***Барановская Татьяна Олеговна,***

*Преподаватель, ДМШ №1 (хоровая), Республика Казахстан, Алматы*

*t.baranovskaya59@list.ru*

**Работа над полифоническими произведениями (на примере Нотной тетради Анны М. Бах)**

В репертуаре начинающих пианистов полифоническая музыка является фундаментом всего будущего их развития, неотъемлемой частью обучения исполнительскому искусству, так как с первых шагов они осваивают многоголосную специфику рояля и всей фортепианной литературы. Как пишет Мартинссен К. А., «… этот инструмент является в действительности одним из чудеснейших творений, которые до сих пор создала человеческая душа для проецирования своих высших и индивидуальнейших (eigensten) движений. Ибо первичная особенность рояля состоит в том, что он даёт одному лицу «в руки» возможность петь – да именно петь, не только одним, а двумя, тремя, четырьмя, пятью голосами одновременно» [1].

Воспитание полифонического мышления, полифонического слуха, то есть способности «… расчленённо, дифференцированно воспринимать (слышать) и воспроизводить в музыкально-исполнительском действии … несколько сочетающихся друг с другом в одновременном развитии звуковых линий…» [2] является одним 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, преподаватель 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. Преподаватель рассказывает о том, как исполнялись эти песни в народе: начинал песню запевала, затем ее подхватывал хор ("подголоски"), варьируя ту же мелодию.

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. 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", "Пианист - фантазер", "Путь к музицированию" Д. Баренбойма, "Школа игры на фортепиано" под редакцией А. Николаева, "Сборник фортепианных пьес" под редакцией Ляховицкой, "Юным пианистам" В. Шульгиной. Во многих из них даются творческие задания – подобрать конец, сочинить подголосок или продолжение любого голоса.

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

Можно образно объяснять имитацию сравнением с таким знакомым и интересным для детей явлением, как эхо. Ученик c удовольствием ответит на вопросы преподавателя: «сколько голосов в песне?», «какой голос звучит, как эхо?», «как расставить динамику (f и р), используя прием "эхо"». Помогает восприятию имитации игра в ансамбле: мелодию играет ученик, а ее имитацию ("эхо") - преподаватель, и наоборот.

Очень важно с первых шагов овладения полифонией приучить ребенка к ясности поочередного вступления голосов, четкости их проведения и окончания, необходимости добиваться контрастного динамического воплощения и различия тембров для каждого голоса.

На пьесах Б. Бартока и других современных авторов дети постигают своеобразие музыкального языка современных композиторов. На примере пьесы Бартока "Противоположное движение" можно убедиться, как полифония воспитывает и развивает слух учащегося и свободное восприятие 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 - пятизвуковая диатоническая попевка с опорой на нижний звук до, сопровождение - повторяющееся чередование звуков ре бемоль и ля бемоль. Такое "чужеродное" сопровождение должно напоминать скрип "чужой" деревянной ноги, в такт которому медведь поет свою песню. Также 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 стретной 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 выписывается в сопрано.  
Так же переписывается и вторая фраза и так далее. В таком облегченном "переложении" пьеса играется два-три урока, затем "переложение" несколько усложняется: фразы переписываются уже в стреттной имитации,

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 В. В. Листова, Н. П. Калинина, Я. И. 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 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. Необходимо заострить внимание на стреттной имитации, являющейся очень важным средством полифонического образования ученика.

Далее особенно важное значение приобретает изучение полифонических пьес эпохи барокко. 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 этом пути – широко известный сборник под названием "Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах". Маленькие шедевры, вошедшие в "Нотную тетрадь", представляют собой небольшие танцевальные пьесы - полонезы, менуэты и марши, отличающиеся необыкновенным богатством мелодий, ритмов, настроений. На мой взгляд лучше знакомить ученика сразу 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.

Ученику интересно будет узнать, что в сборник включены девять менуэтов. Во времена И. С. Баха менуэт был распространенным, живым, всем известным танцем. Его танцевали и в домашней обстановке, и на весёлых вечеринках, и во время торжественных дворцовых церемоний. В дальнейшем менуэт стал модным аристократическим 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.

На примере менуэта d-moll в исполнении преподавателя 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. В этом менуэте певучее, выразительное звучание первого 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'e, а заканчивается в параллельном F-dur'e; вторя часть начинается в F-dur'e и заканчивается в d - moll'e; фразировку и связанную с ней артикуляцию каждого голоса отдельно.

Для уяснения вопросо-ответных соотношений И. Браудо предлагает следующий педагогический прием: педагог и ученик располагаются за двумя роялями. Первый двутакт исполняется учителем, ученик отвечает на этот двутакт - вопрос исполнением второго двутакта - ответа. Затем роли можно переменить: ученик будет "задавать" вопросы, учитель - отвечать. Можно варьировать динамику, агогику и так далее. Таким же способом можно поработать над менуэтом №4 G-dur, где «вопросы» и «ответы» состоят из четырёхтактовых фраз. Необходимо определять кульминации и кадансы, которым свойственны значительность, динамический пафос.

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" [3]. "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 С-dur» естественно сравнить с краткой увертюрой для оркестра, в котором принимают участие трубы и литавры. Задумчивую «Маленькую прелюдию е–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".

Из многих задач, встающих на пути изучения полифонии, основной остается работа над певучестью, интонационной выразительностью и самостоятельностью каждого голоса отдельно. Самостоятельность голосов - непременная черта любого полифонического произведения. Она проявляется в различном характере звучания голосов; в разной, почти нигде не совпадающей фразировке; в несовпадении штрихов; в несовпадении кульминаций; в разной ритмике; в несовпадении динамического развития.

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. 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 характерно 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 Браудо и назвал "приемом восьмушки", является контраст в артикулировании соседних длительностей: мелкие длительности играются legato, а более крупные - поп legato или staccato. Однако пользоваться этим приемом следует, исходя из характера пьес: певучие 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 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. 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, охватывающей главные типовые примеры. Украшения как бы соединяют, объединяют мелодическую линию, усиливают речевую выразительность. И если мелизмы – мелодия, значит и исполнять их надо певуче, выразительно, в том характере и темпе, которые присущи данной пьесе.

**Список литературы**

1. Мартинсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. Москва: Музыка, 1966., с. 160
2. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. Москва: Просвещение, 1984., с. 58
3. Браудо И. А. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. Санкт-Петербург: Композитор, 2013