ученик приобретает незаменимый опыт организации звучности, которая обладает и гибкостью, и чуткостью, и вместе с тем определённостью и целостностью.

**АРТИКУЛЯЦИЯ**

Искусство артикуляции клавирных произведений требует развития и связной, и расчлененной игры, отработки этих приёмов, искусство их противопоставления. Изучение артикуляции лучше всего начинать с изучения двухголосных произведений, в которых каждому голосу присваивается своя особая артикуляционная окраска.

Например: Симфония a-moll. Нижний голос движется восьмыми на стаккато, верхний – легато. Надо отметить следующее: staccato в нижнем голосе, который вырабатывает ученик, приобретает ясность и выразительность, если он будет слышать это стаккато на фоне глубоко связного исполнения верхнего голоса. Очень часто именно в этом пункте совершенствуется педагогическая ошибка: левая рука разучивается действительно стаккато. Однако правая рука при этом играет « никаким» штрихом, т.е. манерой случайной, не создающей определённой артикуляционной краски. Лишенный определённого штриха верхний голос дезориентирует наш слух, мешая осознавать как определенную краску также и артикуляцию нижнего голоса.

Итак, если преподаватель дал задание в левой руке выработать расчлененный штрих, он должен проследить:

- чтобы выработка этого штриха проводилась не механически, а при активном участии слуха (штрих надо слышать)

- чтобы ученик слушал не одну краску, а живое сочетание двух красок.

« Играй левой рукой стаккато» следует дополнить: « правой при этом играй легато».

Изучение констатирующих штрихов является существенным приёмом работы над артикуляцией.

Другая роль артикуляции аналогична действию мелодических оттенков:

- артикуляция межмотивная – способ отделять один мотив от другого

- артикуляция внутримотивная – отчётливое исполнение самих мотивов.

Основной межмотивной артикуляцией является цезура. Установить цезуру между мотивами, сделать «вдох» перед вступлением нового мотива – можно ли представить себе более простое средство выработать в учащемся ясное представление о мотивной структуре мелодии.

Самым несомненным видом цезуры является обозначенная автором пауза между мотивами. В остальных случаях необходимость цезур устанавливается исполнителем. Он может получить известную помощь от хорошей редакции.

Правильно установленная цезура делает иной раз ясным не только строение мотивов и фраз, но и расчленение целых разделов произведения. Очень часто, особенно характерно для артикуляции баховских произведений последнюю ноту перед цезурой следует исполнять по возможности tenuto.

Межмотивная цезура может быть обозначена паузой, вертикальной чёрточкой, окончанием лиги, знаком стаккато на ноте перед цезурой.

Внутримотивная артикуляция. Ученики должны различать:

- мотивы, которые идут со слабого времени на сильное называется затактом

- мотивы хореические, вступающие на сильной доле и заканчивающиеся на слабой.

В мотивах ямбических затактовые тоны стаккатируются. Опорные тоны полностью выдерживаются. Это придаёт ямбическим мотивам свойственную им энергию и чёткость. В случае, если ямбический мотив состоит из нескольких тонов, иной раз все они исполняются расчленено. Стаккато является существенным, но совсем не единственным приёмом исполнения затакта. Наряду с расчленёнными затактами во многих случаях требуется лигование.

В заключение хотелось бы сказать, что не следует преувеличивать трудности изучения всего многообразия штрихов. Ведь дело заключается лишь в том, чтобы научить ученика слушать, как он артикулирует, научить его понимать, что снятие руки с клавиши имеет выразительное значение.

**АППЛИКАТУРА**

Рукописи Баха лишены аппликатурных обозначений. Аппликктура, проставленная в нотах принадлежит редактору. Вслед за прочтением аппликатуры необходимо:

- выяснить, с исполнением какого мотива, какой фразы связана данная аппликатура.

- искать и найти те свободные движения руки, которые не записаны, но без которой сама аппликатура теряет своей естественности и гибкости.

Одновременно надо вырабатывать у учеников умение самостоятельно создавать и записывать аппликатуру. Рассматривать работунад ней в её связи и с фразировкой, и с движением руки.

Аппликатура клавирных произведениях старинной музыки имеет ряд специфических особенностей. Например, восходящая последовательность в правой руке может исполняться аппликатурой: 3,4,3,4; нисходящая – 3,2,3,2.

Эти приёмы дают игре большую гибкость, сохраняют свою роль и в современном пианизме.

Особое внимание надо уделить аппликатуре, которая сама предопределяет ту или иную фразировку. Характерный пример – начало инвенции C-dur. Здесь аппликатура имеет целью сделать ясным мотивное строение. При обдумывании аппликатуры связно исполняемого трехголосного полифонического произведения, прежде, всего следует определить исполнение среднего голоса. Большей частью его можно распределить так между двумя руками, что каждая сможет связно исполнить порученный ей двухголосный фрагмент.

**ТЕМП**

 Мы знаем, что Бах предназначал легкие клавирные пьесы не для концертов, а для учения. И мы должны считать настоящим темпом инвенции тот, который в данный момент полезнее всего для ученика именно тот, в котором данная пьеса лучше всего учеником исполняется.

Не следует, однако, представлять себе этот учебный медленный темп как одну лишь подготовку к темпу окончательному. Учебный темп имеет своей главной целью не подготовку к темпу более быстрому,- он преследует цель более глубокую: быть подготовкой к пониманию музыки. Достижение же более быстрого темпа ученик должен считать обстоятельством менее существенным и притом допустимым лишь в случае, если не нарушается основное – качество исполнения. Значение сдержанных темпов проявляется на всех этапах работы. Бывает, что ученик, играющий быстро, не может сыграть их медленно. Иной раз это обстоятельство не является даже для него неожиданным. Нельзя допускать исполнения в быстром темпе, если ещё не вяжется исполнение медленное. Бывает, что ученик может исполнить задание в медленном темпе, он может исполнить его и в быстром. Однако, его затрудняет исполнение в среднем темпе. Это свидетельствует о том, что выработанные механизмы движения не подчиняются слуху и мышлению ученика. Они срабатывают лишь на некоторых определенных темповых уровнях. Следует добиваться, чтобы ученик, раз усвоив данное произведение в медленном темпе, не переходил бы сразу к быстрому, а провёл бы работу через все средние темпы, сохраняя в каждом из них ту осмысленность и естественность, которую он приобрёл уже на первом этапе работы.

Сдержанного темпа при разборе произведения требует уже стремление к ясному, устойчивому выполнению всех долей метра. Той же сдержанности темпа требует и стремление к постижению мелодии. Следует приучить ученика понимать каждый пассаж, каждый орнамент как движение мелодическое. Надо представить себе темы, как будто они поются: пропевать их в голос или про себя. Стремление к быстрым темпам не является единственной помехой в учёбе. Есть и противоположная опасность, таящаяся в медленном темпе.

Цель медленного темпа – дать ученику возможность вслушаться в течение музыки. И работа в медленном темпе оправдана, если эта цель достигается. Необходимо, чтобы игра в медленном темпе была интересна для ученика, чтобы он получал от нее удовлетворение, что возможно в случае, когда игра будет иметь полную музыкальную значимость.

Практика показывает, что в большинстве случаев ученики имеют склонность играть Бах, allegro слишком быстро, а adagio слишком медленно, следует иметь в виду, баховское adagio не должно быть нарочито растянутым, оно должно во всех случаях содержать некоторое движение. С другой стороны, баховское allegro не обладает той стремительностью и порывистостью, которой иной раз стараются им приписать. Когда преподаватель добивается, чтобы все метрические доли были осознаны, то часто в игре устанавливается трудно преодолимая тенденция к замедлению. Бывает тенденция к ускорению часто связанной у учеников с ритмической вялостью, с неумением быстро считать. Что касается неподвижности медленных произведений, то она связана с тем, что при осознании отдельных метрических долей не осознаётся мелодия в целом. Стоит только на слух распознать расположенную как бы за «метром» более протяжную мелодию, и игра приобретёт свою естественную текучесть.

**ТЕХНИЧЕСКИЕ СПОСОБЫ ИЗУЧЕНИЯ ПОЛИФОНИИ**

В большинстве случаев основная музыкальная мысль, из развития которой складывается произведение, даётся в самом его начале. Поэтому представляется целесообразным уделять наибольшее внимание тщательному изучению этой основной мысли (темы). Овладевать её исполнением лучше всего именно в первой, исходной формулировке. Ведь сразу после того, как она будет изложена, начнётся её развитие, представляющее новые трудности для ученика. Практически говоря, не следует давать ученику задание приготовить к следующему уроку всю прелюдию или даже половину. Целесообразнее дать задание тщательно изучить тему. Пусть это продлится даже несколько уроков, не стоит жалеть потраченного времени. Если хорошо усвоена тема,- с легкостью будут пройдены все этапы её развития. Зато преподаватель будет избавлен от печальной необходимости снова и снова обнаружить в процессе изучения пьесы неправильности в исполнении темы, постоянно обращаться к попыткам эти неправильности исправить.

Ученик, конечно, отдаёт себе отчёт, что второй голос фуги вступает «с той же темой», которую только что произнёс первый голос открывающий фугу. Однако очень часто это второе интонирование темы воспринимается схематично. Очевидно, что по рисунку и по ритму, обе темы аналогичны; менее очевидно и часто ускользает из слуха выразительное взаимоотношение вождя и спутника, их вопросо-ответное взаимоотношение.

Но если два вступления темы воспринимается как монотонное повторение, а не как вопросо-ответное развитие, то и дальнейшее исполнение фуги детально превращаются в монотонный ряд повторений «той же» темы.

После того, как ученик может организованно исполнять тему, следует ввести его в понимание вопросо-ответного взаимоотношения вождя и спутника. Для этого можно попросить ученика спеть сначала вождя, потом спутника. Можно предложить одну из тем сыграть, другую спеть. Очень полезно и диалогическое исполнение вождя и спутника: преподаватель исполняет вождя,- ученик отвечает ему исполнением спутника и наоборот.

После того, как ученик сознал взаимоотношения вождя и спутника, он переходит к двухголосной игре и, таким же образом, знакомится с противосложением. Здесь он может следить за тем, как первый вступивший голос, закончив тему, переходит от ее исполнения к изложению противосложения.

**Заключение**

Изучение полифонии достаточно многогранный и сложный процесс, но необходимый для повышения эффективности и качества музыкального образования. Мне эта работа очень интересна, я стараюсь знакомиться с новыми методическими разработками в этой области, слежу за выходом новой нотной литературы, используя интернет-ресурсы, делюсь своими наблюдениями и опытом с коллегами, провожу открытые уроки, выступаю с методическими сообщениями на заседании фортепианного отделения.

**Список используемой литературы**

Т.Мюллер «Полифония»

И.В.Нестьев «Учитель слушать музыку»

В.Д. Осипова «Полифония. Учебное пособие в двух частях» часть 1 полифонические приемы.

М.И. Ройтерштейн «Полифония»

В. Фраёнов «Учебник полифонии»