Муниципальное бюджетное образовательное учреждение

дополнительного образования

«Детская музыкальная школа № 4 города Томска»

**Основные принципы работы**

**над**

**полифоническими произведениями**

 **И.С. Баха**

(методическая работа)

Выполнила

**Гошина Светлана Ильинична,**

преподаватель первой квалификационной

категории по классу фортепиано

Томск 2019

Содержание

1. Введение…………………………………………………………………… 4
2. Основные правила исполнения полифонии И.С. Баха……………….. 5
	1. Динамика
	2. Темп
	3. Акцентировка
	4. Фразировка и артикуляция
	5. Педализация
3. Педагогический разбор инвенции………………………………………. 6
4. Заключение…………………………………………………………………. 7
5. Список литературы………………………………………………………… 8
6. **Введение**

Один из важнейших моментов воспитания музыкальной культуры обучающихся – развитие полифонического слуха, полифонического мышления ученика.

На всех годах обучения в музыкальной школе ученик развивает и совершенствует полифоническое мышление, владение полифонической фактурой.

Уже на первом году обучения возможно приступать к изучению пьес с элементами полифонии. Пьесы с элементами двухголосия в простейшей форме ставят перед учеником двойную задачу – слышание и исполнение двух мелодических линий, сочетание различных движений обеих рук. Большинство учеников в том случае, когда их руки благополучно справляются с ведение двух линий голосов, ясно слышат только лишь верхний голос, нижний же голос проигрывают весьма смутно и приблизительно. Разрыв между двигательным воплощением и внутренним слышанием отрицательно влияет на музыкальное развитие ученика.

Чтобы избежать эту опасность необходимо развивать полифоническое мышление с первых шагов обучения, продуманно подбирать музыкальный материал с возрастающей степенью сложности и постоянно развивать навыки работы над полифоническими произведениями.

Полифонические произведения, доступные для изучения в первые годы учёбы, можно разделить на три группы. Первая из них – народно-песенная музыка подголосочного склада. Вторую группу образуют пьесы с двумя контрастирующими голосами. В большинстве из них основную по выразительности мелодию ведёт верхний голос, которому противостоит самостоятельная линия баса.

В качестве примера контрастной полифонии можно привести Арию Г. Перселла. В ней мелодия верхнего голоса интонационно глубока, выразительна, протяжна, а мелодия нижнего голоса в равномерном движении звучит как бы в отдалении, бесстрастно.

Наиболее трудны для восприятия и исполнения сочинения третьей группы – имитационного склада. К ним относятся, прежде всего, сочинения И.С. Баха, прелюдии, 2-х и 3-х голосные инвенции, ХТК и др. Учащимся нужно иметь правильное представление о характере исполнения данной музыки, о его соответствии стилю, образному содержанию. Музыка Баха требует иного подхода к выразительности исполнения, нежели произведения других жанров и стилей.

Общеизвестно, что И.С. Бах писал свои произведения для начинающих музыкантов, преследующих педагогическую цель - научить играть полифоническую музыку своих учеников. Основное требование – «добиться певучей манеры в игре и ровного звучания мелодии всеми пальцами». Для Баха основой музыки является мелодическое, вокальное начало (кантилена, речевая декламация).

Один из исследователей творчества И.С.Баха И. Форкель пишет, что Бах мыслил голоса как тесный круг лиц, беседующих друг с другом; говорить им рекомендовалось по очереди, лишь в тех случаях, когда они могли прибавить к сказанному что-либо существенное».

 Как исполнять полифонические произведения? Стиль исполнения полифонической музыки всегда согласован с содержанием и формой. Ключ к правильному исполнению надо искать в нотном тексте и высказываниях самого И. Баха. Как следует интерпретировать музыку Баха? Даже великие музыканты Рихтер, Гульд Фейнберг,. Николаев по - разному интерпретировали музыку Баха. Сам И.С. Бах6656+8-, точный и методичный из великих композиторов мастер непогрешимой математической логики сам дал повод к подобной разноголосице мнений. Когда он сочинял произведения для клавира, то ограничивался в нотной записи «голыми» нотами и не давал никаких прямых указаний темпа, динамики, фразировки и т.д. Современники Баха в то время хорошо знали требования в отношении правил исполнения полифонической музыки и не нуждались в подробных пояснениях.

1. **Основные правила исполнения полифонии И.С. Баха**

 Коротко остановимся на основных правилах исполнения полифонических произведений И.С. Баха. Сам И.С. Бах в преподавании стремился к тому, чтобы все элементы пьесы были понятны и осознаны учеником. «Чего не понимаешь, того никогда не сможешь правильно исполнить», - часто говорил он своим ученикам.

* 1. **Динамика**

 И.С. Бах редко пользовался обозначением динамики. Она была связана с обозначением регистров. Характер исполнения имела ступенчатый, террасообразный, т.е. когда определённая сила звука господствует на протяжении целого эпизода, и ясно отделяется от другого эпизода иной звучностью.

 При определении динамики следует ориентироваться по внутренним факторам: плану построения, контрастности построения тем и интермедий, положению кульминации и т.д. часто смена звучания происходит в моментах перерыва звучания (например каденции). Бах был чрезвычайно прост и экономичен в динамических сдвигах, участки, контрастирующие по звучности, были весьма длинными.

 Каденции должны выдерживаться в той же силе звучности, в какой был сыгран весь эпизод. Нельзя было начинать и оканчивать пьесу, идущую в полной звучности на *pp*, а заканчивать на *ff*, «будто хочешь показать её слушателю в виде котёнка, который пройдя все стадии развития становится, наконец, львом» (А. Швейцер). Это правило относится прежде всего, к темам инвенций и фуг.

 У Баха редко встречаются обозначения ff и ppобычно он удовлетворяется простым f или p. Но, такая террасообразность динамики не означает серого монотонного, выровненного звучания или унылой, бескрасочной смены регистров, наоборот, звучность обогащается множеством тонких оттенков внутри границ соответствующей силы звука.

 Баху близки выразительная динамика фразы, артикуляция, декламационные акценты, построенные на основе широкого динамического плана. Поэтому надо понимать эту двойную динамику ума и чувства и не заменять её динамикой только чувства.

* 1. **Темп**

Во времена Баха обозначения темпа использовались не столько для определения скорости движения, сколько для выражения эмоционального содержания, характера исполнения. Так, Allegro – весело, активно; Grave – серьёзно, строго; Allegretto – активно, с оттенком шутливости, грациозно; Andante – пассивно, размеренно; Adagio – проникновенно и т.д.

Темповые указания у И.С. Баха лаконичны, круг их ограничен, в пределах Moderato и Allegro. Полагают, что Adagio, Grave, Lento у Баха были не столь медленны, а Presto и Allegro не так быстры, как в наши дни. Решающим фактором определения темпа являлся характер произведения.

Встречается у Баха и расширение темпа, в основном при окончании эпизодов (звуки исполняются несколько с оттяжкой в конце каденции, затем темп восстанавливается) и при окончании произведения.

* 1. **Акцентировка**

Акценты у Баха не столь остры, как у других композиторов классиков. Сильные доли такта выделяются не с такой энергией и рельефностью, как, например у Бетховена. Акценты более сглажены и подчинены общей пластике движения. Их исполняют не столько с помощью динамического акцента, сколько путём додерживания, удлинения звука. Вот почему при стилистически правильном исполнении Баха, акцентировка часто не совпадает с сильной долей такта, часто встречаются кульминации на слабые доли. «Важно установить место главного акцента, к которому стремится беспокойно всё предыдущее» (Я. Мильштейн).

* 1. **Фразировка, артикуляция, аппликатура**

В этом вопросе много разногласий, поэтому определим понятия этих терминов. Под *фразировкой* следует понимать художественно-смысловое членение музыкальной речи. Фразировка в музыке, как и в речи, разграничивает предложения (фразы) и части предложения (мотивы) согласно их смыслу.

Под  *артикуляцией* следует понимать способ исполнения (произношения) звуков музыкальной речи, т.е. их расчленение по выразительным приёмам (слитно или раздельно).

Если фразировка определяет ход мыслей, их логическую смену, то артикуляция фиксирует способы выражения музыкальной мысли ( legato, staccato) и т.д.

Определить у Баха границы фразировки гораздо труднее, чем кажется на первый взгляд. Часто у Баха конец одной фразы является началом другой. Такое сращение фраз характерно для Баха, главная задача – добиться текучести мелодии.

Артикуляционные приёмы у Баха более определённы. Лига являлась не знаком фразировки, а символом игры legato. Вообще, у Баха legato - символ внутреннего движения чувства.

Аппликатура. Бах уделял удобству, целесообразности игры большое внимание. Сам он любил держать пальцы как можно ближе к клавишам, нажимая и отпуская их крайне осторожно. Не допускал несобранного удара пальцев по клавишам. Советовал заранее подводить палец к клавише, которую надо «взять», как бы вводить в неё. Кисть руки сохраняла закруглённую форму даже в самых трудных местах. Бах называл такое исполнение «искусством певучей игры». Певучесть в исполнении Баха сочеталась с удивительным спокойствием и пластичностью.

Staccato у Баха - символ не связности, оно не похоже на фортепианное стаккато. У Баха оно « тяжёлое и скорее увеличивает протяжённость звука, чем уменьшает его, вот почему правы те редакторы, которые обозначают баховское стаккато не точками, а маленькими чёрточками или чёрточками под точками. Между легато и стаккато у Баха значится портато, при котором каждый звук выдерживается немного дольше, чем половина длительности ноты.

* 1. **Педализация**

Некоторые исследователи утверждают, что произведения Баха следует исполнять без педали, мотивируя тем, что использование педали началось с Бетховена. Другие утверждают, что полный отказ от педали обеднит звучание. Следует признать, что педаль служит прекрасным средством подчёркивания той или иной гармонии, более яркого выявления ритмической структуры фразы. Использование педали следует применять в тех случаях, когда невозможно одними лишь пальцами выполнить легато или задержать бас. Пьесы из «Нотной тетради А.М. Бах» общепринято играть без педали. В трёхголосных инвенциях педаль возможна.

1. **Педагогический разбор инвенции**

Вернёмся к вопросу изучения произведений имитационного склада в музыкальной школе. Несомненно, первое место здесь принадлежит изучению инвенций И.С. Баха.

«Инвенция» от лат. Invention – изобретение, выдумка. Инвенции написаны для клавикорда, только на этом инструменте возможна была певучая манера игры, которую прежде всего имел в виду Бах. В каждом такте этих пьес чувствуется стремление выявить многообразие богатого оттенками певучего звучания.

Инвенции можно условно разделить на две группы: к первой относятся пьесы, изучение которых обусловлено структурно-формальными задачами (инвенция F-dur) в пьесах второй группы развитие определяется ведущей драматической идеей (инвенции e-moll, f- moll).

Изучение инвенций следует начать с ознакомления различных редакций инвенций. Круг авторов весьма обширен, ценность всех редакций не равнозначна. Исходя из индивидуальных особенностей ученика, его способностей, следует ставить определённые задачи по изучению инвенций, иметь, выстраивать, по возможности, свою интерпретацию данных произведений, лишь бы она соответствовала характеру и стилю музыки Баха.

Проведём кратко методический разбор инвенции c-dur И.С. Баха.

Первые занятия следует посвятить разбору формы инвенции, разбору всего тематического материала, определению характера пьесы, выбору пианистических приёмов для поиска нужного звучания инвенции.

На этапе собственно разбора и овладения нотного текста следует играть отдельно каждый голос, либо два голоса вместе (1 голос – учитель, другой – ученик). Определить характер основной темы, где она проходит, найти противосложение, определить спутник, его вид. Тема проходит в разных голосах 4 раза. В интерлюдии нисходящий секвенционный ход построен на материала темы в обращении, он же и осуществляет модуляцию в другую тональность. Каденция звучит в тональности доминанты, тоника новой тональности указывает на завершение первой части.

Во второй части в основной теме голоса поменялись ролями. Третья часть идентична строению второй части.

Образный строй тем: ясная, простая тема, активно стремящаяся к сильной доле (начало со слабой доли), т.е. мужественная простота. Штрих – легато. Кисть руки собрана, экономия движений, снятия точны, без лишних локтевых движений. Задания ученику для самостоятельной домашней работы - добиваться правильности выбранной интонации, глубокого полного звука .

На завершающей стадии изучения инвенции, задачи: во время исполнения слышать и вести линию каждого голоса в его смысловом и динамическом развитии. Особое слуховое внимание уделять нижнему голосу.

Методы работы:

* Нижний голос в октавном удвоении играет ученик, верхний – учитель;
* Ученик играет разной динамикой – нижний голос – f, верхний – p;
* Играть оба голоса, один из них петь (поочерёдно нижний и верхний);
* Темп сдержанный, при игре внутренним слухом вести один из голосов;
* По хлопку учителя прекратить играть один голос, но продолжать вести его внутренним слухом, по хлопку вступить.

В этих небольших инвенциях обнаруживается непостижимое величие музыки Баха. Он писал простые упражнения для своих сыновей, а создал замечательные творения.

1. **Заключение**

Особенно значительна роль полифонии в слуховом воспитании, в умении достигать тембрового разнообразия звучания, умении вести напевную мелодическую линию. Огромную пользу приносит работа над полифоническими произведениями в приобретении собственно технического мастерства: развитие особой послушности, гибкости кисти и пальцев, сочетающейся со звуковой определённостью

Перед педагогом, занимающимся с учащимися любой степени подготовленности, всегда стоит серьёзная задача: научить любить полифоническую музыку, понимать её, с удовольствием работать над полифоническими произведениями.

 Полифонический способ изложения, художественные образы, музыкальный язык полифонических пьес должны стать для учащихся привычными и понятными.

1. **Список литературы**
2. Швейцер А. И.С. Бах.- М., 1989
3. Фейгин М. Полифония в первые годы обучения.-М., 1978
4. Двухголосные инвенции, авторы Горбунова А. Ориентлихерман А. и др.-М., 1979
5. Любомудрова Н. методика обучения игре на фортепиано.-М.,1982