

Муниципальное казенное учреждение дополнительного образования

Детская школа искусств

Камышинского муниципального района

Методическая работа на тему:

***«Полифония в младших классах музыкальной
школы »***

Подготовила:
преподаватель Шихова Татьяна Альбертовна

Петров Вал
2018г.

Общепризнанно, что изучение полифонии – одна из труднейших проблем музыкальной педагогики. Клавирная музыка XVII-XVIII веков (период расцвета полифонического стиля) подчинена строгой системе законов и правил. Существуют устойчивые традиции исполнения полифонической музыки, которые необходимо изучить и усвоить ученику. Изучение исполнения полифонии происходит на протяжении всего периода обучения.

На вступительных экзаменах в колледж ученика оценивают по степени развитости его полифонического мышления. К учащимся предъявляются серьёзные требования: - ясное голосоведение, тембровое своеобразие голосов, террасообразная динамика, сохранение единых штрихов во всех проведениях темы, осознание мотивного строения произведения, владение широким набором артикуляционных средств, умение интонировать внутри определенного тембра, знание строения формы произведения и т. д.

Ученик должен знать исполнителей музыки И.С. Баха, разбираться в различных интерпретациях, знать различные редакции, уметь их анализировать. Усвоить весь этот сложный материал за 2-3 последних класса невозможно, но если ученик работал над полифонией с первого класса, последовательно и поступенно изучал приёмы и принципы исполнения полифонической музыки, освоил и «Нотную тетрадь Анны Магдалены Бах» и «Маленькие прелюдии», и «Инвенции», к выпускному классу появится возможность выполнить эти серьёзные требования.

Когда же начинать работу над полифонией? С самых первых шагов знакомства с инструментом. Осмысленность и певучесть – это ключ к исполнению полифонической музыки. Максимальное внимание к качеству звука - одна из важнейших забот преподавателя. Работу над звукоизвлечением мы начинаем с *non legato*, ближе к *portamento*. Несвязно, но протяжно произносятся отдельные звуки. Необходимо научить ребенка прислушиваться не только к начальному моменту возникновения звука, но и к последующему его звучанию, протяжённости и угасанию. Рука при этом должна быть свободной, гибкой, подвижной и в то же время собранной. Посадка должна быть устойчивой и непринуждённой. Соприкосновение пальца с клавишей должно быть мягким и эластичным. Не стоит надолго задерживать внимание на отдельных звуках, мы переходим к простым детским попевкам, песенкам («Василёк», «Зайчик», «Петушок» и др.). Ребенок учится использовать массу всей руки, играя в различных октавах, учится ориентироваться на всей клавиатуре, сравнивает различное звучание

регистров.

Несвязно, но протяжно ребенок играет первые два - три месяца, конечно, у каждого ученика этот период может быть более коротким или длительным. При несвязной игре нет полной слитности звуковой линии, но вполне возможна внутренняя смысловая объединённость звуков мелодии. Необходимо подбирать для этого периода простые, но интонационно яркие мелодии с четко выраженной кульминацией («Ой, звоны звонят», «Журавель», «Тень-тень», «Аннушка»). Дети хорошо воспринимают песни со словами, и если ученик опорные звуки произносит глубоко и протяжно, а неопорные мягко и негромко, - появляется простейшая выразительная интонация.

Связная игра требует от ученика обостренного слухового контроля, умения прислушиваться к моменту перехода от одного звука к другому. Необходимо объяснить ученику, что недопустимыми являются как «разрывы» между звуками, так и чрезмерное их связывание, когда пальцы задерживаются на клавишах. С самого начала необходимо добиваться от ученика реального, прослушанного legato, плавного «переливания» одного звука в другой.

Мелодии народных песен в легчайшем одноголосном изложении - прекрасный учебный материал для работы над legato. Это – «Ой ты девица», «Перепёлочка», «Во поле берёза стояла», «Ивушка» и другие песни. Работая над одноголосными мелодиями, ученик начинает понимать строение мелодии, слышать вопросо-ответные соотношения двутактов, определять характер музыки. Вводится простое понимание формы.

Следующий этап в обучении - исполнение этих же мелодий с простым аккомпанементом. Ребёнок начинает играть двумя руками. Знакомые мелодии исполняются в унисон, в терцию, в сексту. В аккомпанементе используются квинты и сексты (бурдон). Вводятся понятия – тоника, субдоминанта, доминанта. Ученик подбирает по слуху аккомпанемент к простым мелодиям. Для развития гармонического слуха неплохо использовать пение с аккомпанементом на фортепиано и игру в четыре руки. Показывая ученику соотношение мелодии и аккомпанемента, преподаватель объясняет, что аккомпанемент всегда поддерживает и обогащает мелодию, что необходимо вслушиваться в звучание сопровождения, которое постепенно усложняется.

Самостоятельность и согласованность движений обеих рук развивается у детей по-разному: у одних учеников сравнительно легко и быстро, у других – с большими затруднениями. Особую ценность для развития координации рук представляют такие произведения, в которых мелодия и сопровождение

контрастируют по рисунку, ритму или штрихам, как например, в «Песне» А. Гондельвейзера из сборника Л. Баренбойма. Мелодия исполняется очень связно, протяжно, гибко, сопровождение же исполняется несвязно и очень ровно. Много подобных пьес в "Школе игры на фортепиано" Николаева, в сборнике «Путь к музицированию» Л. Баренбойма, «В музыку с радостью» О. Геталовой.

Граница между произведениями гомофонно-гармонического и полифонического склада в этих пьесах и этюдах проводится лишь условно. В репертуаре для начинающих немного пьес с действительно равноправными голосами, но много пьес с отдельными полифоническими моментами. Полифонический материал для начинающих составляют легкие обработки народных песен подголосочного склада, близкие и понятные детям. В этих пьесах ребенок учится произносить мотивы второго голоса другим звуком: подголоски можно произносить звуком более приглушенным, или, напротив, более подчёркнутым, в зависимости от характера музыки. Таким образом, ученик прикасается к основам полифонической музыки, развивается умение слышать и воспроизводить два голоса.

Большую трудность для исполнения составляют пьесы, сочетающие подголосочную полифонию с имитационной. Из полифонических произведений имитационного типа лишь немногие можно включить в репертуар первых классов: имитационная полифония предъявляет большие требования к музыкальному мышлению исполнителя. Но в репертуаре для детей есть бесценный материал, подготавливающий начинающих учеников к исполнению имитационной полифонии. Многие маленькие этюды и пьесы из «Азбуки» Е. Гнесиной построены имитационно, а некоторые написаны в форме канона. Темы этих пьес – простые мелодии напевного или танцевального характера. В пьесе № 26 внимание ученика должно быть обращено не только на поочередные вступления обоих голосов (которые должны звучать по-разному), но и на протяжные звуки в концах мотивов. Эти звуки нужно выдерживать и дослушивать, не заглушая их вступающим вторым голосом. Это задание встречается во многих пьесах «Азбуки». Другое, нелегкое для начинающих задание – одновременное снятие рук по окончании мотивов.

В пьесах № 37 и № 39 полифоническая ткань сложнее: оба голоса развиваются без пауз, непрерывно, образуя различные сочетания.

В форме свободного канона написана пьеса Е. Гнесиной «Две плаксы». Яркая программность, образность музыки облегчает ученикам преодоление немалых полифонических трудностей. Нижний голос должен точно повторять интонации и штрихи верхнего голоса. При этом возникают

различные сочетания: легкий затакт или снятие руки в одном голосе совпадает со связным движением в другом. Следует особенно позаботиться о выдерживании и дослушивании учеником протяжных звуков, завершающих мотивы в обоих голосах.

Эти полифонические пьесы развивают умение слушать одновременно два голоса и выполнять двумя руками различные движения. Ансамблевый метод работы в это время должен быть ведущим: исполнение одного голоса учеником, другого преподавателем. Очень помогает в работе пропевание одного голоса с одновременным исполнением на фортепиано другого, исполнение одного голоса F, другого p, исполнение пьесы в четыре руки с удвоением голосов в октаву.

Вслед за освоением простой имитации (повторение мотива в другом голосе) начинается работа над пьесами, построенными на стреттной имитации, которая вступает до окончания имитируемой мелодии. Интересные и разнообразные примеры несложного двухголосия можно найти в сборнике полифонических пьес под редакцией С.Ляховицкой, в сборнике «Путь к музицированию» Л.Баренбойма, в сборнике «Фортепианная тетрадь юного музыканта» М. Глушенко и других.

В сборнике «Полифонические пьесы для фортепиано» И.Берковича на основе украинских народных песен композитор пианистично и удобно для детских рук переложил ряд ярких и разнообразных песен. Во многих пьесах сборника сочетаются подголосочный и имитационный виды полифонии, есть пьесы с полным равноправием голосов, в некоторых появляется трёхголосие.

Значительное место в репертуаре младших классов занимают миниатюры преимущественно танцевального жанра европейских композиторов XVII-XVIII веков. Эти пьесы вводят ученика в мир музыки эпохи барокко. Это великолепный материал, на котором ученик знакомится с новым для себя музыкальным языком: с мотивной структурой, гармонической составляющей, с характером изложения музыкальных идей, с формой произведений. Это менуэты, сарабанды, экосезы, прелюдии Ф. Куперена, Д. Циполи, И. Пахельбеля, Г. Бёма, Ж.Ф. Рамо, Л. Моцарта, Д.Тюрка и других композиторов. Лучшие из этих пьес отличаются живостью, изяществом и законченностью. Изложены они большей частью двухголосно, причем основную мелодию ведёт верхний голос, нижний же, уступая верхнему по выразительности, все же имеет самостоятельную и непрерывную линию, включающую моменты имитации верхнего голоса.

Ознакомление с этим репертуаром имеет большую познавательную ценность для ученика. Эти пьесы, (вполне доступные по уровню сложности) подготавливают ребенка к исполнению более сложной полифонии. С

некоторыми из них ученик знакомится эскизно, другие же прорабатывает основательно и подробно, используя полученные знания и приобретенные навыки. Продолжается изучение строения фраз, мотивов, вопросо-ответных соотношений двух или четырех тактов. Используются уже известные ученику приемы поочередного исполнения (с преподавателем) четырёхтактных вопросов и ответов, с последующим созданием учеником в самостоятельном исполнении вопросительных и ответных интонаций.

На этом этапе обучения уместно и даже необходимо рассказать ученику, для каких инструментов сочиняли музыку композиторы XVII-XVIII веков. Молоточковое фортепиано было изобретено в начале XVIII века, но первые фортепиано были несовершенными и они не сразу вошли в музыкальную практику. На протяжении почти всего XVIII века композиторы продолжали сочинять музыку, в основном, для клавесина и для инструментов, которые носили общее название – клавир. Под клавирным произведением понималось произведение, написанное вообще для какого-либо клавишного инструмента. Следует назвать три основных клавишных инструмента того времени: орган, клавикорд и клавесин.

Орган - один из самых древних инструментов. Самый крупный клавишно-духовой инструмент с большим набором труб разного размера. Каждая труба издает звук определенной высоты. Во II веке до нашей эры был создан гидравлический орган, воздух в нём нагнетался водяным прессом. Играют на органе при помощи клавиатур для рук и ног. Сложный механизм управления позволяет переключать тембры, регистры так, что звучание органа производит впечатление звучания оркестра. Записи исполнения органной музыки и фильмы об этом инструменте, показанные детям, несомненно, удивят и восхитят учеников. В Средние века органы были построены во всех крупных католических соборах. Лучшие музыканты того времени служили церковными органистами.

Но для музицирования в XVII -XVIII веке использовали широко распространенные другие инструменты. Это – клавикорд и клавесин. Клавикорд – музыкальный инструмент небольшого размера, с тихим звучанием, рассчитанным на небольшую комнату. Клавикорду не свойственны яркие оттенки и звуковые контрасты, однако, в зависимости от характера нажима на клавишу, мелодии, исполняемой на клавиатуре, может быть придана тонкая нюансировка, некоторая звуковая гибкость. Клавесин обладает более ярким и блестящим звуком. Инструмент имеет четыре регистра, которые включаются попеременно или совмещённо с помощью рычажков. Это дает возможность окрашивать в различные краски голоса произведения. Звук на клавесине извлекается не мягким молоточком, а

твёрдым клинышком, не ударом по клавише, а щипком. Звук не меняется в зависимости от силы удара. Клавесинист устанавливает нужные регистры перед исполнением.

Рассказ об инструментах и прослушивание записей исполнения на клавесине и клавикорде обогатит представления ученика о музыке XVII-XVIII веков. Работая над нетрудными пьесами Ж.Ф.Рамо, Д. Циполи, Л. Моцарта, мы стремимся научить ученика извлекать из инструмента не случайный, а определённый, необходимый в данном случае звук. Даже на этом этапе обучения можно говорить о тембровом своеобразии голосов произведения. На уроках стоит использовать электрическое пианино с разделением клавиатуры и переключением тембров; исполнить пьесу в двух тембрах (например, верхний голос играет флейта, нижний – виолончель), затем исполнить пьесу на фортепиано, приближаясь к звучанию этих тембров. Таким образом, ученик узнает о фортепианной инструментровке и совершает первые шаги на этом пути.

Полифонические пьесы из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» – ценнейший материал, который активно развивает полифоническое мышление ученика, его звуковую палитру, воспитывает чувство стиля и формы. Пьесы этого сборника обладают мелодическим и ритмическим разнообразием.

Знакомство со сборником стоит предварить кратким рассказом об истории его создания и предназначении. Две «Нотные тетради Анны Магдалены Бах», представляющие собой своеобразные домашние музыкальные альбомы семьи Бах, содержат инструментальные и вокальные пьесы самого различного характера. Эти сочинения – как собственные, так и чужие, записаны в тетрадь И. С. Бахом, иногда – его женой Анной Магдаленой Бах; встречаются страницы, исписанные детским почерком кого-либо из младших детей. Содержание первой «Нотной тетради» составляют, главным образом, французские сюиты. Клавирные сочинения И.С. Баха во второй «тетради» (которую мы и рассматриваем) представлены разнообразно: наряду с партитами мы встречаем здесь совсем легкие пьесы, предназначенные для детей. Из клавирных произведений других авторов во второй «Нотной тетради» находятся «Пастораль» Ф. Куперена, Менуэт Г.Бема, пять пьес сына И. С. Баха Филиппа Эммануила. Вокальные сочинения – арии и хоралы, входящие в сборник, предназначались для исполнения в домашнем кругу. Пьесы из второй «Нотной тетради» входят в репертуар любого ученика музыкальной школы.

На данном этапе развития трудно ожидать от ребенка большой самостоятельности. Поэтому на уроке преподаватель несколько раз играет выбранную пьесу, подчёркивая и разъясняя детали произведения. Можно

обсудить с учеником фортепианную инструментовку голосов (например, верхний голос приближается по звучанию к скрипке, нижний – к виолончели). Объяснить фразировку, строение мотивов, динамику. Самостоятельность голосов – неперенная черта любого полифонического произведения. Важно объяснить ученику, в чем именно проявляется эта самостоятельность, например, в Менуэте d-moll:

1. в различном звучании голосов;
2. в разной, почти нигде не совпадающей фразировке;
3. в несовпадении штрихов;
4. в несовпадении кульминаций (в 4-5 тактах мелодия верхнего голоса поднимается и приходит к вершине, тогда как нижний голос движется вниз);
5. в разной ритмике (движение нижнего голоса четвертными и половинными длительностями контрастируют с подвижным ритмическим рисунком мелодии верхнего голоса, состоящего из восьмых нот);
6. в несовпадении динамического развития (в тактах 5-6 звучность верхнего голоса усиливается, в 7 уменьшается, в то время как динамика нижнего голоса развивается прямо противоположным образом).

Полифонии Баха свойственна полидинамика и для ясного ее воспроизведения следует избегать динамических преувеличений. Не следует отходить от намеченной инструментовки, какие бы динамические изменения и кульминации в ней не встречались. В динамике Баха главное – выразительность интонации; необходимо научить ребенка определять, какие мотивы, мелодические ходы должны звучать более напряженно (например, восходящее движение, диссонантные интервалы), а какие – спокойно (разрешения, нисходящие интервалы, консонансы). Градации оттенков, при сохранении выбранного тембра, должны быть ощутимыми, но не чрезмерными. Для выявления выразительности мотивов используютсяagogические приемы, которые тоже нужно применять без увеличений. Тонкая нюансировка внутри мотивов в границах выбранного тембра дается ученику не сразу, но для преподавателя главное – поставить эту задачу, и постепенно и терпеливо приближаться к ее решению.

Стоит обратить внимание ученика на трактовку баховских кадансов. Исai Браудо придает окончаниям весомость, значительность, предлагая делать crescendo, а в некоторых случаях подчеркивает утверждающий характер каданса ремаркой risoluto. Вопрос о трактовке кадансов занимал таких авторитетных исследователей творчества Баха, как Ф. Бузони, А. Швейцер, И. Браудо. Все они приходят к выводу, что кадансам Баха свойственны динамический пафос, значительность, некоторое замедление темпа. Так

звучат заключительные кадансы в Менуэте №3 F-dur, в Марше №16 D-dur, в Марше №18 E-dur.

Сравнивая различные пьесы сборника, ученик находит и усваивает общие черты музыки Баха, с которыми будет встречаться в более сложных произведениях, например, с особенностями баховской ритмики, для которой характерно использование смежных ритмических категорий. Так, все марши и почти менуэты из этого сборника строятся на четвертных и восьмых длительностях, «Волынка» и другие пьесы на восьмых и шестнадцатых. Подобное соотношение длительностей обычно требует контрастных штрихов: мелкие длительности играют *legato*, а более крупные – *non legato*. И.Браудо назвал контраст в артикулировании соседних длительностей «приёмом восьмушки». Этот прием помогает сделать отчетливо ясной ритмическую структуру баховских мелодий. Однако всё решает характер музыки. Например, в певучем Менуэте d-moll нижний голос логичней играть *legato*. Другой пример исключения из «правила восьмушки» - Полонез g-moll. И.Браудо предлагает все звуки первых мотивов играть *non legato*, в отличие от редакции Л. Ройзман.

Метод сравнения разных редакций следует признать одним из важнейших для овладения баховским стилем. Работая над пьесами «Нотной тетради» ученик знакомится с этой темой. Именно на этом этапе обучения необходимо рассказать ему о том, что в клавирных сочинениях Баха почти полностью отсутствуют исполнительские указания - Бах не применял темповые, динамические, артикуляционные обозначения. В «Нотной тетради» лишь в Менуэте F-dur содержится авторская лига. Необходимо объяснить ученику, что все указания внесены редакторами. Редакций много. Но именно авторский текст (достоверная копия с подлинников) следует считать основой работы по изучению баховской клавирной музыки. Многие редакции (например, Г.Келлера, Г.фон Дадельзена) бережно сохраняют те немногие, редкие авторские указания, баховский текст воспроизведен в его чистом виде. В настоящее время считается, что правильнее всего работать по Urtext'у. Но на первом этапе знакомства с Бахом ученик еще не обладает достаточными знаниями и поэтому не стоит пренебрегать редакциями, особенно редакциями хорошими.

Несомненно, одним из лучших редакторов «Нотной тетради» является И.Браудо. «Полифоническая тетрадь» И.Браудо содержит восемь пьес из «Нотной тетради». Стилистические черты музыки композитора переданы здесь с безупречной точностью. В ней дифференцированы указания динамики, относящиеся к различным голосам, отмечены цезуры между фразами и мотивами, в каждой пьесе указаны два темпа, один – для

начального периода работы, другой для исполнения уже выученной пьесы.

Полным изданием «Нотной тетради» является редакция Л.Ройзмана. В основе ее лежит точный авторский текст, исполнительские указания редактора достаточно верно отражают характер творчества Баха.

Аппликатура исходит из своеобразных принципов композитора, который, как известно, помимо обычного подкладывания первого пальца применял переключивание или перекрещивание пальцев. Сообразно обычаям баховской эпохи, каждая пьеса снабжена словесным пояснением, которое определяет не темп пьесы, а ее основной характер. Достоинством издания является помещенная здесь таблица расшифровки мелизмов, которую Бах вписал в другой сборник - «Нотную тетрадь» Вильгельма Фридемана Баха.

В 2006 году была издана редакция «Нотной тетради» А. Майкапара, известного клавесиниста, органиста, ученика Л.Ройзмана. Во вступительной статье к прекрасно иллюстрированному сборнику – история создания «Нотной тетради», краткие сведения об авторах пьес, интересные факты из жизни семьи И.С.Баха. В комментариях обоснованы исполнительские рекомендации и принципы редактора, - А.Майкапар удачно применил метод сопоставления баховских клавирных текстов, где обозначения отсутствуют, с фрагментами из оркестровых и хоровых партитур с авторскими исполнительскими указаниями.

Вообще же любая редакция требует к себе критического отношения. В младших классах для преподавателя главное – познакомить ученика и научить его работать с различными редакциями. Уже на этапе знакомства с «Нотной тетрадью» это реально. Сопоставление, обсуждение различных редакций исполняемой пьесы (Браудо, Ройзмана, Майкапара, Urtext'a) бесспорно принесут пользу ученику, помогут в дальнейшем, на более сложных пьесах относиться к редакторским указаниям вдумчиво и серьезно.

Важнейшей основой исполнения полифонической музыки является грамотное артикулирование. В старинной музыке артикуляция и ритм являлись основными средствами выразительности. Работая над пьесами «Нотной тетради» ученик начинает постигать искусство штрихов. На необходимость вырабатывать прием игры *cantabile* указывал сам И.С.Бах, считавший его чуть ли не главной педагогической целью. (Об этом он писал на титульном листе «Инвенций».) Расчлененные штрихи могут быть очень разнообразными, существует несколько типов *staccato* – короткое, тяжелое, острое, легкое, и т. д. *Non legato* также имеют несколько характеристик. Браудо пишет о более продленном *non legato*, о максимально продленном, в котором звуки почти не разделяются. Штрихи подбираются в зависимости

характера музыки. Стоит отметить один важный момент, - при повторении мелодии данные, выбранные штрихи не должны меняться. Постепенно формируются представления ученика о межмотивной и внутримотивной артикуляции. Цезура между мотивами очень помогает выработать ясное представление о мотивной структуре мелодии, о расчленении разделов пьесы. Относительно осуществления цезуры нет каких-то строгих правил, мера расчленения каждый раз определяется на слух, но последний звук перед цезурой следует исполнять *tenuto*. Цезура может обозначаться различными способами; паузой, вертикальной черточкой, знаком *staccato* перед цезурой и т.д. Для понимания структуры мотивов ученика следует научить различать основные типы мотивов. Ученик должен знать: 1. Мотивы ямбические, которые идут со слабой доли на сильную и 2. Мотивы хореические, начинающиеся на сильной доле и заканчивающиеся на слабой. Чаще всего ямбические мотивы произносятся расчлененно, хореические – связно. Конечно, встречаются и исключения, но эти правила вырабатывались несколькими поколениями музыкантов XVII-XVIII веков, следовательно, игнорировать эти приемы не стоит.

Неотъемлемым атрибутом музыки XVII-XVIII веков является орнаментика. Бах придавал принципиально важное значение мелизмам. Термин «мелизм» произошел от древнегреческого слова «*melos*», что означает – пение, мелодия. Ученик должен привыкнуть сначала пропеть мелизм, затем играть, начиная с медленного темпа и постепенно его ускорять. Бах в своих сочинениях помещал таблицы с расшифровкой украшений. Баховская терминология, представляющая собой сочетание немецких, итальянских и французских терминов устарела. Она переведена в современные термины так:

1. *trillo* – довольно короткая трель;
2. *mordent* – мордент;
3. *trillo und mordent* – длинная трель с заключительными нотами;
4. *cadence* – группетто;
5. *doplet – cadence* – длинная трель с восходящими вступительными нотами;
6. *idem* – длинная трель с нисходящими нотами;
7. *doplet- cadence und mordent* – длинная трель с восходящими вступительными нотами и заключением;
8. *idem* – длинная трель с нисходящими вступительными нотами и заключением;
9. *accent steigend* – восходящий форшлаг;
10. *accent fallend* – нисходящий форшлаг;

11. accent und mordent – восходящий форшлаг и мордент;

12. accent und trillo – нисходящий форшлаг и короткая трель.

В таблице украшений, размещенной И.С.Бахом в «Нотной тетради» Вильгельма Фридемана Баха, нужно обратить внимание на три момента: 1. Исполнять мелизмы Бах рекомендует (за отдельными исключениями) за счет длительности основного звука. 2. Все мелизмы начинаются с верхней вспомогательной ноты (кроме перечеркнутого мордента). 3. Вспомогательные звуки в мелизмах исполняются на ступенях диатонической гаммы, не считая тех случаев, когда знак альтерации указан самим композитором (под знаком мелизма или над ним.)

Найти стилистически верную расшифровку украшений ученику поможет прослушивание записей полифонической музыки в исполнении Г.Гульда, С.Рихтера, Г.Соколова, и других музыкантов.

Знания и умения ученика, приобретенные в работе над пьесами «Нотной тетради Анны Магдалены» Бах, дают возможность перехода к более сложным полифоническим произведениям.

Для восприятия полифонической музыки необходимо ее понимать. Творчество И. С. Баха по своей природе непосредственно обращено к интеллектуальной сфере. Для понимания полифонии нужны специальные знания, нужна рациональная система их усвоения. Достижение определенного уровня полифонической зрелости возможно лишь при условии постепенного, плавного наращивания знаний и полифонических навыков. Главное, чему мы должны научить ученика - это осознание структуры мотивного строения полифонического произведения. Изучение полифонии всегда отнимает много времени, поэтому важно, чтобы ученик эскизно ознакомился с несколькими произведениями, тщательно прорабатывая одну – две пьесы к показу. Не надо жалеть ни времени, ни сил для того, чтобы кропотливо работать над каждым голосом, каждой мелодической линией, над каждым элементом музыкальной ткани. Полифоническое мышление развивается у большинства учеников сравнительно медленно и это закономерно. Но упорная многолетняя работа обязательно даст положительный результат.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

И. Браудо Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе Ленинград «Музыка» 1979 г.

А. Майкапар Вступительная статья к редакции «Нотной тетради Анны
Магдалены Бах». 2006 г.