**«Развитие полифонического мышления учащихся на примере работы над пьесами из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах»**

**Введение**

Изучение И. С. Баха – одна из труднейших проблем музыкальной педагогики. Приобщение к миру полифонической музыки, вершиной которой является творчество Баха, - непременное условие гармонического развития музыканта любой специальности, в том числе пианиста.

**Искусство Баха** выросло на основе устойчивых традиций и подчинено строгой системе законов и правил. Разумеется, это не означает, что сочинения композитора не нуждаются в оригинальной, индивидуальной трактовке. Стремление по-новому исполнить Баха, если оно выражается в поиске стилистически верных красок, можно только приветствовать. Возможности для проявления личности музыканта в этих пределах всегда остаются чрезвычайно широкими.

**Природа клавирных сочинений Баха** такова, что безактивного участияинтеллекта выразительное их исполнение невозможно. Они могут стать незаменимым материалом для развития музыкального мышления, для воспитания инициативы и самостоятельности ученика.

 **Осмысленность и певучесть** Осмысленность и певучесть! – вот что является ключом к артистическому исполнению музыки Баха. Как известно, Бах был величайшим мелодистом. Одной из задач, которые ставил сам композитор по исполнении своих произведений - была задача выработать певучую манеру в игре и ровное звучание всех пальцев. Его сын, музыкант и исполнитель произведений великого отца, Ф.Э. Бах говорил , что за клавиром следует уметь думать певуче.

# Особенности баховского стиля

Многие препятствия стоят на пути к художественному, выразительному, полноценному и стилистически верному исполнению музыки великого композитора. Они вызваны прежде всего тем, что клавирные сочинения композитора дошли до нас в виде рукописей, не содержащих указаний для исполнителя.

Другой причиной, затрудняющей интерпретацию баховских сочинений, оказалась необычная судьба этих произведений. Творчество И.С. Баха не было оценено при жизни и совсем забыто после его смерти (1685 – 1750). Он был признан, как гениальный композитор, спустя три четверти века! Однако пробуждение интереса к его творчеству произошло уже в новых исторических условиях – в период бурного развития романтического стиля в фортепианной музыке.

Произведения Баха исполнялись на манер романтической музыки 19 века. Новое отношение к творчеству композитора, ознаменованное стремлением передать его подлинный облик, сложилось только в конце 19 века. С тех пор изучение музыкального наследия И.С. Баха было поставлено на научно – историческую основу.

Коротко о штрихах. **Стаккато** И.С. Баха не колкое, не острое, а в отличие от скарлаттиевского – тяжелее и весомее. Его **легато** полнозвучно, но в нём почти всегда заложен импульс активного развёртывания мелодического голоса.

Обдумывая **динамический план** в произведениях Баха, следует помнить, что стилю музыки эпохи композитора присущи контрастная динамика и длинные динамические линии. Ф. Бузони и А. Швейцер называют её «терассообразной динамикой». Короткие крещендо и диминуэндо, так называемые «вилочки», искажают мужественную простоту баховского письма. Здесь не лишним будет сказать, что играть мужественно – это не значит играть быстро и громко.

Мужественность в исполнительстве – это свойство музыкального мышления, это умение мыслить крупными построениями.

Немало усилий в занятиях с начинающими потребуется от педагога на то, чтобы побороть формальное отношение учащихся к динамике**.** Любое изменение силы звука ученик должен ощущать как естественную необходимость, вытекающую из развития музыкальной фразы, её внутренней логики: усиление динамики, связанное с устремлением мелодии к кульминационному звуку фразы; ослабление звучности к её концу, то есть как в разговорной речи.

 Стиль Баха отличает точный, активный ритм. Чтобы лучше осознать и прочувствовать чёткость и активность ритма, полезно работать над ним отдельно: прохлопать в ладоши (или простучать) ритмический рисунок фразы в каждом голосе отдельно. Через некоторое время простучать одновременно оба голоса двумя руками: нижний – левой, верхний – правой рукой по крышке рояля, затем двумя руками одновременно.

Ограниченность динамических возможностей клавирных инструментов времён Баха компенсировалась разнообразием артикуляционных приёмов.

**Артикуляция** – одно из важнейших условий выразительного исполнения старинной музыки. Следует объяснить ученику, что во времена Баха большое значение придавалось правильному разделению мелодии на мотивы и их верному интонационному произношению. Контраст в артикуляции длительностей - отличительная черта баховского стиля, которую выявил И. Браудо и назвал «приёмом восьмушки». Этот приём помогает сделать отчётливо ритмическую структуру баховской мелодии. Важно также помнить, что в большинстве случаях мотивы у композитора начинаются со слабой доли.

Что касается **мелизматики** И.С. Баха, о ней можно судить по «Таблице расшифровки мелизмов», которую композитор вписал в «Тетрадь» своему девятилетнему сыну, Вильгельму Фридеману Баху.

# Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах

В своей педагогической работе нал произведениями из этого сборника я пользуюсь редакцией Л.Ройзмана.

 Произведения, вошедшие в «Нотную тетрадь А.М Бах», принадлежат к числу лучших образцов педагогической литературы.

Лёгкие полифонические пьесы из этого сборника - ценнейший материал, который активно развивает полифоническое мышление ученика, его звуковую палитру, воспитывает чувство стиля и формы. Маленькие шедевры, вошедшие в «Нотную тетрадь», представляют собой в основном небольшие танцевальные пьесы – менуэты, полонезы и марши. Они отличаются необыкновенным богатством мелодий и ритмов, многообразием выраженных в них настроений.

**Знакомство со сборником** полезно начать кратким рассказом об истории его создания.

Анна Магдалена Бах – дочь вейсенфельсского придворного трубача, в декабре 1721 года она стала женой И.С. Баха, проведя рядом с ним тридцать лет жизни, щедро помогая в переписке нот, воспитывая и обучая детей. До нас дошли две «Нотные тетради» с именем Анны Магдалены на титульном листе (помеченные 1722 г. и 1725 г.). Трудно сказать, предназначались ли эти тетради именно для Анны Магдалены. Скорее это были домашние музыкальные альбомы, в которые И.С. Бах, его женой и сыновьями записывали инструментальные и вокальные сочинения различного характера и разной трудности.

Начнём с Менуэтов, поскольку в «Тетради» им отведено главное место. Расскажем ученику об этом танце.

 С середины XVII века его исполняли во время торжественных дворцовых церемоний, в дальнейшем менуэт стал модным аристократическим танцем, которым увлекались чопорные придворные в белых напудренных париках с буклями. Танцевали Менуэт с большой торжественностью. Его музыка отражала в своих мелодических оборотах плавность и важность поклонов, низких приседаний и реверансов. Конечно, Бах сочинял свои Менуэты не для танцев, но от них он заимствовал танцевальные ритмы и форму.

 Изучение Баха начинается с самого главного – раскрытия содержания пьесы до того, как ученик начнёт разбирать её дома. Педагогу следует на уроке несколько раз проиграть пьесу, подчёркивая в своём исполнении её художественное своеобразие.

  **Менуэт d-moll №36**

 Двухчастная форма менуэта основана на контрасте двух частей: спокойной, с размеренным движением 1-й части и более динамически напряжённой, 2-й частью. Своей напевностью и мелодичностью этот Менуэт больше похож на песню, чем на танец. Но при игре таких пьес надо добиваться максимальной певучести, оставаясь в ритме танца. Определив это настроение, направляем внимание ученика на то, как отличаются мелодии верхнего и нижнего голосов, насколько они самостоятельны и независимы друг от друга, словно исполняют их два разных инструмента.

В обсуждении «инструментовки» голосов очень важно активное участие ученика. Это развивает его творческую фантазию, умение представить себе звучание конкретных инструментов. В Менуэте кантилена верхнего голоса напоминает пение скрипки, а тембр басового голоса приближается к звучанию виолончели. Чтобы ученик лучше осознал и услышал иную окраску верхнего голоса, можно использовать такой приём: играть партию верхнего голоса на октаву выше. Это усилит контраст звучания голосов.

Далее переходим к работе над фразировкой и неотделимой от неё артикуляцией. Начальное построение верхнего голоса состоит из двух фраз. (Первые 4 такта). Каждой из них свойственно внутреннее движение к сильным долям. Однако интонационная направленность их различна: в первой фразе они звучат более значительно, во второй- имеют более спокойный, ответный смысл. Следует поучить с учеником это место так: одна фраза –это вопрос, он звучит ярче, следующая – это ответ, он звучит тише. Второе предложение развивается более активно. Короткие мотивы с изящными танцевальными приседаниями приводят к кульминации первой части (т.6), после неё мелодия переходит в менуэтный каданс, гибкий и пластичный.

В начале 2-й части меняется характер звучания. Эта часть начинается в Фа-мажоре. Смелый, волевой размах и энергичный подъём интонаций начала 2- части приводят к кульминации- звуку «си бемоль» 2-й октавы, образующему нону в нонаккорде на 5-й ступени главной тональности. Это усиливает гармоническую напряжённость кульминации во 2-й части (т.14).

Определённую сложность для ученика представляет несовпадение кульминаций в каждом отдельном голосе. Например, в тактах 5-6 верхний голос движется к вершине «фа» 2-й октавы, а нижний спускается вниз. В тактах 11-15 нижний голос звучит на одном дыхании, а в верхнем голосе в это время звучат две фразы, в которых фразировки не совпадают с фразировкой нижнего голоса .

Здесь же следует обратить внимание на несовпадение динамического развития: в тактах 5-6 звучность в верхнем голосе постепенно увеличивается, в то время как в нижнем динамика противоположная. Затем следует хорошо слышать разницу в несовпадении штрихов в обоих голосах. Хотя нижний голос следовало бы исполнять non legato, предлагаемое Л.И. Ройзманом legato в данной пьесе можно сохранить из-за её подчёркнуто певучего лиризма.

 Для успешного исполнения пьесы требуется тщательная работа над каждым голосом в отдельности, затем игра каждого голоса в ансамбле с педагогом, выразительное сольфеджирование каждого голоса, и только затем –игра двухголосия.

**Менуэт G- dur № 7**

Этот Менуэт относится к образцам полифонии контрастного типа. Он имеет оживлённо-танцевальный, галантный характер. Основной его особенностью является строгая ритмичность. В Менуэте много ритмических имитаций. Например, когда верхний голос переходит ко второй половине первого мотива, изложенного четвертями, то нижний голос ритмически имитирует первую половину мотива, изложенную восьмыми (т. 1-4). То же происходит и во втором мотиве. В результате мы слышим непрерывное движение восьмых в течение 4-х тактов. Характерный для инструментальной музыки баховского времени динамический приём forte и piano при повторном проведении одного и того же мотива (в этой пьесе в том числе) ведёт своё происхождение от различных по силе мануалов (клавиатур для рук) клавесина и органа (т. 1-4, 9-12).

Как и в других сочинениях Баха ведущий голос в этом Менуэте - верхний, но вместе с тем нижний имеет самостоятельную мелодическую линию, которую ученику следует также хорошо слышать и различать, как и верхний голос. Сначала следует предложить ученику сыграть первый мотив верхнего голоса (первые 2 такта), подсказать фразировку- плавное начало мотива, стремление в сильной доле (ноте «соль» 2-й октавы) и последующий мягкий спад звучности к концу фразы, ноте «соль» 1-й октавы. Надо обратить внимание на смену пальцев на двух последних четвертях первой фразы (ноте «соль»). Их нужно играть 2-м и 1-м пальцами, вследствие этого последняя доля фразы звучит легче и мягче. Следует обратить внимание и на приёмы исполнения. «Объединяющее» движение к 5-му пальцу с постепенным подъёмом запястья, затем мягкое собирание руки во втором такте к первому пальцу. После работы над верхним голосом так же учим и нижний голос. Темп исполнения должен быть небыстрым, иначе исчезает присущая менуэту плавность движения.

 Далее, когда ученик будет играть каждый голос уверенно, можно поиграть Менуэт в дуэте с ним: один голос исполняет педагог, другой- ученик и наоборот. Это позволит ученику лучше услышать полифонию и ритмическую гибкость этого Менуэта.

 Затем учим Менуэт 2-мя руками. На этом этапе следует научить ученика следить за тем, чтобы верхний голос в момент имитации сумел бы завершить первый мотив учтивым поклоном, т.е. дослушать до конца первую фразу в верхнем голосе, одновременно слушая начало фразы в нижнем голосе.

Наиболее сложные сочетания голосов -имитационные - можно представить как движение двух танцоров. Это обычно помогает ученику слышать индивидуальные черты каждого голоса при исполнении всего произведения. Можно предложить ученикам, которые имеют дома цифровые фортепиано с функцией воспроизведения различных тембров поиграть свои полифонические произведения. Такие упражнения будут способствовать развитию тембрового слуха.

 **Менуэт c- moll № 15**

По своему содержанию и развитию этот Менуэт-один из самых трудных в сборнике. Выразительная певучесть, глубина настроения требуют спокойного неторопливого движения и соответствующей фразировки и артикуляции: широкого дыхания, наибольшей смежности и залигованности всех длительностей в обоих голосах, кроме тактов 5-7, где проявляется жанровый менуэтный характер. Одной из трудностей исполнения начала этой пьесы является то, что ученикам не удаётся построить одну большую фразу к вершине «фа-диез» с последующим разрешением её в звук «соль». Обычно они играют её статично, подчёркивая первые доли каждого такта.

Чтобы избежать этого следует объяснить строение мотивов, из которых состоит эта фраза: все три мотива начинаются со второй четверти такта. Здесь происходит как бы перефразировка, которая способствует естественному подъёму интонаций к кульминации. Ученику полезно предварительно пропеть каждый мотив сначала вслух, потом «про себя», а уже потом исполнять.

На материале других пьес из «Нотной тетради» ученик усваивает новые для него черты музыки Баха, с которыми будет встречаться в произведениях разной степени сложности. Например, все марши и почти все менуэты строятся на четвертных и восьмых длительностях, «Волынка» и многие другие пьесы – на восьмых и шестнадцатых. Подобное соотношение обычно требует контрастных штрихов: мелкие длительности играются legato, а более крупные – non legato или staccato (в зависимости от характера пьесы).

 Из многих задач, встающих на пути изучения полифонической пьесы, основной остаётся работа над певучестью, интонационной выразительностью и самостоятельностью каждого голоса отдельно. Как бы уверенно ни играл ученик полифоническую пьесу двумя руками, тщательная работа над каждым голосом не должна прекращаться. Самостоятельность голосов – непременная черта любого полифонического произведения.

**Заключение**

Передать своим ученикам заинтересованное, пытливое отношение к творчеству гениального композитора и тем самым раскрыть перед ними художественное очарование его музыки – почётный долг педагога. Но как бы он ни был увлечён своим делом, сколько бы энергии и выдумки не вкладывал в свои занятия, достижение этой цели немыслимо без прочного усвоения основ теории полифонии, без знания закономерностей и свойств музыкального языка Баха.

# Список используемой методической литературы

# 1. Браудо И.А. Об изучении клавирных сочинений И.С. Баха в ДМШ. – М., 1969.

# 2. Калинина Н.П. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе. – Л., 1988.

# 3. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. – М.,1978

4. Рабинович И.О. О работе над полифонией с учащимися начальных и средних классов ДМШ.