Государственное бюджетное учреждение дополнительного образования Свердловской области Ирбитская детская музыкальная школа

Методическая разработка на тему:

**Работа над полифонией в младших классах на примере Нотной тетради Анны Магдалены Бах**

Разработчик: Головкина Виктория Анатольевна

 преподаватель фортепиано

Ирбит 2019

**Оглавление**
Введение……………………………………………………….…………………..3 1.Особенности работы над полифонией в младших классах…………………..3

2.Методические рекомендации к произведениям И.С.Баха из Нотной тетради Анны Магдалены Бах……………….…………………………………………….5 3.Заключение……………………………………………………………………..13 4.Список используемой литературы………………………………………….14

**Введение.**
Работа над полифонией – важнейший и труднейший раздел в воспитании музыканта. Музыка многоголосна. Полифонические фрагменты вплетены в ткань почти любого произведения и лежат в основе фактуры. Поэтому так важно подвести ученика к восприятию полифонической музыки, пробудить интерес к работе над ней. Воспитать способность слышать полифоническое звучание. Если ученик не приобрел достаточных навыков исполнения полифонической музыки, т.е. не умеет прослушать и воспроизвести несколько мелодических линий, его игра никогда не будет полноценной в художественном отношении.

Часто в работе над полифонической музыкой чувствуешь равнодушие учеников, учащиеся воспринимают это как скучные, трудные упражнения двумя руками. В результате – сухое, безжизненное исполнение. Поэтому педагогам надо помнить: успех зависит от верности первых шагов, от метода работы, от умения подобрать доступный, привлекательный материал индивидуально для каждого ученика, а главное – от того, сможет ли он раскрыть характер, содержание каждой исполняемой пьесы, вызвать эмоциональный отклик на нее. Это требует многолетней систематической работы, большого педагогического терпения, времени.

Желательно не откладывать начало работы с полифонией на средние и старшие классы, а начинать ее с первых шагов обучения, именно в младшем школьном возрасте закладывая основы полифонического слышания, которое, как известно, развивается очень постепенно.

**1.Особенности работы над полифонией в младших классах.**
На начальном этапе прежде всего следует научить ребенка выразительному и певучему исполнению одноголосных песен-мелодий. Например: Русская народная песня «Ходила младешенька по борочку»; «Коровушка»;
«Висла» (из «Школы игры на фортепиано» Николаева). В дальнейшем этот навык переходит на сочетание двух мелодий в легких полифонических пьесках. Этот переход является естественным, что способствует сохранению интереса к полифонической музыке в дальнейшем.

Работу над полифонией нужно начинать с простого, доступного ученику материала, подбирать пьески с постепенным усложнением полифонических трудностей. Ученик должен познакомиться с основными видами полифонии, отличать их друг от друга, должен научиться работать над этими произведениями.

Полифония может быть подголосочной, контрастной, имитационной. Подголосочная полифония свойственна славянской музыке, в произведениях этого типа легко отличить главный голос от сопровождающих голосов, более развитым является солирующий голос, остальные голоса играют роль сопровождения. В интонационном отношении они родственны главному голосу (в контрастной полифонии такой связи нет). Например: М.Крутицкий «Зима». Сопровождающие голоса могут не просто подпевать, но придать новый характер звучанию. Мелодию ведет левая рука. Она напевна, протяжна. Следует обратить внимание на то, что каждый мотив начинается со слабой доли такта (как бы «мимо» первого звука) и звучит на фоне долгого звука правой руки. Долгий звук берется глубоко, с хорошей опорой. Необходимо спланировать его так, чтобы он не «погас», а встретился с последним звуком каждого мотива, исполняемого левой рукой. Задание достаточно трудное, но очень полезное, так как дает возможность включить сознательный слуховой контроль, без которого ученик не сможет грамотно исполнять полифонические пьесы.

Имитационной полифонии свойственна мелодия, которая появляется в разных голосах попеременно. Сопрано и бас – имитация (бас «передразнивает» сопрано), мелодия перемещается из одного голоса в другой. Например: Н.Мясковский «Беззаботная песенка». Подвижная, гибкая мелодия правой руки изложена короткими мотивами, разделение которых должно быть едва ощутимым (рука их соединяет, скользя по клавишам, и, таким образом, объединяя в длинную фразу). Во второй части мелодия переходит в левую руку (это очень ценно, так как в
большинстве пьес из детского репертуара основной тематический материал обычно поручается правой руке, левая же привыкает к роли аккомпаниатора). В данной пьесе трудно согласовать мелодию с аккомпанементом из-за того, что все аккорды сопровождения звучат на слабых долях и зачастую «разбивают» мелодию. Желательно их «готовить», брать спокойно, чтобы они мягко и протяжно звучали на фоне второй четверти правой руки. Хорошо бы исполнить эту пьесу с некоторой темпо-ритмической свободой.

 В имитационной полифонии трудно сказать, какой голос главный. В интермедиях – верхний голос. С имитационной полифонией знакомимся на различных пьесах, фугеттах, фугах.

Далее можно перейти к понятию канона (т.е. имитация всего произведения). Наложение голосов происходит не сразу. Сначала верхний голос, почти заканчивается – вступает нижний, потом на середине 2-й голос.

Канон в переводе с греческого означает образец, правило. В качестве начального материала можно использовать примеры: И.Хуторянский «Маленький канон» ре минор.

В двухголосных полифонических пьесах имитацию необходимо подчеркнуть не динамикой, а тембром, отличным от другого голоса. Если верхний голос играть звонко, а нижний – легко, тихо, то имитация будет слышна яснее, чем при громком ее исполнении. Именно такая манера игры
выявляет наличие 2-х самостоятельных голосов, что является основой в полифонии. Т.е. динамика – это не лучшее средство сделать тему в любом голосе ясно различимой. Слышно не то, что громко, а то, что имеет свой особый, отличный от другого голоса тембр, фразировку, артикуляцию. Легкое звучание басового голоса хорошо контрастирует с звонким «пением» верхнего и воспринимается более отчетливо, чем громкое исполнение имитации. В контрастной полифонии мы всегда найдем главный голос. Мелодически он очень развит. Остальные голоса развиты слабо, они гармонически поддерживают главный голос. Для знакомства с этим видом полифонии используем «Нотную тетрадь Анны Магдалены Бах». При прохождении этих пьес приобретаются навыки исполнения самой полифонии, развивается чувство формы, достигается звуковое разнообразие.

**2.Методические рекомендации к произведениям И.С.Баха из Нотной тетради Анны Магдалены Бах.**

Первая «Нотная тетрадь» относится к 1722 году – времени пребывания Баха в Кетене. Ее содержание составляют, главным образом танцевальные циклы, известные под названием – не баховским – «Французские сюиты». Вторая нотная тетрадь, о которой сегодня идет речь, была начата в 1725 году. Вероятно, Бах подарил ее – тогда еще чистую – ко дню рождения (24-летию) Анны Магдалены. Тетрадь была в зеленом кожаном переплете, обрамленном золотым бордюром, с двумя замочками, с красными атласными ленточками. В середине тисненные золотом инициалы и год: АМВ 1725. Между инициалами позже было вписано рукой К.Ф.Э.Баха: Анна Магдалена Бах.

Все в доме пользовались этой тетрадью. Кто-то разучивал из нее записанное отцом, кто-то вписывал в нее свои первые композиции, кто-то овладевал искусством аккомпанемента. Состав тетради довольно пестрый. Хотя сами пьесы, входящие в нее, давно известны, авторство многих из них установлено сравнительно недавно. Исследования показали, что далеко не все произведения принадлежат И.С.Баху. Здесь есть пьесы его сына карла Филиппа Эмануэля, Франсуа Куперена, Кристиана Петцольда, Старшего современника И.С.Баха, Иоганна Адольфа Хассе, Георга Бема. С определенной долей вероятности среди авторов называются Иоганн Кристиан Бах и Готфрид Генрих Штельцель. Не исключено, что дальнейшие исследования установят новые имена. Но уже сейчас можно констатировать, что этот сборник – более широкая антология музыки начала18 века, чем это считалось ранее.

Этот сборник и ряд аналогичных служил Баху основой обучения его детей и учеников навыкам музицирования. Последние являлись обязательными для любого образованного человека того времени. Исходя из особенностей обучения, осуществлялось и построение сборника. Трудное и легкое здесь перемежаются. Вслед за сложными Партитами идут совсем простые пьесы.

Легко можно представить себе как что-то более сложное играет карл Филипп Эмануэль, он же в состоянии записать собственные пьесы, а более легкие пьесы играют младшие дети, а быть может и кто-то из учеников. Эта тетрадь предназначалась для семейного употребления и каждый брал из нее то, что ему было нужно и полезно.

Собственноручно Бах записал в Нотную тетрадь немного произведений. Остальное записано Анной Магдаленой и детьми. Без сомнения Анне Магдалене был оставлен выбор того, что должно быть включено в тетрадь. И она выбирала. Это была и светская музыка, и духовная. Тетрадь заполнялась много лет – сейчас установлено, что до 1740 года.

Из 42 произведений, входящих в эту Нотную тетрадь, значительную часть составляют менуэты. На втором месте по количеству представленных образцов – полонезы. Наконец, в тетрадь записано три марша. Вокальные сочинения – арии и хоралы, вошедшие в сборник, предназначались для исполнения в домашнем кругу баховской семьи.

Сборник состоит из разных по жанру пьес (менуэты, полонезы, марши) и ориентирован по степени трудности на 2-3 классы ДМШ. Пьесы отличаются богатством и разнообразием мелодий, ритмов, различны по настроению. Особенно хочется выделить менуэты. Одни из них грациозны, жизнерадостны, другие задумчивы, печальны, иные отличаются гибкими, напевными мелодиями. Все пьесы сборника служат основой для дальнейшего развития мышления. Они помогают вырабатывать у учеников осмысленное, выразительное исполнение штрихов, добиваться контрастной характеристики голосов, достигать единства формы. Прежде чем начать прохождение пьес, следует познакомить ученика с историей создания сборника, рассказать о старинных танцах – где, когда их танцевали, как в мелодических оборотах отразились те или иные движения танцующих (глубокие поклоны, приседания, реверансы).. Необходимо помнить, что именно на таких пьесах строится основательная, последовательная подготовка к пониманию баховских мелодий, интонаций, штрихов. Именно здесь рождается умение слушать полифоническую ткань.

Начнем с менуэтов, поскольку в тетради им отведено главное место. Многие преподаватели начинают знакомство учащихся с «Нотной тетрадью» Менуэтом d-moll № 36. Ученику будет интересно узнать, что в сборник включены девять Менуэтов. Во время И.С.Баха менуэт был распространенным, живым, всем известным танцем.  Его танцевали и в домашней обстановке, и на веселых празднествах, и во время торжественно-пышных дворцовых церемоний.  В дальнейшем менуэт стал модным аристократическим танцем, которым увлекались чопорные придворные в белых напудренных париках с буклями.  Следует показать, особенно девочкам, иллюстрации балов того времени, обратить внимание детей на костюмы мужчин и женщин, в большой степени соответствовавшие стилю танцев, и даже во многом определявшие его (у женщин – необъятно широкие, требовавшие плавных, размеренных движений кринолины, у мужчин – обтянутые чулками ноги, в изящных туфлях на каблучках, с красивыми подвязками-бантами у колен).  Танцевали менуэт с большой торжественностью.  Музыка его отражала в своих мелодических оборотах плавность и важность поклонов, низких церемонных приседаний и реверансов.

Менуэт d-moll cвоей мелодичностью и напевностью больше напоминает песню, чем танец, поэтому и характер исполнения должен быть мягким, плавным, певучим, в спокойном и ровном движении.  Затем педагог обращает внимание ученика на отличие мелодии верхнего и нижнего голосов, их самостоятельность и независимость друг от друга. Словно их поют два разных певца: определяем, что первый – высокий (женский) голос – это сопрано, а второй – низкий (мужской) – бас; или два голоса исполняют два разных инструмента. Можно попросить ученика подумать какие это инструменты.

В Менуэте  d-moll  певучее, выразительное звучание верхнего голоса напоминает пение скрипки.  А тембр и регистр басового голоса приближается к звучанию виолончели. Затем, необходимо разобрать вместе с ребенком, задавая ему наводящие вопросы, форму пьесы (двухчастная) и ее тональный план. Первая часть начинается в  d-moll’е, а заканчивается в параллельном  F-dur’е; вторая часть начинается в  F-dur’е и заканчивается в  d-moll’е.  Необходимо также разобрать фразировку и связанную с ней артикуляцию для каждого голоса в отдельности.  В первой части нижний голос состоит из двух, четко отделенных кадансом предложений, а первое предложение верхнего голоса распадается на две двутактные фразы: первая фраза звучит более значительно и настойчиво, вторая носит более спокойный, как бы ответный характер.  Для уяснения вопросо-ответных соотношений Браудо предлагает следующий педагогический прием: педагог и ученик располагаются за двумя роялями, первый двутакт (вопрос) исполняется учителем, ученик же отвечает на этот двутакт-вопрос исполнением второго двутакта (ответа).  Роли, естественно, можно переменить: ученик будет «задавать» вопросы, учитель – «отвечать» на них.  При этом исполнителю, задающему вопросы, можно играть свою мелодию чуть ярче, а отвечающему – чуть тише, затем попробовать сыграть наоборот, вслушаться и выбрать лучший, естественный вариант.  Важно, что при этом мы учим ученика не столько играть немного громче и немного тише, - мы учим его «спрашивать» и «отвечать» на фортепиано.

Вторая часть менуэта d-moll представляет для ученика большую трудность, связанную с изменением характера мелодического движения. В отличие от первой части, с ее плавным движением, вторая достаточно яркая, со скачками в мелодии, с энергичным подъемом и кульминацией в конце. Меняется характер звучания, увеличивается напряженность (ученики часто играют эту часть грубо, с динамическими преувеличениями – этого следует избегать).

Определенную сложность может представить широкий скачок в мелодии верхнего голоса (a-f). Этот скачок должен звучать легко и непринужденно. При скачке нижняя нота (f) не должна «выстреливать», чтобы не препятствовать естественному течению мелодии верхнего голоса, поэтому ее следует взять «вверх» (на восходящем, «снимающем» движении руки). После чего рука очень быстро по дуге перемещается к следующему звуку (а2), т.к. его взятие должно быть очень хорошо подготовленным.  Этот звук важно научиться слышать как продолжение мелодии.

В двух первых ярких фразах второй части необходимо дослушать концы (половинки), так как зачастую восьмушки в нижнем голосе «гасят» мягкое окончание фраз. Заключительный четырехтакт, с его энергичным подъемом к кульминации, неудобен позиционно. Играть его необходимо ближе к черным клавишам.

Нижний голос самостоятелен, имеет четкую фразировку. Желательно исполнять его portamento, хотя в данном случае из-за певучего вокального тематизма можно левую руку исполнять legato. На примере данного Менуэта можно показать ученику, в чем проявляется самостоятельность голосов:

-в различном звучании голосов;

-в собственной фразировке каждого голоса;

-в несовпадении штрихов;

-в несовпадении кульминаций в обоих голосах;

-в различном рисунке голосов.

Пьеса будет полифонической, если ученик осмыслит жизнь каждого голоса. Поэтому надо хорошо выучить каждую руку и не спешить соединять их вместе.

Менуэт №4 G-dur – грациозный, плавный, спокойный. Над Менуэтом G - dur (№ 4) можно также поработать методом «вопросов» и «ответов»: «Вопросы» и «ответы» состоят в нем из четырехтактовых фраз.  Здесь весь верхний голос Менуэта играет ученик, выразительно интонируя «вопросы» и «ответы», углубляется работа над выразительностью штрихов (такты 2, 4) - здесь ученику могут помочь образные сравнения.  Например, во втором такте мелодия «воспроизводит» поклон важный, глубокий, значительный, а в тактах 5-7 более легкие, грациозные поклоны, с отступлением на шаг назад (нисходящая секвенция по тонам вниз – естественное diminuendo).  Педагог может попросить ученика изобразить в движении различные поклоны, в зависимости от характера штрихов.

При разучивании пьесы необходимо следить за точным выполнением учеником разнообразных приемов артикуляции, указанных в нотах (особенно в такте 8 и тактах 5, 6, 7, 8 от конца).

В этом Менуэте ученик встречается с мордентом. Преподавателю необходимо рассказать о том, что мордент – знак, украшающий мелодию, показать как исполняется простой и перечеркнутый морденты, тут же проиграть от нескольких клавиш, с небольшой опорой на первый звук. Объяснить, что исполнять мордент надо певуче, в том темпе и характере, которые присущи данной пьесе. В этом менуэте мордент третьего такта лучше снять, так как исполнение его на слабой доле в подвижном темпе обычно не получается технически и звучит тяжело.

Необходимо определить кульминации обеих частей: как в первой части, так и главная кульминация всей пьесы во второй части почти сливаются с заключительным кадансом – это отличительная особенность стиля Баха, о которой должен знать ученик.  Вопрос о трактовке баховских кадансов занимал таких авторитетных исследователей баховского творчества, как Ф.Бузони, А.Швейцер, И.Браудо.  Все они приходят к выводу, что кадансам Баха, как правило, свойственны значительность, динамический пафос.  Очень редко пьеса у Баха заканчивается на piano; то же можно сказать и о кадансах в середине произведения.

Менуэт до минор №15. По серьезности, настроению, по полифоническим сочетаниям – одна из трудных пьес в «Тетради». Мелодия отличается задумчиво-печальным характером. Танцевальные штрихи появляются лишь в конце обеих частей. Разнообразна и трудна фразировка. Необходимо обратить особенное внимание на первый четырехтакт. Он должен звучать гибко, на одном дыхании, с подъемом мелодии к вершине – трели на фа-диез с последующим разрешением в соль. Часто эту фразу играют статично, подчеркивая сильные доли такта. Здесь хорошо бы познакомить ученика с мотивным строением этой фразы, рассказать о баховских мотивах, которые начинаются со слабой доли такта, а заканчиваются на сильной. Вот в этой фразе все три мотива начинаются со второй четверти. Завершает 1 часть ряд четко разграниченных мотивов.

2-ую часть менуэта начинают 2-х тактовые фразы, разделенные довольно глубокими цезурами; затем звучат три фразы, которые необходимо объединить в одну; сделать большое нарастание к концу, заканчивать просто, без замедлений. Нижний голос вполне самостоятелен, почти не уступает по выразительности мелодического рисунка верхнему. В начале он имитирует мелодию верхнего голоса. К концу 1 части синкопы верхнего голоса сочетаются с легкими окончанием мотива в нижнем (такты4-5). Во 2-ой части Менуэта нижний голос поддерживает постепенный подъем мелодии к вершине.

Менуэт G-dur, №7 – один из самых танцевальных менуэтов.В движении и штрихах мелодии ощущаются плавные движения танцующих.

Начинают Менуэт две двутактовые фразы, в которых ясно слышно тяготение к сильной доле второго такта. Эти такты представляют для учеников наибольшую трудность: движение мелодии по ступеням трезвучий, гибкий ее рисунок неудобен для детской руки, так как требует сложного объединяющего движения. Имитация в первой фразе образует трудное сочетание, так как начала и концы фраз в двух голосах не совпадают по времени

Нижний голос разнообразен - он то имитирует мелодию верхнего голоса, то контрапунктирует ей, двигаясь плавно четвертями (которые лучше исполнять non legato и очень точно ритмически - этим достигается контраст голосов).

Начало второй части (минор) играть более мягко. Все повторения мелодий первой фразы разнообразить по силе звука, однако играть не грубо, не пестрить динамическими оттенками - это нарушит изящество Менуэта. Заканчивается Менуэт повторением двух первых фраз (трехчастность).

В тетради также представлен жанр полонеза. Полонез – танец-шествие польского происхождения, известный, по меньшей мере, с 16 века. Размер 3-дольный, затакт, как правило, отсутствует; мелодии обычно просты и складываются из коротких фраз. Типичный ритм – с дроблением 1 доли на «восьмую» и «шестнадцатые».

Со временем полонез, утрачивая национальные обычаи, становится танцем-шествием, в котором могли участвовать все приглашенные, независимо от возраста. Открывающий торжественные танцевальные вечера и исполняющийся строго по рангам, он как нельзя лучше подходил для грациозных, обставленных с необыкновенной роскошью балов 18 века. Во время шествия под торжественно-фанфарную музыку гости показывали себя, свой наряд, светскость манер и благородство.

Несмотря на причудливость и сложность композиционного рисунка, исполнение полонеза не представляло особого труда – в нем не было сложных хореографических украшений, замысловатых поз. Основу танца составляет неизменный, изящный и легкий шаг, сопровождающийся неглубоким и плавным приседанием на третьей четверти каждого такта. В танец также входили реверансы и поклоны.

Полонез соль минор (№10). Отражены основные черты польского танца. Энергичная, яркая, торжественная мелодия верхнего голоса должна звучать очень точно ритмически. Шествие танцующих передается ритмической фигурой с пунктирным ритмом. Важно не замазывать ее, играть энергично и точно.

Основная нагрузка падает на солирующую правую руку, она ведет мелодию. Левая же ее сопровождает. Неслигованные звуки играть необходимо non legato. Первое предложение желательно повторить два раза: первый раз как бы на громкой клавиатуре клавесина (нижней), второй - на тихой (верхней). Так же исполняются две Двутактовые фразы второй части Полонеза: такты 11-12 - forte (нижняя клавиатура), такты 13-14 - piano (верхняя клавиатура. Необходимо всегда следить за точностью исполнения штрихов, не играть грубо, воинственно, помнить, что это танец - шествие, открывающий бал.

Полонез соль минор № 19. Яркая торжественная пьеса состоит из 2-х неравноценных по трудности частей. В первой, восьмитактовой, звучат 2 различных по характеру мотива. Первые 2 такта, исполняемые в унисон, должны звучать ярко, ровно, четко, с хорошей опорой на клавиатуру. Восьмушки, заключающие каждые три звука, не бросать, не укорачивать, а дослушать и спокойно перенести руки на следующие звуки. Последующие третий и четвертый такты играются плавно, гибко. Обратить внимание ученика на интонационное различие мотивов. Желательно почувствовать мелодию верхнего голоса, « спрятанного» в терциях, осознать момент трехголосия (такт 4), где на фоне ля в правой руке звучат средний и нижний голос.

Вторая часть более развита полифонически: «оживает» левая рука. Она трудна, ученики не понимают ее мотивное строение, зачастую играют механически и кое-как. Поэтому необходимо проанализировать строение мелодической линии левой руки, направить внимание ученика на интонационную выразительность каждого мотива, особенно на то, что он заканчивается на сильной доле такта. Поработать отдельно над левой рукой, а затем такты 13-20 поучить тщательно двумя руками.

Полонез g-moll № 17. Этот полонез является ярким представителем жанра полонез. Яркая, торжественная музыка с характерным ритмическим рисунком – «восьмая» и две «шестнадцатые».

Определенную сложность для ученика может вызвать фактура, изложенная в партии правой руки. Правая рука ведет всегда двухголосие – это либо сексты, либо терции. Для преодоления трудности полезно поиграть верхний голос именно той аппликатурой, которая впоследствии будет при исполнении секст и терций.

Аппликатура в секстах зависит от руки ученика. Если она еще маленькая и растяжка пальцев небольшая, то вполне возможно нижний звук в секстах играть 1 пальцем. Если же рука позволяет, то можно воспользоваться аппликатурой, которая позволит нижний голос играть legato.

Во 2 части появляется фактура другого плана. Вторая часть напоминает нам настоящую 3-х голосную полифонию. Работа над эти куском приближается к работе над 3-голосными инвенциями и фугами. Здесь нужно проучить каждый голос в отдельности. Играть верхний голос правой рукой, а средний голос левой. Можно средний голос петь, а верхний играть и наоборот. Играть разным качеством звука. Различным штрихом. Затем учить эти 2 голоса сразу одной рукой. Также здесь очень важна аппликатура.
Таким образом, работа над полифоническими пьесами из этого сборника способствует развитию внутреннего слуха, развитию гармонического слуха,
(в форме заключения кадансов). Кроме того, что ученик должен услышать форму произведения, он должен услышать гармоническое стремление к кадансам. Кроме того накапливается его слуховой полифонический багаж.

Остановимся еще на одной пьесе из данного сборника – Волынка.

Пьеса задумана как подражание звучности народного духового инструмента, распространенного среди многих народов мира. Волынка представляет собой кожаный мешок (резервуар воздуха); волынщик держит волынку под мышкой и наполняет мешок воздухом силой своего дыхания. Одна из трубок волынки тянет постоянно басовый тонический или квинтовый звук (отсюда выражение: «тянуть волынку» - говорить что-то монотонное или делать что-либо бесконечно долгое). На других трубках, снабженных отверстиями, исполнитель наигрывает мелодию. Вот и здесь в партии правой руки (почти везде) нижний голос имитирует гуденье басового звука волынки. Поэтому эти ломаные октавы надо стремиться исполнять legato и очень вязко – насколько позволяют размеры руки ученика. Мелодия, напоминающая наигрыш волынки поручена верхнему голосу. Исключение составляют такты 3,4, 7, 8 и 20. Заключающийся в них музыкальный материал естественно рассматривать как своебразные реплики «от автора». Эти унисонные фразы хорошо звучат в оттенке piano.

Несмотря на легкость фактурного изложения, пьеса не простая, так как требует точного исполнения штрихов в достаточно подвижном темпе.

Рассмотрим еще одно произведение Нотной тетради Анны Магдалены Бах – Марш ре мажор № 16. Баховские марши отличаются необычайно точным ритмом и интонационной активностью. Ученикам с малоразвитым чувством ритма особенно рекомендуется учить эти пьесы. Чтобы лучше осознать и прочувствовать четкость и активность ритма, полезно работать над ним отдельно: прохлопать в ладоши (или простучать) ритмический рисунок фразы в каждом голосе отдельно; затем ту же фразу «проиграть» четко и медленно на крышке рояля; наконец, проговорить ритм на разные слоги.

Эта праздничная, яркая пьеса исполняется звонко и точно. Ведущая роль принадлежит верхнему голосу, нижний же играет легко, non legato. Очень ритмично.

Следует обратить внимание ученика на неудобное начало пьесы, где не совпадают акценты в разных руках. В верхнем голосе опора приходится на синкопированный звук ля (вторая четверть): он звучит как сильная доля и подчеркивается диссонирующей секундой в басу, а в нижнем опора – первая четверть (такты 1-2). Окончание 1 и 2 половины пьесы звучат звонко, как заключения. Желательно «барабанчик» на доминанте (левая рука) играть назойливо громко, а «трубу» (правая рука) – чуть тише. Трель должна быть звонкой, с небольшой опорой на первый и последний звуки.

Вторая часть начинается аналогично первой (в доминантовой тональности), а с 4 такта мелодический голос секвентно развивается. Четырехтактовая лига «скрывает» диалог между мотивами. Полезно проанализировать мотивы, поиграть эту фразу двумя руками – часто ученики играют ее как виртуозный пассаж, не понимая интересного строения мелодической линии.

Весь марш звучит ярко, не следует дробить его динамическими оттенками.

**3. Заключение**

В занятиях с учеником надо стараться включать в работу произведения различных стран, эпох, обращать внимание ученика на народность (скрытые песенность, танцевальность), раскрывать эстетическое богатство и художественное очарование полифонии, научить любить эту музыку. Полифонические произведения должны стать незаменимым материалом для развития музыкального мышления, для воспитания инициативы и самостоятельности ученика и даже ключом к пониманию всех музыкальных стилей. Завершить материал хочется словами великого гения «Смотрите на голоса как на личности, а многоголосное произведение как на беседу между личностями. Каждая личность должна говорить хорошо и вовремя, а если не имеет, что сказать, пусть молчит, пока до нее не дойдет очередь». (И.С.Бах).

**4. список используемой литературы**

1. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста в 3-4 классах ДМШ, 13
Киев «Музична Украина», 1979г.

2.Грохотов С.В. «От урока до концерта». Фортепианно- педагогический альманах. Вып.1.-М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2009,-80с.

3. Грохотов С.В. Как научить играть на рояле. Первые шаги.-М.: Издательский дом «Классика- XXI», 2009. -220с.- (Серия «Мастер-класс».)

4. Ройзман Л. редакция Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах, 1973г., 53с. 5.Милич Б.Е. Фортепиано 1 класс ДМШ, редактор Д.Самойлов, Москва «Кифара», 1996г.

6.Николаев А. «Школа игры на фортепиано»,Москва «Музыка», 2005г., 199с.