**Министерство культуры Ростовской области**

**МБУ ДО ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА**

**ЗЕРНОГРАДСКОГО РАЙОНА**

**Методическая разработка на тему:**

**«РАЗВИТИЕ ОСНОВ ПОЛИФОНИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ НА ПРИМЕРЕ**

**«НОТНОЙ ТЕТРАДИ А. М. БАХ»**

**РАЗРАБОТЧИК: Цапенко Марина Юрьевна**

**преподаватель по классу фортепиано**

**Зерноград**

**2017 год**

**РАЗВИТИЕ ОСНОВ ПОЛИФОНИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ**

**НОТНАЯ ТЕТРАДЬ А.М. БАХ**

Приобщение подлинное к миру полифонической музыки, вершиной которой является творчество И. С. Баха, - непременное условие гармонического развития музыканта любой специальности, в том числе пианиста.

Общепризнанно, что преподавание Баха – один из труднейших разделов музыкальной педагогики.

Судьба баховских сочинений оказалась необычной. Не оцененный при жизни и вовсе забытый после своей смерти (1750), автор их был признан как гениальный композитор спустя, по меньшей мере, три четверти века. Но пробуждение интереса к его творчеству произошло в уже резко изменившихся культурно – исторических условиях, в период бурного развития фортепианной музыки и господства в ней романтического стиля. Не случайно произведения композитора интерпретировались в это время с позиций, абсолютно чуждых его искусству. Модернизация творчества И. С. Баха на манер романтической музыки 19 века стала почти узаконенным явлением. Обильную дань этой «традиции» сполна заплатил К. Черни, в редакции которого вышло три важнейших инструктивных сборника композитора. Как известно, клавирные сочинения композитора дошли до нас в виде рукописей, не содержащих указаний для исполнения. Примеру Черни последовали и многие другие музыканты.

Новое отношение к творчеству И. С. Баха, ознаменованное стремлением освободить его от чужеродных примесей и передать его подлинный облик, сложилось только в конце 19 века. С тех пор изучение музыкального наследия композитора было поставлено на прочный фундамент научно – исторического анализа.

Насколько мы сейчас близки к прочтению клавирной музыки Баха в ее истинном виде, - на этот вопрос вряд ли можно ответить с полной определенностью. Очевидно, что и теперь наши знания о ней приблизительны, ибо в этой области существует целый ряд спорных, нерешенных проблем. Тем не менее, очевидно и другое: огромные достижения в изучении баховской полифонии, особенно Российскими исследователями, настолько значительны для понимания закономерностей музыкального языка композитора, что игнорирование этих результатов в педагогике сегодняшнего дня выглядело бы как оправдание косности и субъективизма.

К сожалению, между исследовательской литературой о творчестве Баха и практикой его преподавания в наших музыкальных школах (и даже в училищах) наблюдается заметный разрыв. Ценные теоретические наблюдения и обобщения остаются неиспользованными. Нередко изучение баховских пьес ведется по недоброкачественным редакциям и сводится в основном к формальной проработке голосоведения. Отсюда и соответствующее отношение к произведениям Баха, распространенное среди многих обучающихся,- словно это не великое искусство, а скучный «принудительный материал». В итоге вместо глубоко содержательной, волнующей музыки мы часто слышим в исполнении детей сухое, деловитое проигрывание полифонических конструкций с обязательным, назойливо – педантическим «выделением темы», с безжизненным, механически «сделанным» голосоведением. Таков нередко итог обучения в школе.

Распространенное в среде педагогов мнение о плодотворности непосредственно – эмоционального, интуитивного восприятия музыки Баха, можно считать вполне резонным. Но при одном условии – если оно дополняется требованием строгого соблюдения всех стилистических принципов баховской музыки.

Искусство Баха, в высшей степени, нормативно. Оно выросло на основе устойчивых традиций и строгой системы законов и правил. Однако это не означает, что сочинения композитора не нуждаются в оригинальной индивидуальной трактовке. Стремление по-новому исполнить Баха, если оно выражает себя в поисках стилистически верных красок, можно только приветствовать. Диапазон личного отношения исполнителя в музыке Баха в этой области всегда был и, надо думать, останется чрезвычайно широким. Иное дело, когда индивидуальность исполнителя ограничивается собственной интуицией и субъективным восприятием этой музыки. Такого рода установку, если она переносится в учебный процесс, надо признать явлением недозволенным и вредным, ибо она, в сущности, уводит в сторону от познания Баха, делая бесполезным и ненужным изучение его произведений.

Очевидно, что примеры вольного исполнения Баха крупными мастерами фортепианного искусства не имеют никакого отношения к задачам музыкального образования. Их следует считать скорее фактами творческой биографии, нежели вкладом в интерпретацию баховского стиля.

Природа клавирных сочинений Баха такова, что без активного участия интеллекта выразительное их исполнение невозможно. Сочинения Баха могут стать незаменимым материалом для развития музыкального мышления, для воспитания инициативы и самостоятельности ученика, более того – ключом к пониманию всех музыкальных стилей, но, совершенно ясно, что достижимо это лишь при определенном методе преподнесения баховской полифонии.

Передать своим питомцам заинтересованное, пытливое отношение к творчеству гениального композитора и тем самым раскрыть перед ними эстетические богатства и художественное очарование его музыки – почетный долг каждого педагога. Но, как бы он ни был увлечен своим делом, сколько бы энергии и выдумки не вкладывал в свои занятия, достижение этой цели немыслимо без прочных знаний основ теории полифонии, без знания закономерностей и свойств музыкального языка Баха, исполнительских традиций его эпохи.

На подступах к полифонии.

Когда Антону Рубинштейну задали вопрос, в чем секрет магического воздействия его игры на публику. Он ответил: « …я много труда потратил, чтобы добиться пения на фортепиано». Комментируя это признание, Г. Нейгауз заметил: «Золотые слова! Они должны бы быть выгравированы на мраморе в каждом фортепианном классе».

Сейчас никто не решится утверждать, что требование певучей игры не обязательно в исполнении полифонических произведений или может быть ограничено в своих правах. Между тем, практика современного преподавания Баха в музыкальных школах и школах искусств зачастую свидетельствует об обратном.

Осмысленность и певучесть, - вот что является ключом к стильному исполнению музыки Баха! И вырабатываться то и другое должно не когда-то «потом»,- в средних и старших классах школы, - а как можно раньше, то есть с самых первых уроков. Максимальное внимание ребенка к качеству фортепианного звука никогда не должно выпадать из поля зрения педагога.

Иногда, даже игра выпускников музыкальных школ, свидетельствует о глубоко укоренившейся вредной привычке учить Баха механически, когда пальцы «идут» впереди сознания, не повинуясь ему. Одна из причин тому – неумение работать в медленном темпе, который является непременным условием при изучении полифонического произведения. Сколько бы педагог не настаивал на том, обучающиеся, чаще всего поступают прямо противоположным образом, то есть, играют дома в таком темпе (им он кажется «медленным»), при котором сознание ничего не успевает «подсказывать» пальцам. И, если борьба педагога за умственную активность в домашней работе не будет чрезвычайно энергичной и беспощадно взыскательной, можно поручиться,- результат ее будет малоутешительный. Привычку к медленному темпу в начальный период работы над пьесой можно привить простым путем: на какое-то время педагог требует от ребенка представлять себе более мелкие длительности в два раза крупнее, например, считать каждую восьмую, как четверть, (соответственно и другие длительности), слушая в короткой ноте две пульсирующие единицы. Это помогает установить в домашней работе медленное движение и дает возможность «включить» активное сознание и слуховой контроль, без которого ребенок не сумеет слышать себя и критически относиться к своему исполнению.

Немало усилий в занятиях с начинающими потребуется от педагога на то, чтобы «побороть» формальное отношение обучающихся к динамике, точнее,- к динамическим «оттенкам». Любое изменение силы звука ребенок должен ощущать, как естественную необходимость, вытекающую из развития музыкальной фразы, ее внутренней логики. Усилие и устремление мелодии к кульминационному звуку фразы, и ослабление звучности - к концу ее, должно быть, как в разговорной речи, и т. д. Ни в коем случае нельзя требовать от детей столь часто практикуемое педагогами задание: «выучить оттенки», то есть обозначенные редактором знаки динамики. Слово «оттенки» ребенок, пожалуй, не должен даже слышать, так как оно будет поддерживать в его сознании ложное представление о возможности «присоединения» динамики к заранее выученному нотному тексту.

Лучшей путеводной нитью в мир музыки для ребенка является песня. Именно она дает возможность педагогу заинтересовать малыша музыкой. Мелодии детских и народных песен в легчайших одноголосных переложениях для фортепиано – самый доходчивый по своему содержанию учебный материал для начинающих. Таким образом, мелодия ставится в центре внимания с первых шагов, которую ребенок сначала выразительно поет, а затем учится также выразительно играть («петь») на фортепиано.

Педагог должен уметь ярко и образно раскрыть характер пьесы, с целью вызвать у малыша живую, эмоциональную реакцию, разбудить его фантазию и творческое воображение. Можно сочинить словесную иллюстрацию, рассказать что–то о композиторе, предложить нарисовать рисунки с соответствующим содержанием, станцевать танец, если эта пьеса танцевального характера, промаршировать пьесу – марш. Самостоятельное определение ребенком характера пьесы должно стать предметом постоянной заботы педагога. Без этого навыка ученику очень трудно будет позднее выйти в мир сложной полифонической музыки и понять ее своеобразный язык.

Выразительное и певучее исполнение одноголосных песен – мелодий в дальнейшем переносится на сочетание двух таких же мелодий в легких полифонических пьесах. В естественности этого перехода залог сохранения живого интереса к полифонии в будущем.

Полифонический репертуар для начинающих составляют легкие полифонические обработки народных песен подголосочного склада, близкие и понятные детям по своему содержанию. Педагог рассказывает о том, как исполнялись эти песни в народе: начинал песню запевала. Затем её подхватывал хор (подголоски), варьируя ту же мелодию.

Играя попеременно с педагогом обе партии, (то есть голоса), обучающийся не только отчетливо ощущает самостоятельную жизнь каждой из них, но и слышит всю пьесу целиком в одновременном сочетании обоих голосов, что чрезвычайно облегчает наиболее трудный этап работы – переход обеих партий в руки ученика после предварительного запоминания наизусть каждого голоса. Подобный способ освоения полифонических пьес значительно повышает интерес к ним, а главное, - закладывает в сознание ребёнка живое, образное восприятие голосов.

Понятие «имитация» необходимо раскрыть на примерах и явлениях, которые близки и доступны ребёнку,- это «эхо». Он играет мелодию, а учитель – имитацию (« эхо»), затем наоборот.

Существуют пьесы, так называемого, промежуточного склада. В них еще нет равноправных самостоятельных голосов, но мелодия резко контрастирует с партией сопровождения, например «Ария» В.А. Моцарта. Много подобных пьес в «Школе игры на фортепиано» под редакцией А. Николаева.

Вслед за освоением простой имитации (повторение мотива в другом голосе) начинается работа над пьесами канонического склада, построенными на стреттной имитации, которая вступает до окончания имитируемой мелодии. Для преодоления новой полифонической трудности полезен следующий способ работы. Вначале пьеса переписывается и учится в простой имитации. Под первым мотивом песни в нижнем голосе проставляются паузы, а при имитации его в басу паузы выписываются в сопрано. Также надлежит поступить и со вторым мотивом и так далее. В таком облегченном «переложении» пьеса играется 2-3 урока. На следующем этапе «переложение» несколько усложняется: мотивы переписываются уже в стреттной имитации. Ансамблевый метод в это время должен стать ведущим (учитель – 1 голос, ученик-2 голос). И только после этого оба голоса могут быть переданы в руки ученика. Очень полезен процесс переписывания (привыкание к полифонической фактуре, соотношение голосов по вертикали, несовпадение во времени одинаковых мотивов). Так как имитация в полифонии Баха является очень важным средством развития, то педагог, заботящийся о судьбе дальнейшего полифонического образования обучающегося, не может не сделать акцента на этом разделе.

Клавирную музыку Баха можно разделить на несколько этапов.

1. Нотная тетрадь А.М. Бах.
2. Маленькие прелюдии и фуги.
3. Инвенции и синфонии.
4. Хорошо темперированный клавир.

**НОТНАЯ ТЕТРАДЬ А.М. БАХ**

В начале нотной тетради помещена вступительная статья Л. Ройзмана, в которой излагаются краткие сведения о написании этой тетради, расшифровка украшений, краткие пояснения к некоторым пьесам, например, что вокальные сочинения - арии и хоралы предназначались для исполнения в домашнем кругу баховской семьи.

Первое полное издание данной «Нотной тетради» было осуществлено Р. Батка в 1906 г. в Праге, но нас не удовлетворяет это издание из-за множества опечаток, искажающих баховский текст. Настоящее полное издание второй «Нотной тетради» воспроизводит текст оригинала целиком, за исключением нескольких пьес. Первая тетрадь представляет собой Французские сюиты и относится к 1722 году – времени пребывания Баха в Кётене. Вторая, которая воспроизведена в настоящем издании, датируется 1725 годом и относится к Лейпцигскому периоду жизни великого композитора.

Две «Нотные тетради» А. М. Бах, представляющие собой своеобразные домашние музыкальные альбомы семьи Баха, содержат инструментальные и вокальные пьесы самого различного характера. Эти сочинения, как собственные, так и чужие, вписаны в тетради рукой Баха, иногда его жены – А.М. Бах, а также кого-либо из младших членов семьи. Из произведений других авторов во второй «Нотной тетради» А.М. Бах находятся «Пастораль» Ф. Куперена (в оригинале «Нотной тетради» эта пьеса названа «Рондо» и автор не указан), «Менуэт» Г. Бёма, пять пьес сына И.С. Баха – Филиппа Эммануила, а также несколько пьес танцевального характера, принадлежность которых И.С. Баху подвергается некоторыми исследователями сомнению.

И.С. Бах нашел необходимым поместить в конце тетради «Некоторые в высшей степени необходимые правила генерал – баса» (в нашем издании не публикуемые).

Во времена Баха обучение музыки заключалось не только в игре на инструменте, но и в приобретении первоначальных навыков гармонизации мелодии и т. д. №12 в «Нотной тетради» является как раз таким примером, где исполнителю предлагается заполнить средние недостающие голоса хорала.

Настоящее полное издание второй «Нотной тетради» А.М. Бах воспроизводит текст оригинала целиком, за исключением следующих сочинений И.С. Баха: №№1 и 2 (партиты ля - минор и ми- минор). №№ 30 и 31 («Французские сюиты» ре – минор и до – минор и №38 (неполное повторение №34). Указанные произведения давно приобрели известность как составные части циклов партит, французских сюит, прелюдий и фуг, составляющих сборник ХТК. Данное издание выпущено под редакцией Л. Ройзмана.

В Германии в первой половине 18 столетия было принято нередко печатать сольные и хоровые песни на 2-х нотных станах, без выделения вокальной партии на отдельной строке. Когда песня исполнялась голосом в сопровождении клавишного инструмента, аккомпаниатор играл и мелодию и сопровождение; когда же певец или хор отсутствовали, песня могла быть исполнена как клавирная пьеса.

Для того, чтобы облегчить возможность такого исполнения вокальных пьес сборника нашим учащимся – пианистам, редактор постарался вводить минимальное количество голосов.

Некоторые вокальные пьесы (№№34,35 и 37) не рассчитаны на применение их в качестве сольных фортепианных пьес, они помещены в данном издании для сохранения полноты данного сборника, как образцы домашнего бытового вокального музицирования эпохи. Из тех же соображений здесь воспроизводится пьеса Ф. Куперена «Пастораль», которая записана в «Нотную тетрадь» в несколько упрощенном виде.

При исполнении вокальных сочинений И.С. Баха, также как его хоровых прелюдий, надо не упускать из вида, что знак ФЕРМАТА не означает в этих пьесах временной остановки, как в современной нотной практике, этот знак указывал лишь на конец стиха.

Все пьесы, входящие в сборник (за исключением №№6, 12,34,35,37,39а), снабжены подробными аппликатурными и динамическими указаниями редактора. Лиги, проставленные редактором, - преимущественно фразировочного характера. Все неслигованные ноты, на которых нет указаний, каких – либо штрихов, исполняются portamento. В начале каждого номера редактор выставлял словесное указание, - часто определяющее основной характер данного сочинения, но не его темп.

Верная передача характера музыки гораздо важнее, чем абстрактное стремление выдержать ту или иную степень быстроты чередования звуков.

Встречающиеся в тексте разнообразные украшения расшифрованы редактором в соответствии с таблицей расшифровки украшений, которую сам И.С. Бах вписал в «Нотную тетрадь» своему сыну – Вильгельму Фридеману.

На основании данной таблицы и некоторых других источников желательно для И.С. Баха исполнение основных видов мелизмов:

1. Трели и неперечеркнутые морденты исполняются с верхнего звука по отношению к тому, на котором предписано делать украшение.
2. Если в нотном тексте перед звуком, на котором стоит трель или неперечеркнутый мордент, уже стоит ближайший верхний звук, то украшение исполняется с главного звука.
3. Перечеркнутые морденты исполняются с главного звука на ступень вниз с возвращением к главному звуку.

Изучение пианистами на всех стадиях обучения клавирного творчества великого полифониста имеет громадное значение и для художественного развития музыкантов, и для воспитания профессионального мастерства.

Клавирное наследие Баха является наилучшим педагогическим материалом для воспитания полифонического звукового мышления пианиста. А первой ступенькой является известный сборник « Нотная тетрадь А.М. Бах».

Во времена И. С.Баха Менуэт был распространенным, живым всем известным танцем. Его танцевали и в домашней обстановке, и на весёлых вечеринках. Менуэтам отведено в «Тетради» главное место. По количеству их – 9! Хотя Бах писал свои менуэты не для танцев, но он заимствовал от них танцевальные ритмы и форму, наполнив эти пьесы самими разнообразными настроениями.

Изучение полифонических произведений Баха начинается с самого главного – это цель раскрыть содержание пьесы до того, как ученик начинает разбирать её дома. На уроке педагог играет произведение, подчеркивая в своем исполнении художественное своеобразие пьесы. Затем, тут же добивается от школьника выполнения тех задач, которые он должен осуществить дома. Без такого детального разъяснения задавать полифоническую пьесу Баха нецелесообразно.

Рассмотрим работу над ре-минорным Менуэтом №36.

(См. нотное приложение №1)

Сначала необходимо понять его характер. По своей напевности и мелодичности он больше похож на песню, чем на танец. Лирическое и несколько задумчивое настроение пьесы диктует и соответствующий характер исполнения – певучий, плавный, мягкий в спокойном и ровном движении. Определив это настроение, педагог направляет внимание ученика на то, как отличны мелодии верхнего и нижнего голосов, насколько они самостоятельны и независимы друг от друга. Словно исполняют их два разных инструмента. Какие же именно? Задушевная кантилена первого голоса напоминает согретое тёплым лиризмом пение скрипки, а тембр и регистр басового голоса приближается к звучанию виолончели.

Далее педагог переходит к показу фразировки и связанной с ней артикуляцией каждого голоса отдельно, ограничиваясь пока первой частью.

Первый звук в партии правой руки (в верхнем голосе) не следует отрывать от последующих. Мелодия идёт legato полтора такта. Неслигованные ноты исполняются partamento (протяжно, но не связно). В первой части Менуэта в голосах несовпадение штрихов (т.т. 2, 4, 5,6). Во второй части противоположная динамика (т.13). В т.т. 11 и 13 Бах выписывает в верхнем голосе то самое украшение, которое в т. 6 зашифровано в виде мелизма. Так он подсказывает желаемое исполнение орнаментики.

В нижнем голосе первой части две четко отделённые кадансом фразы. Начальное построение в голосах распадается на двутактовые мотивы. Каждому из них свойственно внутреннее движение к сильным долям вторых тактов, однако интонационная направленность их различна: в первых они звучат более значительно и настойчиво, во вторых имеют более спокойный, как - бы, ответный смысл. Вторая фраза развивается более активно, поднимаясь вверх к кульминации первой части (т.6), после которой мелодия переходит в гибкий, пластичный «менуэтный» каданс в параллельном мажоре (ре-минор, фа-мажор). Вместе с фразировкой определяются и неотделимые от неё артикуляция и аппликатура. Хотя обозначенное в нижнем голосе Legato следовало бы исполнять non legato, согласно приёму «восьмушки», однако из-за её подчеркнутого лиризма артикуляцию в левой руке можно и не исправлять. Далее педагог даёт задание на дом: учить первую часть так, как разбирали в классе, каждой рукой отдельно по мотивам и фразам, добиваясь максимально певучего звука и разной «инструментовки» в двух голосах.

На следующих уроках анализ второй части должен помочь ощутить форму пьесы и её тонально – гармонический план: первая часть начинается в миноре и заканчивается в параллельном мажоре; вторая - возвращается в главную тональность ре минор. Двухчастная форма Менуэта основана на контрастном сопоставлении частей. В отличие от первой части с её спокойным и плавным движением, второй свойственны динамическая напряженность, смелый волевой размах, широкие скачки в мелодии верхнего голоса, энергичный подъём к главной кульминации пьесы – к её самому высокому звуку си- бемоль второй октавы. Как в первой части она почти сливается с заключительным кадансом. Это отличительная особенность стиля Баха,- кульминации находятся в конце каждой части, вливаясь непосредственно в каданс.

Затем углубляется работа над выразительностью штрихов (т.т. 2и 5), в которой ученику многое могут подсказать образные сравнения. Так, во 2-м такте мелодика « обрисовывает» поклон глубокий, важный и значительный. В 5-м – более легкие и грациозные поклоны и т. д. Педагог может здесь дать простор своей фантазии, - живо обрисовать сцену придворного бала. Можно попросить ребенка изобразить в движении разные поклоны, исходя из характера штрихов.

Из многих задач, встающих на пути изучения полифонической пьесы, основной продолжает оставаться работа над певучестью, интонационной выразительностью и самостоятельностью каждого голоса отдельно.

Самостоятельность голосов – непременное требование, которое предъявляет к исполнителю любое полифоническое произведение. Поэтому, так важно показать ученику, в чём именно проявляется эта самостоятельность: в различном характере звучания голосов (инструментовка); в разной, почти нигде не совпадающей, фразировке, например: нижний голос развивается на одном дыхании, а верхний имеет в это время две неравномерных фразы- 2-х и 4-х тактовую (т.т. 11-15); в несовпадении штрихов (Legato в верхнем голосе, за исключением четвертных нот , - non Legato в нижнем); в несовпадении кульминаций в обоих голосах, к примеру, мелодия верхнего голоса поднимается и приходит к вершине, тогда как нижний голос движется вниз и подъём к вершине совершает только в т.7, где, в свою очередь, верхний голос спускается вниз (т.т. 5-7); в разной ритмической характеристике голосов (движение нижнего голоса четвертными с половинными долями контрастирует с подвижным ритмическим рисунком мелодии верхнего голоса, состоящей почти сплошь из восьмых нот т.т. 1,3,6); в несовпадении динамического развития (так в т.т. 5-6 звучность в верхнем голосе увеличивается, а в т.7- уменьшается, в то время, как динамика нижнего голоса развивается прямо противоположным способом).

Динамика в пьесах И.С. Баха должна быть направлена на то, чтобы рельефнее оттенить самостоятельность каждого голоса. Полифонии Баха свойственна полидинамика, и для ясного её воспроизведения необходимо, прежде всего, избегать динамических преувеличений. Это относится в Менуэте к обеим кульминациям, и, особенно, к началу второй части, где ощутимо меняется характер звучания. Очень часто ученики допускают грубейшую ошибку, играя эти места очень громко. Необходимо помнить, что отходить от намеченной инструментовки до конца пьесы не следует, какие бы динамические изменения и кульминации не встречались. Иначе, вместо «скрипки» может грубо и резко зазвучать «труба».

Лишь посредством глубокого аналитического изучения основных закономерностей баховского стиля можно в результате постичь исполнительские «указания» самого композитора. К этому и должны быть устремлены все усилия педагога, начиная с «Нотной тетради». Чтобы пьеса получилась действительно полифонической, ученику, в первую очередь, необходимо понять развитие и внутреннюю жизнь отдельных голосов. Это потребует длительного времени и обязательного запоминания их наизусть. Одновременное звучание двух мелодических линий, в соответствующей им «инструментовке», школьник должен слышать в ансамблевой игре с педагогом, которая даёт возможность прослушивать пьесу в целом и активно работать над индивидуальным различием голосов. Заметим, что, как бы уверенно ни играл ученик полифоническую пьесу двумя руками, тщательная работа над каждым голосом не должна прекращаться ни на один день. В противном случае, голосоведение быстро «засоряется».

Полонез №19 (соль минор).

(см. нотное приложение №2)

Первая фраза нередко исполняется излишне воинственно и механично. Между тем, Полонез не воинственный, а торжественный церемониальный танец – шествие, открывающий бал. Учащиеся нередко играют последние звуки мотивов, как восьмые, т. е. вдвое короче, порой небрежно бросают их, не прослушав. Нужно все три звука каждого мотива играть ровно и динамически значительно, а заключающие восьмые сделать tenuto. Для достижения звуковой и ритмической ровности необходимо переносить тяжесть руки на каждый последующий звук. Мягкие реплики в т.т. 3-4 и 7-8 наоборот предполагают более раздельное движение пальцев и более поверхностное прикосновение к клавиатуре.

Инструментовка – два оркестра. Первый струнный (две шестнадцатые и восьмая), второй – духовой (четверти). Полезно поиграть четверти ниже на октаву или две для различия тембров.

Замечено, что мелодическую линию левой руки ученики осваивают и запоминают во много раз дольше и труднее, чем правой, ибо не «схватывают» и не понимают выразительного смысла мелодии в басовом голосе и учат его механически. Поэтому, необходимо внимательнее анализировать мотивное строение мелодий в левой руке (т.т. 12-16).

При работе над полифонией Баха учащиеся часто встречаются с мелизмами. Этим неотъемлемым атрибутом музыки 17-18 веков. О том, какое принципиальное значение придавал ей И.С. Бах, видно из его предисловий к своим сочинениям. В них он помещал таблицы с расшифровкой мелизмов. Термин «мелизм» произошел от древнегреческого «melos», что означает «пение, мелодия». Чтобы мелизмы звучали безупречно, их надо слышать «про себя», а затем учить, как самую выразительную мелодию.

Вместе с тем, надо сказать со всей определённостью, что все эти рекомендации не достигнут цели, если не будут направлены к главному – к раскрытию содержания произведения.

Богатый мир разнообразных настроений, глубоких чувств и переживаний отражен в музыке И.С. Баха с необычайной силой выразительности.

Мастерство великого композитора эпохи расцвета полифонического письма И. С. Баха, - продолжает доставлять огромное художественное наслаждение любителям музыки всех стран.

Итогом работы над полифонией становится понимание художественно – выразительного значения полифонических произведений. Это помогает понять мир глубоких содержательных музыкальных образов композиторов. Изучение полифонической музыки, в частности произведений И.С. Баха, много дает детям, так как звуковая многоплановость свойственна всей фортепианной литературе. Изучение такого рода материала разовьет музыкально–воспринимательные способности детей, повысит интерес к музыке, послужит опорой для дальнейшего освоения более сложных музыкальных произведений.

Разумеется, полифония не панацея от всех «бед» и недостатков музыкального образования. Ясно и то, что невозможно отрывать полифонию от гармонии, игнорировать вертикаль как таковую и процессы взаимодействия ее с горизонталью. Но вместе с тем, нужно отдавать себе отчет, что гармония (в узком понимании) возникла и была осознана в результате развития многоголосия, что полифония в широком смысле этого понятия включает в себя всеобщее, существенное в музыкальном языке, поэтому, преувеличить ее значение невозможно.

Полифоническая музыка издавна изучается в детской музыкальной школе, однако полифония чаще всего понимается и изучается лишь, как склад музыки, характеризующийся специфическими формами изложения музыкальной мысли.

Думается, что в настоящее время полифонию следует рассматривать как важнейшее качество любого многоголосия, а не только как определенный склад. В то же время собственно полифонические произведения (классические и современные), должны занимать больше места в учебных программах.

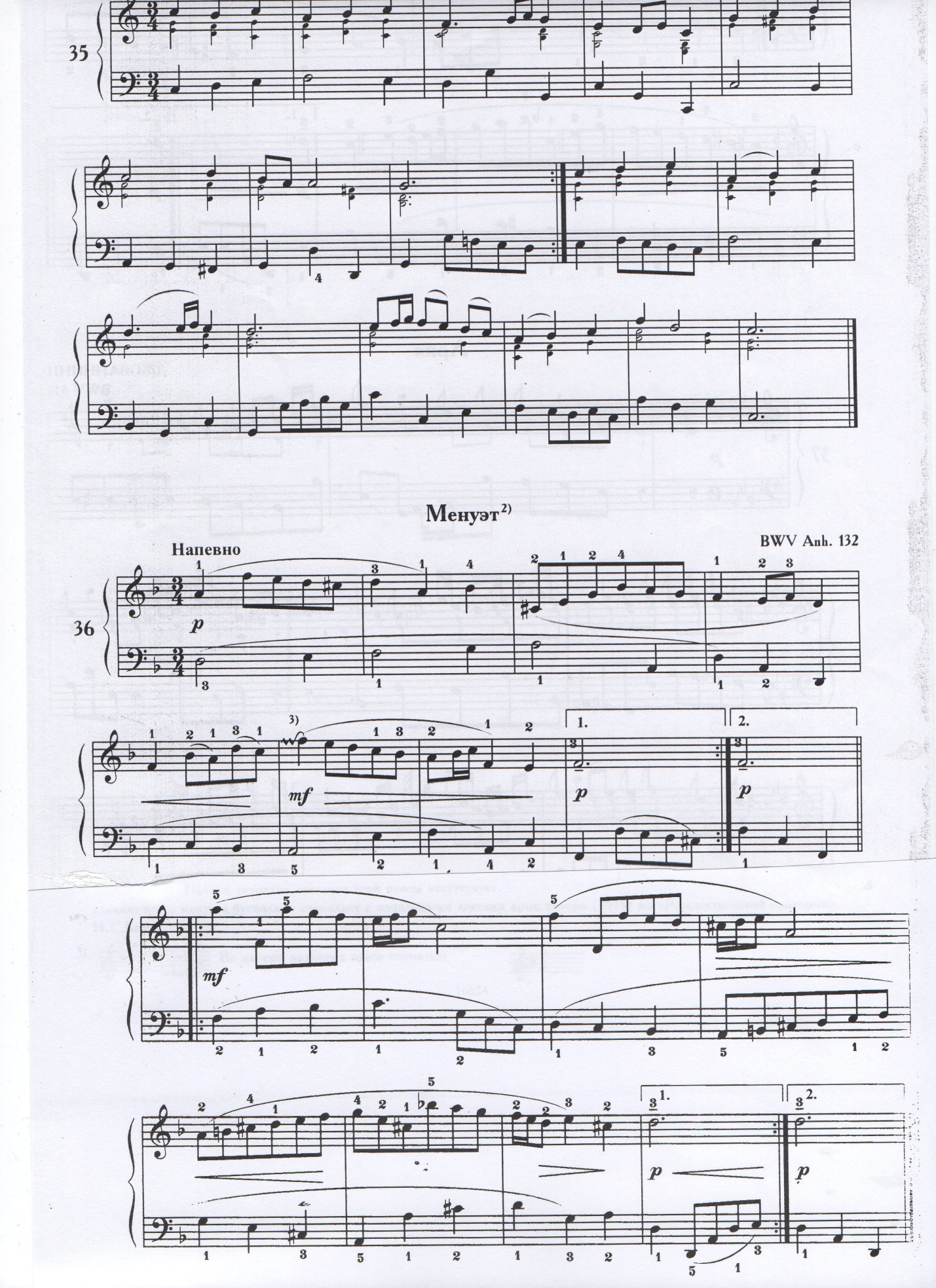
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. А. Алексеев «Методика обучения игре на фортепиано» М.,1978
2. Л.А. Боренбойм «Музыкальная педагогика и исполнительство» Л.,1974
3. Л. С. Выготский «Психология искусства» М., Искусство, 1986
4. Г. Коган «У врат мастерства» М.,1978
5. Е. Тимакин «Воспитание пианиста» М., 1989
6. М. Фейшн «Индивидуальность ученика и искусство педагога»

М., 1975

1. Г. Цыпин «Обучение игре на фортепиано» М., 1984
2. Г. Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры» М., 1988
3. М. С. Друскин «Иоганн Себастьян Бах» М., 1982
4. И. Браудо «Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе» Композитор Санкт-Петербург, 2004

Нотное приложение № 1



Нотное приложение №2



