

Муниципальное образовательное учреждение
дополнительного образования детей
«Музыкальная школа»

Конарёва Елена Петровна
преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер
I квалификационная категория

МЕТОДИЧЕСКОЕ СООБЩЕНИЕ НА ТЕМУ:

**«О РАЗВИТИИ НАВЫКОВ
РАБОТЫ НАД ПОЛИФОНИЕЙ»**

г. Лангепас – 2008 г.

целиком в одновременном сочетании обеих голосов, что очень облегчает наиболее трудный этап работы – переход обеих партий в руки ученика.

Для того чтобы сделать ребенку более доступным понимание полифонии, полезно прибегать к образным аналогиям и использовать программные сочинения, в которых каждый голос имеет свою образную характеристику. Например, обработка Сорокиным песни «Катенька веселая», названная им «Пастухи играют на свирели». Двухголосная подголосочная полифония в этой пьесе становится особенно доступной ученику благодаря программному названию. Ребенок легко представляет здесь два плана звучности: как бы игру взрослого пастуха и маленького пастушка-подпаска, подыгрывающего на маленькой дудочке. Эта задача обычно увлекает ученика и работа быстро спорится. Подобный способ освоения полифонических пьес значительно повышает интерес к ним, а главное – пробуждает в сознании учащегося живое, образное восприятие голосов. Оно – то и является основой эмоционального и осмысленного отношения к голосоведению. Подобным образом разучивается целый ряд других пьес подголосочного склада. Их можно найти во многих сборниках для начинающих, например: «Я музыкантом стать хочу», «Путь к музицированию», «Пианист - фантазер», «Школа игры на фортепиано» под редакцией А. Николаева, «Сборник фортепианных пьес» под редакцией Ляховицкой, «Юным пианистом» В. Шульгиной.

Огромную пользу по развитию основных навыков исполнения полифонии в период начального обучения могут принести сборники Елены Фабиановны Гнесиной «Фортепианная азбука», «Маленькие этюды для начинающих», «Подготовительные упражнения».

В сборниках Шульгиной «Юным пианистам», Баренбойма «Путь к музицированию», Тургеневой «Пианист – фантазер» к пьесам подголосочного склада даются творческие задания, например: подбери до конца нижний голос и определи тональность; сыграй один голос, а другой спой; присочини к мелодии второй голос и запиши подголосок; сочини продолжение верхнего голоса и так далее.

Сочинение, как одно из видов творческого музицирования детей необыкновенно полезно. Оно активизирует мышление, воображение, чувства. Наконец, значительно повышает интерес к изучаемым произведениям.

Работа над полифоническими произведениями является неотъемлемой частью обучения фортепианному исполнительскому искусству. Ведь фортепианная музыка вся полифонична в широком смысле слова.

Воспитание полифонического мышления, полифонического слуха, то есть способности расчлененно, дифференцированно воспринимать (слышать) и воспроизводить на инструменте несколько сочетающихся друг с другом в одновременном развитии звуковых линий – один из важнейших и наиболее сложных разделов музыкального воспитания.

Современная фортепианная педагогика с большим доверием относится к музыкальному интеллекту детей. Опираясь на опыт Б.Бартока, К. Орфа, педагог открывает перед ребенком интересный и сложный мир полифонической музыки уже с первого года обучения в музыкальной школе.

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 ее подхватывал хор («подголоски»), варьируя ту же мелодию.

Взяв, например, русскую народную песню «Родина» из сборника «Юным пианистам» под редакцией В. Шульгиной, педагог предлагает учащемуся исполнить ее «хоровым» способом, разделив роли: ученик на уроке играет выученную партию запевалы, а педагог, лучше на другом инструменте, так как это придаст каждой мелодической линии большую рельефность, «изображает» хор, который подхватывает мелодию запева. Через два-три урока «подголоски» исполняет уже ученик и наглядно убеждается в том, что они не менее самостоятельны, чем мелодия запевалы. Работая над отдельными голосами, необходимо добиваться выразительного и певучего исполнения их учеником. На это хочется тем более обратить внимание, что значение работы над голосами учениками нередко недооценивается; она проводится формально и не доводится до той степени совершенства, когда ученик действительно может исполнить отдельно каждый голос как мелодическую линию. Очень полезно при этом выучить каждый голос наизусть.

Играя с педагогом в ансамбле попеременно обе партии, ученик не только отчетливо ощущает самостоятельную жизнь каждой из них, но и слышит всю пьесу

Активное и заинтересованное отношение школьника к полифонической музыке всецело зависит от метода работы педагога, от его умения подвести ученика к образному восприятию основных элементов полифонической музыки, присущих ей приемов, как, например, имитация.

В русских народных песнях «Со вьюном я хожу» или «Дровосек» из сборника В. Шульгиной «Юным пианистам», где первоначальный напев повторяется октавой ниже, можно образно объяснять имитацию сравнением с таким знакомым и интересным для детей явлением, как эхо. Малыш с удовольствием ответит на вопросы педагога: сколько голосов в песне? Какой голос звучит, как эхо? И расставит (сам) динамику (*f* и *p*), используя прием “эхо”. Очень оживит восприятие имитации игра в ансамбле: мелодию играет ученик, а ее имитацию («эхо») – педагог, и наоборот.

Очень важно с первых шагов овладения полифонией приучить ребенка к ясности поочередного вступления голосов, четкости их проведения и окончания. Необходимо на каждом уроке добиваться контрастного динамического воплощения и различного тембра для каждого голоса.

На пьесах Б. Бартока и других современных авторов дети постигают своеобразие музыкального языка современных композиторов. На примере пьесы Бартока «Противоположное движение» видно, насколько важна игра полифонии для воспитания и развития слуха учащегося, особенно если это касается восприятия и исполнения произведений современной музыки. Здесь мелодия каждого голоса в отдельности звучит естественно. Но при первоначальном проигрывании пьесы сразу двумя руками ученика могут неприятно поразить возникающие при противоположном движении диссонансы и переченья фа – фа – диез, до – до – диез. Если же он предварительно как следует усвоит каждый голос отдельно, то и их одновременное звучание будет им восприниматься как логическое и естественное.

Нередко в современной музыке встречается усложнение полифонии политональностью (проведение голосов в разных тональностях). Конечно, такое усложнение должно иметь какое – то обоснование. Например, в пьесе-сказке И. Стравинского «Медведь» мелодия - пятизвучковая диатоническая попевка с опорой на нижний звук до, сопровождение - повторяющееся чередование звуков ре бемоль и ля бемоль. Такое «чужеродное» сопровождение должно напоминать скрип «чужой» дере-

вянной ноги, в такт которому медведь поет свою песню. Пьесы Б. Бартока «Имитация», «Имитация в отражении» знакомят детей с прямой и зеркальной имитацией.

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. В пьесах такого рода имитируется уже не одна фраза или мотив, а все фразы или мотивы до конца произведения. В качестве примера возьмем пьесу Ю. Литовко «Пастушок» (канон) из сборника В. Шульгиной «Юным пианистам». Эта пьеска подтекстована словами. Для преодоления новой полифонической трудности полезен следующий способ работы, состоящий из трех этапов. Вначале пьеса переписывается и учится в простой имитации. Под первой фразой песни в нижнем голосе проставляются паузы, а при имитации ее во втором голосе паузы выписываются в сопрано. Так же переписывается и вторая фраза и так далее. В таком облегченном «переложении» пьеса играется два-три урока. (пр. 1) Затем «переложение» несколько усложняется: фразы переписываются уже в стреттной имитации, причем в 5 такте в сопрано обозначаются паузы. Таким же образом учится и вторая фраза и так далее (пример 2). Ансамблевый метод работы в это время должен стать ведущим. Его значение еще больше повышается на последнем, третьем этапе работы, когда пьеса играется педагогом и учеником в ансамбле так, как она написана композитором. И только после этого оба голоса передаются в руки ученика.

Следует отметить, что сам процесс переписывания полифонических произведений очень полезен. На это указывали такие выдающиеся педагоги нашего времени, как Валерия Владимировна Листова, Нина Петровна Калинина, Яков Исаакович Мильштейн. Ученик быстрее привыкает к полифонической фактуре, лучше разбирается в ней, более ясно осознает мелодию каждого голоса, их соотношение по вертикали. При переписывании он видит и схватывает внутренним слухом и такую важную особенность полифонии, как несовпадение во времени одинаковых мотивов.

Эффективность таких упражнений усиливается, если их играть затем по слуху, от разных звуков, в разных регистрах (вместе с педагогом). В результате такой работы ученик отчетливо осознает каноническое строение пьесы, вступление имитации, ее соотношение с той фразой, которая имитируется, и соединение окончания имитации с новой фразой.

Так как стреттная имитация в полифонии И. С. Баха является очень важным средством развития, то педагог, заботящийся о перспективе дальнейшего полифонического образования ученика, должен заострить на ней внимание.

Далее особенно важное значение приобретает изучение полифонических пьес эпохи барокко, среди которых первое место занимают сочинения И. С. Баха. В эту эпоху складывались риторические основы музыкального языка – музыкально – риторические фигуры, связанные с определенной смысловой символикой (фигуры вздоха, восклицания, вопроса, умолчания, усиления, различных форм движения и музыкальной структуры). Знакомство с музыкальным языком эпохи барокко служит основой для накопления интонационного словаря юного музыканта и помогает ему понять музыкальный язык последующих эпох.

Наилучшим педагогическим материалом для воспитания полифонического звукового мышления пианиста является клавирное наследие И. С. Баха, а первой ступенькой на пути к «полифоническому Парнасу» – широко известный сборник под названием «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах». Маленькие шедевры, вошедшие в «Нотную тетрадь», представляют собой в основном небольшие танцевальные пьесы – полонезы, менуэты и марши, отличающиеся необыкновенным богатством мелодий, ритмов, настроений. На мой взгляд, знакомить ученика лучше всего с самим сборником, т. е. «Нотной тетрадью», а не отдельными пьесами, разбросанными по разным сборникам. Очень полезно рассказать ребенку о том, что две «Нотные тетради Анны Магдалены Бах» – это своеобразные домашние музыкальные альбомы семьи И. С. Баха. Сюда вошли инструментальные и вокальные пьесы самого различного характера. Эти пьесы, как собственные, так и чужие, написаны в тетради рукой самого И. С. Баха, иногда - его жены Анны Магдалены Бах, встречаются также страницы, написанные детским почерком кого-либо из сыновей Баха. Вокальные сочинения - арии и хоралы, входящие в сборник, - предназначались для исполнения в домашнем кругу баховской семьи.

Я обычно начинаю знакомство учащихся с «Нотной тетрадью» Менуэтом d – moll. Ученику интересно будет 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 вечеринках и во время торжественных дворцовых церемоний. В дальнейшем менуэт стал модным аристо-

кратическим танцем, которым увлекались чопорные придворные в белых напудренных париках с буклями. Следует показать иллюстрации балов того времени, обратить внимание детей на костюмы мужчин и женщин, в большой степени определявшие стиль танцев (у женщин кринолины, необъятно широкие, требовавшие плавных движений, 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.

Прослушав Менуэт в исполнении педагога, ученик определяет его характер: своей мелодичностью и напевностью он 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 певца: определяем, что первый - высокий женский голос –это сопрано, а второй низкий мужской – бас; или два голоса исполняют два разных инструмента, какие? Обязательно нужно вовлечь в обсуждение этого вопроса ученика, разбудить его творческую фантазию. И. Браудо придавал большое значение умению инструментовать на фортепиано. «Первой заботой руководителя, - писал он, - будет научить ученика извлекать из фортепиано определенную, необходимую в данном случае звучность. Это умение я бы назвал ... умением логично инструментовать на фортепиано». «Большое воспитательное для слуха значение имеет исполнение двух голосов в различной инструментовке». «Это различие иной раз удобно сделать ясным для ученика путем образных сравнений. Например, торжественную, праздничную Маленькую прелюдию C– dur естественно сравнить с краткой увертюрой для оркестра, в котором принимают участие трубы и литавры. Задумчивую Маленькую прелюдию e – moll естественно сравнить с пьесой для небольшого камерного ансамбля, в котором мелодия солирующего гобоя сопровождается струнными инструментами. Уже само понимание общего характера звучности, необходимой для данного произведения, поможет ученику развить требовательность своего слуха, поможет направить эту требовательность на осуществление необходимого звучания».

В Менуэте d-moll певучее, выразительное звучание первого голоса напоминает пение скрипки. А тембр и регистр басового голоса приближается к звучанию вио-

лончели. Затем необходимо разобрать вместе с ребенком, задавая ему наводящие вопросы, форму пьесы (двухчастная) и ее тональный план: первая часть начинается d - moll'e, а заканчивается в параллельном F-dur'e; вторая часть начинается в F-dur'e и заканчивается в d - moll'e ; фразировку и связанную с ней артикуляцию каждого голоса отдельно. 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 вопросов - ответных соотношений Браудо предлагает следующий педагогический прием: педагог и ученик располагаются за двумя роялями. Первый двутакт исполняется учителем, ученик отвечает на этот двутакт - вопрос исполнением второго двутака - ответа. Затем роли можно поменять: ученик будет «задавать» вопросы, учитель - отвечать. При этом исполнителю, задающему вопросы, можно играть свою мелодию чуть ярче, а отвечающему - чуть тише, затем попробовать сыграть наоборот, вслушаться и выбрать лучший вариант. «Важно, что при этом мы учим ученика не столько играть немного громче и немного тише, - мы учим его «спрашивать» и «отвечать» на фортепиано».

Таким же способом можно поработать над Менуэтом № 4 G-dur, где «вопросы» и «ответы» состоят из четырехтактовых фраз. Затем весь первый голос Менуэта играет ученик, выразительно интонируя «вопросы» и «ответы»; углубляется работа над выразительностью штрихов (такты 2,5)-здесь ученику могут помочь образные сравнения. Например, во втором такте мелодия «воспроизводит» поклон важный, глубокий и значительный, а в пятом – более легкие, грациозные поклоны и так далее. Педагог может попросить ученика изобразить в движении разные поклоны, исходя из характера штрихов. 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 свойственны

значительность, динамический пафос. Очень редко пьеса у Баха заканчивается на *piano*; то же можно сказать и о кадансах в середине произведения.

Их многих задач, встающих на пути изучения полифонии, основной остается работа над певучестью, интонационной выразительностью и самостоятельностью каждого голоса отдельно. Самостоятельность голосов – неременная черта любого полифонического произведения. Поэтому так важно показать ученику на примере *d - moll'*ного Менуэта, в чем именно проявляется эта самостоятельность:

1. в различном характере звучания голосов (инструментовка);
2. в разной, почти нигде не совпадающей фразировке (например, в тактах 1-4 верхний голос содержит две фразы, а нижний состоит из одного предложения);
3. в несовпадении штрихов (*legato* и *non legato*);
4. в несовпадении кульминаций (например, в пятом – шестом тактах мелодия верхнего голоса поднимается и приходит к вершине, а нижний голос движется вниз и подъем к вершине совершает только в седьмом такте).
5. в разной ритмике (движение нижнего голоса четвертными и половинными длительностями контрастирует с подвижным ритмическим рисунком мелодии верхнего, состоящей почти сплошь из восьмых нот);
6. в несовпадении динамического развития (например, в такте четвертом второй части звучность нижнего голоса усиливается, а верхнего уменьшается).

Полифонии Баха свойственна полидинамика, и для ясного ее воспроизведения следует, прежде всего, избегать динамических преувеличений, не следует отходить от намеченной инструментовки до конца пьесы. Чувство меры по отношению ко всем динамическим изменениям в любом произведении Баха – качество, без которого нельзя стилистически верно передать его музыку. Лишь посредством глубокого аналитического изучения основных закономерностей баховского стиля можно постичь исполнительские намерения композитора. К этому и должны быть направлены все усилия педагога, начиная с «Нотной тетради Анны Магдалены Бах».

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, с особенностями баховской ритмики, для которой ха-

рактенно в большинстве случаев использование соседних длительностей: восьмые и четверти (все марши и менуэты), шестнадцатые и восьмые («Волынка»). Еще одной отличительной особенностью баховского стиля, которую выявил И. Браудо и назвал «приемом восьмушки», является контраст в артикулировании соседних длительностей: мелкие длительности играют *legato*, а более крупные – *non legato* или *staccato*. Однако пользоваться этим приемом следует, исходя из характера пьес: певчие Менуэт *d-moll*, Менуэт № 15 *c-moll*, торжественный Полонез № 19 *g-moll* – исключение из «правила восьмушки».

При исполнении вокальных сочинений И.С. Баха (Ария № 33 *f-moll*, Ария № 40 *F-Dur*), так же, как и его хоральных прелюдий (на дальнейшем этапе обучения) 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.

При работе над полифонией Баха учащиеся часто встречаются с мелизмами – важнейшим художественно - выразительным средством музыки XVII-XVIII веков. Если учесть различия в редакторских рекомендациях, как по поводу количества украшений, так и в их расшифровках, то станет ясно, что ученику здесь обязательно понадобятся помощь и конкретные указания преподавателя. Педагог должен исходить из чувства стиля исполняемых произведений, собственного исполнительского и педагогического опыта, а также имеющихся методических руководств. Так, педагогу можно порекомендовать статью Л.И. Ройзмана «Об исполнении украшений (мелизмов) в произведениях старинных композиторов», в которой подробно разбирается этот вопрос и приводятся указания И.С. Баха. Можно обратиться к капитальному исследованию Адольфа Бейшлага «Орнаментика в музыке», и конечно, познакомиться с баховской трактовкой исполнения мелизмов по составленной самим композитором таблице в «Ночной тетради Вильгельма Фридемана Баха», охватывающей главные типовые примеры. Здесь важны три момента:

1. исполнять мелизмы Бах рекомендует за счет длительности основного звука (за отдельными исключениями);

2. все мелизмы начинаются с верхнего вспомогательного звука (кроме перечеркнутого мордента и нескольких исключений, например, если перед звуком, на

котором выставлена трель или неперечеркнутый мордент, уже стоит ближайший верхний звук, то украшение исполняется с главного звука);

3. вспомогательные звуки в мелизмах исполняются на ступенях диатонической гаммы, кроме тех случаев, когда знак альтерации указан композитором – под знаком мелизма или над ним.

Чтобы наши ученики не относились к мелизмам как к досадной помехе в пьесе, нужно умело преподнести им этот материал, пробудить интерес, любознательность. Например, разучивая Менуэт № 4 G-dur, ученик знакомится с мелодией, не обращая внимания вначале на выписанные в нотах морденты. Затем он слушает пьесу в исполнении педагога сначала без украшений, затем с украшениями и сравнивает. Ребятам, конечно же, больше нравится исполнение с мордентами. Пусть самостоятельно поищет, где и как они обозначены в нотах. Найдя новые для него значки (морденты), ученик обычно с интересом ждет объяснений педагога, и педагог рассказывает, что эти значки, украшающие мелодию, представляют собой сокращенный способ записи мелодических оборотов, распространенный в XVII – XVIII веках. Украшения как бы соединяют, объединяют мелодическую линию, усиливают речевую выразительность. И если мелизмы – мелодия, значит и исполнять их надо певуче и выразительно, в том характере и темпе, которые присущи данной пьесе. Чтобы мелизмы не были «камнем преткновения», их надо сначала услышать «про себя», пропеть и только потом играть, начиная с медленного темпа и постепенно доводя до нужного.

Новой ступенькой в овладении полифонией является знакомство со сборником «Маленькие прелюдии и фуги», а от него протягиваются многие нити к «Инвенциям», «Симфониям» и «ХТК». Хочу подчеркнуть, что при изучении баховских произведений очень важна постепенность и последовательность. «Нельзя проходить фуги и симфонии, если до этого исчерпывающе не изучены инвенции и маленькие прелюдии» - предупреждал И. Браудо. Эти сборники, помимо своих художественных достоинств, дают педагогу возможность углубить знакомство ученика с характерными особенностями баховской фразировки, артикуляции, динамики, голосовенения, объяснить ему такие важнейшие для него понятия, как тема, противосложение, скрытое многоголосие, имитация и другие.

С имитацией учащийся познакомился еще в первом классе музыкальной школы. В средних классах его представление об имитации расширяется. Он должен понять ее как повторение темы – главной музыкальной мысли, - в другом голосе. Имитация – основной полифонический способ развития темы. Поэтому тщательное и всесторонне изучение темы, будь это Маленькая прелюдия, Инвенция, Симфония или Фуга, является первоочередной задачей в работе над любым полифоническим произведением имитационного склада.

Приступая к анализу темы, ученик самостоятельно или с помощью педагога определяет ее границы. Затем он должен уяснить образно-интонационный характер темы. Избранная выразительная трактовка темы определяет интерпретацию всего произведения. Вот почему так необходимо уловить все звуковые тонкости исполнения темы, начиная с первого ее проведения. Еще изучая пьесы из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах», ученик осознал мотивное строение баховских мелодий. Работая, например, над темой в Маленькой прелюдии № 2 C-dur (часть 1), ученик должен ясно представлять, что она состоит из трех восходящих мотивов (пример 3). Для ясного выявления ее структуры полезно поучить сначала каждый мотив отдельно, играя его от разных звуков, добиваясь интонационной выразительности. Когда тема после тщательной проработки мотивов играетя целиком, отчетливость интонирования каждого мотива обязательна. Для этого полезно поиграть тему с цезурами между мотивами, делая на последнем звуке каждого мотива *tenuto*.

На примере Инвенции C-dur следует познакомить учащегося с межмотивной артикуляцией, которая применяется для того, чтобы отделить один мотив от другого при помощи цезуры. Самым явным видом цезуры является обозначенная в тексте пауза (пример 4).

В большинстве же случаев требуется умение самостоятельно устанавливать смысловые цезуры, которое педагог должен привить ученику. В Инвенции C-dur тема, противосложение и новое проведение темы в первом голосе отделяются цезурами. Ученики легко справляются с цезурой при переходе от темы к противосложению, а вот от противосложения к новому проведению темы цезуру выполнить сложнее. Следует тщательно поработать над тем, чтобы первую шестнадцатую во втором такте взять тише и мягче, как бы на выдохе, и незаметно и легко отпустив палец, сразу же опереться на вторую шестнадцатую группы (соль), спеть ее глубоко и зна-

чительно, чтобы показать начало темы. Ученики, как правило, допускают здесь грубую ошибку, играя шестнадцатую перед цезурой *staccato*, да еще грубым, резким звуком, не слушая, как она звучит. Браудо рекомендует последнюю ноту перед цезурой исполнять по возможности *tenuto*.

Необходимо познакомить ученика с различными способами обозначения межмотивной цезуры. Она может быть обозначена паузой, одной или двумя вертикальными черточками, окончанием лиги, знаком *staccato* на ноте перед цезурой (пример 5).

Говоря о внутримотивной артикуляции, следует научить ребенка различать основные типы мотивов:

1. мотивы ямбические, которые идут со слабого времени на сильное;
2. мотивы хорейские, вступающие на сильной доле и заканчивающиеся на слабой.

Примером стаккатированного ямба являются ямбические мотивы в тактах четвертом – пятом в Маленькой прелюдии № 2 C-dur (пример 6).

Из-за твердого окончания его называют «мужским». В музыке Баха он встречается постоянно, ибо соответствует ее мужественному характеру. Как правило, ямб в произведениях Баха произносится расчлененно: затактовый звук стаккатируется (или играется *non legato*), а опорный исполняется *tenuto*.

Особенностью артикуляции хорей (мягкого, женского окончания) является связывание сильного времени со слабым. Как самостоятельный мотив хорей, в силу своей мягкости, в музыке Баха встречается редко, являясь обычно составной частью трехчленного мотива, образованного от слияния двух простых мотивов – ямба и хорей. Трехчленный мотив, таким образом, объединяет два контрастных вида произношения – раздельность и слитность. (пример 7)

Одним из характерных свойств баховских тем является преобладающая в них ямбическая структура. Чаще всего уже первое их проведение начинается со слабой доли после предшествующей паузы на сильном времени. При изучении Маленьких прелюдий № 2, 4, 6, 7, 9, 11 из первой тетради, Инвенций № 1, 2, 3, 5 и других, Симфоний № 1, 3, 4, 5, 7 и других педагог должен обратить внимание ученика на указанную структуру, обуславливающую характер исполнения. При выгравании в тему еще без сопровождающих голосов слух ребенка сразу же надо включить в

«пустую» паузу, чтобы он ощутил в ней естественный вдох перед разворачиванием мелодической линии. Чувство такого полифонического дыхания очень важно при изучении кантиленных прелюдий, инвенций, симфоний, фуг.

Ямбическое строение баховских тем определяет и особенность фразировки Баха, о которой обязательно должны знать ученики. Начинаясь со слабой доли такта, тема свободно «перешагивает» через тактовую черту, заканчиваясь на сильной доле, таким образом, границы такта не совпадают с границами темы, что приводит к смягчению и ослаблению сильных долей такта, подчиняющихся внутренней жизни мелодии, ее стремлению к смысловым кульминационным вершинам – основным тематическим акцентам. Баховские тематические акценты часто не совпадают с метрическими, они обусловлены не метром, как в классической мелодии, а внутренней жизнью темы. Интонационные вершины темы у Баха обычно приходятся на слабые доли. «В баховской теме все движение и вся сила устремляются к главному акценту, - писал А. Швейцер. – На пути к нему все беспокойно, хаотично, при его вступлении напряжение разряжается, все предшествующее сразу же проясняется. Слушатель воспринимает тему как целое с ясно отчеканенными контурами». И дальше «... чтобы играть Баха ритмично, надо акцентировать не сильные доли такта, но те, на которые падает ударение по смыслу фразировки». Учащиеся, незнакомые с особенностями баховской фразировки, часто заменяют акцент тематический акцентом тактовым, отчего тема у них распадается на куски, теряет целостность и внутренний смысл.

Еще одной из существенных черт баховского тематизма является так называемая скрытая полифония или скрытое многоголосие. Поскольку эта особенность свойственна почти всем мелодиям Баха, умение распознать ее представляется крайне важным навыком, который подготавливает учащихся к более сложным задачам.

Обратим внимание ученика на то, что мелодия у Баха часто создает впечатление концентрированной полифонической ткани. Такая насыщенность одноголосной линии достигается присутствием в ней скрытого голоса. Этот скрытый голос возникает только в той мелодии, где есть скачки. Звук, покидаемый скачком, продолжает звучать в нашем сознании до того момента, пока не появится соседний с ним тон, в который он разрешается. Примеры скрытого двухголосия мы найдем в Маленьких прелюдиях № 1,2,8,11, 12 части первой. В Маленькой прелюдии № 2 с- moll (часть

вторая) познакомим ученика со скрытым двухголосием того типа, который наиболее часто встречается в клавирных сочинениях Баха (пример 8).

Подобное движение скрытого голоса поможет закрепить в сознании ребенка образное наименование – «дорожка». Такая дорожка должна исполняться звучно, с опорой. Рука и палец опускаются на клавиши чуть сверху, отчего получается боковое движение кисти. Голос, повторяющий один и тот же звук, следует играть едва слышно. Этот же прием ученик будет использовать и при работе над более сложными произведениями, например, Алемандой из Французской сюиты E–dur, Менуэтом 1 из Партиты 1 и другими.

Итак, определив характер звучания темы, ее артикуляцию, фразировку, кульминацию, тщательно выгравшись, впевшись в тему, ученик переходит к знакомству с первой имитацией темы, называемой ответом или спутником. Здесь необходимо направить внимание ученика на вопрос – ответный диалог темы и ее имитации. Чтобы не превратить проведение имитаций в монотонный ряд повторений той же темы, Браудо советует одну из тем сыграть, другую спеть, затем диалог вождя и спутника исполнить за двумя роялями. Такая работа очень стимулирует слух и полифоническое мышление.

Часто у педагогов возникает вопрос: как исполнять имитацию – подчеркивать ее или нет. Однозначного ответа на этот вопрос не существует. В каждом конкретном случае следует исходить из характера и строения пьесы. Если противосложение близко по характеру теме и развивает ее, как, например, в Маленькой прелюдии № 2 C – dur (ч. 1) или Инвенции № 1 C – dur, то для сохранения единства темы и противосложения имитацию подчеркивать не следует. Как образно высказался Л. Ройзман, если каждое проведение темы исполнять несколько громче других голосов, то «... мы оказываемся свидетелями исполнения, о котором можно сказать: сорок раз тема и ни одного раза фуги». В двухголосных полифонических пьесах Баха имитацию чаще всего следует подчеркивать не громкостью, а иным отличным от другого голоса тембром. Если верхний голос играть звонко и выразительно, а нижний легко и неизменно тихо, имитация будет слышна яснее, чем при громком ее исполнении. Тема – в зависимости от динамического плана – может иной раз прозвучать тише остальных голосов, но она должна быть всегда значительной, выразительной, заметной.

Маркирование имитаций Браудо считать целесообразным в тех случаях, когда основной характер произведения связан с постоянным чередованием мотивов, с постоянной переброской их из одного голоса в другой. Переключка голосов входит в этом случае в основной образ произведения. Именно с подобной переключкой связан светлый, не лишенный юмора характер Инвенции № 8 F – dur, Маленькой прилюдии № 5 E – dur (ч. 2) (Пример 9).

Вслед за освоением темы и ответа начинается работа над противосложением. Отрабатывается противосложение иначе, чем тема, так как характер его звучания и динамику, возможно, установить только в сочетании с ответом. Поэтому основным методом работы в данном случае является исполнение ответа и противосложения в ансамбле с педагогом, а дома – двумя руками, что значительно облегчает нахождение соответствующих динамических красок.

Хорошо проработав тему и противосложение, ясно осознав соотношения: тема – ответ, тема – противосложение, ответ – противосложение, можно перейти к тщательной работе над мелодической линией каждого голоса. Задолго до их соединения пьеса исполняется двухголосно в ансамбле с педагогом – сначала по разделам, затем целиком и, наконец, полностью передается в руки ученика. И тут выясняется, что в большинстве случаев ученик, даже неплохо слышащий верхний голос, совсем не слышит нижний, как мелодическую линию. Для того, чтобы действительно слышать оба голоса, следует работать, концентрируя внимание и слух на одном из них – верхнем (как в неполифонических произведениях). Играются оба голоса, но по-разному: верхний, на который направлено внимание, – *f, espressivo*, нижний – *pp* (ровно). Такой метод Г. Нейгауз назвал методом «преувеличения». Практика показывает, что эта работа требует именно такого большого различия в силе звука и выразительности. Тогда ясно слышен не только верхний, главный в данный момент голос, но и нижний. Они как бы играют разными исполнителями на разных инструментах. Но активное внимание, активное слушание без особого усилия направляется на тот голос, который исполняется более выпукло.

Потом переносим внимание на нижний голос. Играем его *f, espressivo*, а верхний – *pp*. Теперь оба голоса слышны и воспринимаются учеником еще более отчетливо, нижний – потому, что он чрезвычайно «приближен», а верхний – потому, что он уже хорошо знаком.

При занятиях таким способом в наименьший срок можно достичь хороших результатов, так как для учащегося проясняется звуковая картина. Играя потом оба голоса как равноправные, он равно и слышит выразительное течение каждого голоса (фразировку, нюансировку). Такое точное и ясное слышание каждой линии – неременное условие в исполнении полифонии. Лишь достигнув его, можно плодотворно работать затем над произведением в целом.

При исполнении многоголосного произведения трудность слышания всей ткани (по сравнению с двухголосной) возрастает. Забота о точности голосоведения заставляет с особым вниманием относиться к аппликатуре. Нельзя исходить в аппликатуре баховских пьес только из пианистических удобств, как это делал Черни в своих редакциях. Бузони был первым, кто возродил аппликатурные принципы баховской эпохи, как наиболее отвечающие выявлению мотивной структуры и четкому произношению мотивов. Широко в полифонических произведениях применяются принципы переключивания пальцев, скольжения пальца с черной клавиши на белую, беззвучной подмены пальцев. Это поначалу иногда кажется ученику трудным и неприятным. Поэтому надо стараться привлекать его к совместному обсуждению аппликатуры, выяснению всех спорных вопросов. А затем добиваться обязательного ее соблюдения.

Работа над трех – четырехголосными произведениями, ученик уже может не учить специально каждый голос, а учить по два голоса в разных сочетаниях: первый и второй, второй и третий, первый и третий, играя один из них *f, espressivo*, а другой – *pp*. Этот способ полезен и при соединении всех трех голосов вместе: сначала громко играет один голос, а остальные два – тихо. Затем динамика голосов меняется. Затрата времени на такую работу различна в зависимости от степени подвинутости ученика. Но учить так – полезно, этот способ, пожалуй, самый эффективный. Из других способов работы над полифонией можно назвать:

1. исполнение разных голосов различными штрихами (*legato* и *non legato* или *staccato*);
2. исполнение всех голосов *p*, прозрачно;
3. исполнение голосов ровное при специально сосредоточенном внимании на одном из них;

4. исполнение без одного голоса (этот голосов представлять себе внутренне или петь).

Эти способы приводят к ясности слухового восприятия полифонии, без чего исполнение теряет свое главное качество – ясность голосоведения.

Для понимания полифонического произведения и осмысленности работы учащемуся необходимо с самого начала представлять себе его форму, тонально-гармонический план. Более яркому выявлению формы способствует знание своеобразия динамики в полифонии, особенно баховской, состоящее в том, что самому духу музыки не свойственно излишне измельченное, волнообразное ее применение. Для полифонии Баха наиболее характерно архитектурная динамика, при которой смены больших построений сопровождаются новым динамическим освещением.

Изучение баховских сочинений – это, прежде всего большая аналитическая работа. Для понимания полифонических пьес Баха нужны специальные знания, нужна рациональная система их усвоения. Достижения определенного уровня полифонической зрелости возможно лишь при условии постепенного, плавного наращивания знаний и полифонических навыков. Перед педагогом музыкальной школы, закладывающим фундамент в области овладения полифонией, всегда стоит серьезная задача: научить любить полифоническую музыку, понимать ее, с удовольствием работать над ней.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

1. Г. Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры».
2. Б. Милич «Воспитание ученика-пианиста в 3-4 классах ДМШ».
3. Б. Милич «Воспитание ученика-пианиста в 5-7 классах ДМШ».
4. А. Артоболевская «Первая встреча с музыкой».
5. Булатова «Педагогические принципы Е.Ф. Гнесиной».
6. Б. Кременштейн «Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано».
7. Н. Любомудрова «Методика обучения игре на фортепиано».
8. Е. Макуренкова «О педагогике В.В. Листовой».
9. Н. Калинина «Клавирная музыка Баха в фортепианном классе».
10. А. Алексеев «Методика обучения игре на фортепиано».
11. «Вопросы фортепианной педагогики». Выпуск второй.
12. И. Браудо «Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе».