|  |  |
| --- | --- |
|  | АДМИНИСТРАЦИЯ ГОРОДСКОГО ОКРУГА САМАРЫ  ДЕПАРТАМЕНТ ПО ВОПРОСАМ КУЛЬТУРЫ, СПОРТА, ТУРИЗМА  И МОЛОДЕЖНОЙ ПОЛИТИКИ  Муниципальное бюджетное учреждение  дополнительного образования городского округа Самара  **«ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ № 16**  **Им. И.О. ДУНАЕВСКОГО»**  (МБОУ ДОД г. о. Самара ДШИ №16 им. Дунаевского») |

РОССИЯ, 443051 г. САМАРА, ул. СВОБОДЫ, 198 тел./факс 954-57-67, 931-84-56 e-mail: [dhi-16@mail.ru](mailto:dhi-16@mail.ru)

Методическая разработка

***«Воспитание полифонического мышления в классе фортепиано на примере «Маленьких прелюдий» И.С. Баха.***

Разработчик:

Преподаватель по классу фортепиано

ДШИ №16 им. И.О. Дунаевского

Якубенко Л.В.

2023 г.

«Маленькие прелюдия и фуги» И. С. Баха содержат материал, который дает педагогу возможность ознакомить с особенностями баховской фразировки, артикуляции, динамики, голосоведения, помогает объяснить такие понятия полифонического письма как тема, противсложение, имитация, скрытое многоголосие и много другое.

Прелюдии в XVII – XVIII веках являлись вольными импровизациями органиста. Они игрались в качестве вступления в хоралу, фуге или сюите.

У И. С. Баха прелюдия стала самостоятельным жанром. Так возникли известные хоральные прелюдии для органа, а также две части «Маленьких прелюдий и фуг». Каждая из этих прелюдий значительно отличается по настроению, фактуре, складу и развивает только один образ. В любой из прелюдий однотипное мелодичное движение. По композиционным и фактурным признакам все 12 прелюдий из 1 части сборника можно разделить на три группы:

**первая группа** – пьесы с типично прелюдийной фактурой, основанной на гармонических фигурациях. Все они начинаются последовательностью: T S D T. К ним относятся прелюдии №1 С – dur, №3 с – moll, № 5 d – moll.

**вторая группа** – пьесы, в которых появляются имитация, а значит, есть оформленная и достаточно завершенная тема. К ним относятся прелюдия № 2 С – dur, № 7 е – moll, № 8 F – dur.

**третья группа** – пьесы, целиком построенные на имитации. Это прелюдии № 4 D – dur, № 9 F – dur, № 12 а – moll.

«Скрытая полифония» (или скрытое многоголосие) – одна из существенных черт баховского тематизма. Одноголосные мелодии у Баха не создают ощущения пустоты. Наоборот, каждая из них создает впечатление насыщенной полифонической ткани. Это достигается присутствием в ней скрытого голоса (иногда двух, трех). Как же возникает такой эффект? Это происходит в той мелодии, где есть скачки. Звук, покидаемый скачком, продолжает звучать в нашем сознании до того момента, пока в мелодии не появится соседний с ним тон, в который он разрешается. Возьмем прелюдию № 1 С – dur. покажем ученику движение верхнего скрытого голоса в тех местах, где ясно слышны разрешения диссонансов (такты 2 – 3), затем ученик должен сам найти аналогичную последовательность в тактах (6-8).

Отметим, что здесь происходит интересное явление: скрытый верхний голос проводит секвенцию. Необходимо познакомить ученика с секвенцией и объяснить ее как повтор одного и того же мотива от разных звуков. Необходимо составить гармоническую схему этой секвенции, собрав в аккорды гармоническую основу фигурации правой руки. Играть их нужно вместе с басом, более подчеркивая первый аккорд и менее, как разрешение, второй. Цель подобных гармонических упражнений – осознание выразительного смысла гармонии, художественное значение которой является важной составляющей в полифоническом творчестве Баха. После того, как ученик будет ясно различать движение верхнего голоса, следует обратить его внимание на средний скрытый голос и так же найти здесь секвенцию в тактах (4-6). Нижний скрытый голос ученик должен самостоятельно определить в тактах (3-5). Умение распознавать скрытую полифонию является необходимым навыком.

Маленькие прелюдии и фуги» И. С. Баха содержат материал, который дает педагогу возможность ознакомить ученика с особенностями баховской фразировки, артикуляции, динамики, голосоведения, помогает объяснить такие важные понятия полифонического письма как тема, противосложение, имитация, скрытое многоголосие и многое другое.

Прелюдии в XVII-XVIII веках являлись вольными импровизациями органиста. Они игрались в качестве вступления к хоралу, футе или сюите.

У И. С. Баха прелюдия стала самостоятельным жанром. Так возникли известные хоральные прелюдии для органа, а также две части «Маленьких прелюдий и фуг». Каждая из этих прелюдий значительно отличается по настроению, фактуре, складу и развивает только один образ. В любой из прелюдий однотипное мелодическое движение. По композиционным и фактурным признакам все 12 прелюдий из 1 части сборника можно разделить на три группы:

**первая группа** - пьесы с типично прелюдийной фактурой, основанной на гармонических фигурациях. Все они начинаются последовательностью: Т S D Т. К ним относятся прелюдии № 1 С - dur, № 3 с - moll, № 5 d - moll.

**вторая группа** - пьесы, в которых появляется имитация, а значит, есть оформленная и достаточно завершенная тема. К ним относятся прелюдии № 2 С- dur, № 7 е - moll, 8 F - dur.

**третья группа** - пьесы, целиком построенные на имитации. Это прелюдии № 4 D - dur, № 9 F - dur, № 12 а – moll.

«Скрытая полифония» (или скрытое многоголосие) - одна из существенных черт баховского тематизма. Одноголосные мелодии у Баха не создают ощущения пустоты. Наоборот, каждая из них создает впечатление насыщенной полифонической ткани. Это достигается присутствием в ней скрытого голоса (иногда двух, трех). Как же возникает такой эффект? Это происходит в той мелодии, где есть скачки. Звук, покидаемый скачком, продолжает звучать в нашем сознании до того момента, пока в мелодии не появится соседний с ним тон, в который он разрешается. Возьмем прелюдию № С - dur. покажем ученику движение верхнего скрытого голоса в тех местах, где ясно слышны разрешения диссонансов (такты 2-3), затем ученик должен сам найти аналогичную последовательность в тактах (6-8).

Отметим, что здесь происходит интересное явление: скрытый верхний голос проводит секвенцию. Необходимо, познакомить ученика с секвенцией и объяснить её как повтор одного и того же мотива от разных звуков. Необходимо составить гармоническую схему этой секвенции, собрав в аккорды гармоническую основу фигурации правой руки. Играть их нужно вместе с басом, более подчеркивая первый аккорд и менее, как разрешение, второй. Цель подобных гармонических упражнений - осознание выразительного смысла гармонии, художественное значение которой является важной составляющей в полифоническом творчестве Баха. После того, как ученик будет ясно различать движение верхнего голоса, следует обратить его внимание на средний скрытый голос и так же найти здесь секвенцию в тактах (4-6). Нижний скрытый голос ученик должен самостоятельно определить в тактах (3-5). Умение распознавать скрытую полифонию является необходимым навыком.

Подобные примеры скрытого многоголосия находим в прелюдии № 8, где средний голос образует секвенцию мотивов, состоящих из двух звуков каждый (такты 6-8). В этой же прелюдии — dur находим скрытый выдержанный тон — педаль на звуке «фа» (такт 1). Данный прием является отличительной особенностью баховской мелодии. Это подтверждают маленькие прелюдии: № З c-moll (такты 1 - 4) и № 5d-moll (такты 1-4).

**Прелюдия №2 с - moll из II части**: интересна скрытым двухголосием тип, которого встречается наиболее часто. Такое движение скрытого голоса помогает закрепить в сознании школьника образное наименование -«дорожка». Она исполняется звучно, с опорой, очень ровно и вместе с тем легко, как бы staccato: рука и палец опускаются на клавиши чуть сверху, отчего получается боковое движение кисти. Голос, который повторяет один и тот же звук, следует играть едва слышно. В тактах 2-ом, 4-ом и 22-ом форшлаг исполняется как две ровные шестнадцатые. Помимо интонационного богатства, выразительности данной прелюдии способствует применение артикуляционного приема «восьмушки»: в правой руке восьмушки — певуче legato; в левой руке легкое, короткое staccato, РР. Такая контрастная артикуляция подчеркивает самостоятельность голосов.

**В прелюдии 11 g - moll:** сложнее отыскать скрытое двухголосие. Скрытый движущийся голос пространственно отделен, словно изолирован от остального мелодического движения (такты 3-8). Это создает полное впечатление двух самостоятельных голосов, где нижний скрытый голос образует нисходящую секвенцию (такты 20-27).

**В маленькой прелюдии 2 С — dur из I части** ученик встречается с имитацией, знакомой ему с 1-го класса. Он должен воспринимать ее как повторение одной и той же темы (главной музыкальной мысли произведения) в другом голосе. Имитация - основной полифонический способ развития темы, поэтому подробное и всестороннее изучение темы является первоочередной задачей в работе.

Характер прелюдии торжественно-праздничный, мужественный и певучий. Одновременно с характером ученик должен определить «инструментовку». Можно сравнить верхний голос с торжественным и звонким пением трубы, нижний голос с виолончелью. В артикуляции применяется прием «восьмушки». Четко завершенная тема состоит из трех восходящих к своей вершине мотивов. Полезно поучить каждый мотив отдельно, с более значительным интонированием его окончания.

Мелодика Баха в данной теме основывается на движении по тонам аккордов, что у композитора встречается довольно часто. Это обогащает одноголосие, делая его более красочным и объемным. Необходимо попросить ученика определить в начальном мотиве темы наиболее яркий интонационно звук (си-бемоль) и подсказать, что этот решительный скачок на септиму, образующий скрытый голос, заключает в себе ту энергию, которая определяет все последующее развитие прелюдии. Когда тема после детальной проработки мотивов, играется целиком - необходимо отчетливое интонирование каждого из них. Для этого полезно поиграть тему с цезурами между мотивами, делая на последнем звуке мотива спокойное tenute, а затем, отпустив клавишу, переносить руку на начало следующего мотива.

Общее динамическое нарастание в теме происходит по мотивам как по ступеням. Звучность прибавляется с первого звука мотива, но внутри его остается неизменной. Пройдя три динамических стадии развития, тема прелюдии к кульминации («МИ»). Но не следует воспринимать динамические изменения как обыкновенные crescendo и diminuendo. Динамика изменяется террасами, но внутри построений ощущается горизонтальное движение вперед, к логическим вершинам. Второе, более расширенное проведение темы (такты 8-11) должно прозвучать более энергично и динамически насыщенно. Здесь происходит подъем к кульминации произведения (такт 13). Завершается все это вторжением легкой, подвижной, радостно-ликующей каденцией. Подобные каденции встречаются в прелюдиях № 1, № 2, № 5, № 12. Старинный исполнительский стиль требует отделения каденций цезурами от окружающих построений.

Каденция стремительно взлетает к последнему кульминационному звуку («СОЛЬ»). После него следует сделать значительную цезуру и следующий затем энергичный, торжественный заключительный каданс исполнить мужественно, решительно и широко.

Хорошо освоив тему, целесообразно поиграть ее подряд, чередуя в обоих голосах, последовательно двумя руками, сохраняя «инструментовку» голосов. Это помогает осознать четкую раздельность мотивов в теме и их слитность в едином движении темы у своей вершине, динамическое развитие темы и всей прелюдии. Дальше к изложению тематического материала следует прибавить гармоническую основу. Вначале гармоническую последовательность играет учитель, потом ученик показывает аккордовое сопровождение темы и всей прелюдии целиком. Разобравшись в тонально-гармоническом плане пьесы, школьник может сам аккомпанировать педагогу, играя только одну гармоническую основу; ясно слышать строение пьесы, ее форму, гармонический фундамент, ритмическую четкость и цельность всех элементов пьесы.

На следующем этапе переключаем внимание на мелодию, сопровождающую имитацию темы в басовом голосе. Это сопровождение называется противосложением. В данном случае оно слагается из двух мотивов (такты 4-8). Каждый из них представляет обычный затакт (мотив из двух звуков, идущий со слабого времени на сильное). Такой вид мотива называется ямбом. В баховской музыке он чаще всего исполняется расчленено, что придает ему решительность и четкость. В данной прелюдии мы имеем пример стаккатированного ямба.

В 2-х-голосных полифонических пьесах Баха имитацию чаще всего надо подчеркивать не громкостью, а иным, отличительным от другого голоса тембром, так как динамика не лучшее средство сделать тему в любом голосе ясно различимой. Слышно не то, что громко, а то, что имеет свой особый, отличительный от другого голоса тембр, фразировку, артикуляцию.

Во всех прелюдиях данного сборника следует применять прием «восьмушки», за исключением прелюдий № 4 D - dur, № 6 d - moll, № 10 d - moll. Их глубокий, проникновенный и подчеркнуто певучий характер требует исполнения legato.

При работе над прелюдией № 2 С - dur, педагогу необходимо показать верную артикуляцию доминантового остинато (такты 9-10): последний звук мордента сливается с нижним звуком «СОЛЬ», который играется легко и коротко. Если ученик малоподвижен технически, можно играть мордент более крупными долями. Первый звук мордента играется громче и значительнее, второй и третий тише. Надовыработать привычку первый и последний звуки мордента разными пальцами. В данном случае это аппликатура: 2, 3, 1. Во всех прелюдиях сборника имитацию подчеркивать не надо. Лишь прелюдия № 5 E – dur из II и аналогичные ей двухголосные инвенции F - dur и Н - dur нуждаются в маркировке имитации. Два фактора определяют эту необходимость: композиция пьесы, основанная на частом повторении темы в разных голосах и контрастный по отношению к теме характер противосложения, требующей соответствующей артикуляции: звонкие восьмые темы стаккатируются, а ровные текучие, спокойные шестнадцатые противосложения исполняются legato. Приступая к работе над темой желательно, чтобы ученик сначала выписал отдельно тематический материал, как он это делал в прелюдии № 2 С - dur из I части. Здесь необходимо направить внимание ученика на вопросно-ответный диалог темы и ее имитации. На уроках этот диалог полезно вести за двумя инструментами. Без ощущения такого «диалога» между проведениями темы, имитация часто превращается в ряд механических повторений темы. Целесообразен и такой прием: тему спеть, а имитацию сыграть, и наоборот. Упражнение довольно трудное и требует ежедневной домашней тренировки, но зато активно стимулирует слух и полифоническое мышление ученика. Затем идет проработка противосложений, которые также полезно выделить и поиграть отдельно. Причем шестнадцатые должны звучать ровно, певуче и вдвое легче, чем восьмые в теме. Желательно заранее обратить внимание на то, чтобы не искажать баховской фразировки. Нельзя в имитации темы подчеркивать первую восьмую такта, которая принадлежит к предыдущему противосложению, являясь его заключительной нотой, как в левой руке (такты 3, 6), так и в правой (такты 5, 7 и т.д.). Такая же ошибка, обычно, допускается учениками в заключении темы: ее конечный звук — первую шестнадцатую такта — учащиеся часто относят к последующему противосложению и играют ее неестественно тихо. В результате тема лишается своего завершающего звука.

В разбираемой прелюдии учащийся может отыскать и уже знакомый для него прием развития музыкального материала -секвенцию. Она начинается в нижнем голосе (такт 4 от конца) и состоит из четырех нисходящих звеньев, представляющих собой первый мотив темы с несколько измененным окончанием.

Обычно в восходящих секвенциях звучность увеличивается с каждым звеном; в нисходящих — наоборот убывает. Но если нисходящая секвенция, как в данном случае развивает тему или ее часть, необходимо динамическое усиление, чтобы подчеркнуть это развитие темы и ее активное настойчивое утверждение. Вот почему в приведенной секвенции звучность прибавляется, приводя к кульминации и патетике заключительного каданса.

В первой части прелюдии Е - dur ученику следует показать экспозицию (такты 1-4) и обратить внимание на тональный план: тема излагается в главной тональности, а имитация в доминантовой. Необходимо проанализировать и интермедию (такты 5-6). Необходимо подсказать ученику, если он не найдет сам, что эта интермедия развивает мотивы темы и противосложения и соединяет экспозицию с заключительной частью первого раздела, которая начинается в такте 7 проведения темы (в сопрано) в главной тональности и завершается энергичным кадансом на доминанте. Тональный план второй части наоборот направлен от доминанты к тонике. Тема подвергается здесь более сильному развитию, приводящему в конце к мужественному, решительному кадансу.

**Маленькая прелюдия № 14 D - dur из II части** по своему полифоническому складу относится к не имитационной полифонии, то есть построена не на развитии одной темы разными голосами, а на сочетании разного мелодического материала в голосах.

Из 18-ти прелюдий сборника только пять (№ 2, № 8 из I части; № 1, № 4, №5 из II части) написаны в таком звонком, ликующем настроении. Композиция требует оттенить их контрастным звучанием, поскольку они имеют совершенно иные функции и различны по своему интонационному строю. Два верхних, звонко поющих голоса, тесно спаянные вместе, свободно и энергично развивают тематический материал прелюдии; бас отделен и как бы изолирован, его интонационно-ритмическое однообразие выдает типичные черты сопровождения, которое требует и соответствующей динамики — piano по всей прелюдии кроме двух кадансов. Такой динамический контраст между голосами типичен для музыки Баха и имеет историческое обоснование, идущее от клавесинной динамики. В эпоху композитора, клавесины были с двумя клавиатурами - мануалами. Одна для извлечения звука на forte, другая на piano. Пьесы, подобные этой прелюдии, исполнялись одновременно на двух мануалах. Правая рука играла на клавиатуре forte, левая — piano. Такое же распределение клавиатур Бах делает между частями, разделами пьесы или же просто между большими участками произведения. Смена клавиатур, то есть резкая смена динамики, обычно происходит после кадансов, что делает ясным характер и структуру произведения. Подобный динамический контраст есть и в данной прелюдии. Речь идет о верхних голосах. Вся первая часть исполняется forte, а во второй части, начиная с 21-го такта, правая рука переходит на клавиатуру piano. Это приводит к резкой, внезапной смене динамики - той самой ступенчатой, террасообразной, которая так свойственна музыке Баха и тем клавирным инструментам, для которых он писал. В тактах (с 37-го и до конца) правая рука опять переходит на клавиатуру forte. О динамическом подчеркивание кадансов речь уже шла, и это подтверждается еще одним наблюдением. В большинстве произведений композитора кульминации совпадают с кадансом, как в этой прелюдии; или расположены непосредственно перед кадансом, словно вливаясь в него. Это обязывает динамически выделить каденцию, ибо кульминации несут с собой большую напряженность, Самостоятельность голосов выявляется не только динамическим и тембровым различием, но и артикуляционным: все восьмые нижнего голоса следует обозначить staccato — это усиливает его контраст с певучестью и залигованностью двух верхних голосов.

Что представляет собой тематический материал прелюдии D - dur? вместо четкой завершенной темы мы имеем тематическое ядро (2,5 такта), с дальнейшим секвентным развертыванием этого ядра. Последний его мотив, состоящий из трех, восьмых, трижды повторяется в нисходящей секвенции (такты 3-8). Этот трехчленный мотив образуется от слияния двух простых ямба и хорея. Из-за твердого окончания ямбический мотив называется «мужским». Не случайно в музыке Баха он встречается постоянно, ибо соответствует ее мужественному характеру. Почти как правило ямб в произведениях Баха произносится расчленено: затактовый звук стаккатируется или исполняется non legato, а опорный исполняется tenuto. Хорей, также состоящий из двух звуков, вступает на сильной доле такта, заканчивается на слабой. Такой мотив имеет мягкое женское окончание. Его артикуляция: сильное время связывается со слабым. Как самостоятельный в музыке Баха он встречается редко, являясь обычно составной частью трехчленного мотива, который таким образом объединяет два контрастных произношения: раздельность и слитность. В данной прелюдии именно такой тип мотивов, которые артикулируются контрастными штрихами: затактная восьмая отчленяется, две следующие затем в такте восьмые связываются.

Надо усвоить, что артикуляция (расчленение и связывание) применительно к произношению мотива называется внутри мотивной. Трудным моментом в данной прелюдии является полифоническая четкость исполнения двух голосов в правой руке (такты 3-6). Здесь необходимо выдержать четвертные ноты в среднем голосе и не передерживать восьмые в верхнем - перед паузой.

Следует внимательно следить за тем, чтобы палец вел мелодию в среднем голосе залиговано, спускаясь по секундам вниз. Поскольку нисходящая секвенция в начале прелюдии развивает тематический материал, звучность ее не убавляется, а прибавляется. С 8-го такта начинается вторая секвенция на самый оживленный мотив темы, идущий шестнадцатыми. Развивая тему, Бах часто берет самый живой ее мотив, таящий в себе мощный динамический заряд, и превращает его затем в непрерывное движение. В результате такого развертывания (такты 13-15) возникает типичный баховский «диалог» между мотивами, скрытый в текучем, безостановочном движении 16-х нот.

Следует обратить внимание ученика на диалогическую связь мотивов, на богатство, гибкость и разнообразие их интонаций. Чтобы выявить все это в исполнении, чрезвычайно важно закрепить в сознании ученика границу каждого отдельного мотива, ощущение их полной самостоятельности. Для этого полезно поработать следующим способом: мотивы, интонации которых идут вверх, играть F, ровным певучим звуком. Мотивы, движение которых направлено вниз, играть P, с также ровно, певуче и выразительно. При этом целесообразно делать цезуры между мотивами. В итоге в самых длительных мелодических построениях, в сплошном звуковом потоке, ученик сможет различить отдельные выразительные мотивы и фразы различной протяженности, отчего исполнение становится содержательным, осмысленным и эмоциональным. Надо сказать, что работа над расчлененностью и самостоятельностью мотивов ни в какой мере не отражается на цельности произношения темы или длинного мелодического построения, состоящего из цепи мотивов. Объясняется это тем, что у Баха все мотивы скреплены глубоким внутренним единством, в частности уже знакомыми вопросно-ответными связями (такты 13-16). Несколько слов о работе над нижним голосом прелюдии. Первый гаммаобразный мотив заканчивается на первой восьмой 3-го такта, затем три мотива идут по четыре восьмых в каждом. Следует обратить внимание на восходящую секвенцию (такты 8-10). Весь нижний голос, кроме кадансов, исполняется piano и непрерывным легким staccato. Прелюдия D - dur относится к типу стариннойсонатной формы, состоящей из двух частей, первая их, которых является экспозицией, вторая совмещает в себе разработку и репризу.

Строение экспозиции: протяженность главной партии двенадцать тактов в главной тональности; протяженность побочной партии восемь тактов в доминантовой тональности. Начало 2-ой части носит разработочный характер, где в разных тональностях проходят тема и ее имитация в среднем голосе. Необходимо, чтобы ученик уловил тот момент, когда в главной тональности наступает реприза и что побочная партия в ней звучит квартой выше, чем с ее изложением в экспозиции.

**Маленькая прелюдия № 3 d – moll** из II части сборника отличается глубоким, серьезным и чрезвычайно певучим характером. Артикуляция и приемы работы над ней обычные. Кроме того разной артикуляционной краской подчеркиваются стаккатированные восьмые в разных голосах: в нижнем «виолончельном» голосе staccato более легкое и короткое, в верхнем голосе глубокое (почти аналогичное исполнению восьмых в маленькой прелюдии № 8 F - dur). здесь важно учесть момент исполнительского стиля Баха: если тема и следующее за ней противосложение состоят из разных длительностей, то исполняются следовательно, контрастными штрихами и сила звука при этом не меняется. Залигованные 16-е ноты и стаккатированные восьмые ноты берутся абсолютно одинаковой звучностью. Это правило продиктовано тем, что музыка композитора не терпит даже намека на динамическую пестроту или измельченность.

Интересна своим мелодическим строением тема этой прелюдии. Довольно часто Бах использует в качестве характерной интонации темы или ее мотива мелизмы. В данном случае первый мотив темы представляет собой перечеркнутый мордент; и учить этот мотив рекомендуется так же, как мордент: первый звук пропеть звучно, громко, два следующих piano. Второй мотив темы следует учить глубоким, певучим forte. Таким способом прорабатываются все подобные мотивы в обоих голосах. Это делает ясным строение мелодии и дает ключ к выразительному исполнению прелюдии. Линия нижнего голоса проходит в целом как бы вторым планом. Имитация темы здесь не подчеркивается, однако тон должен быть глубоким и определенным.

**Прелюдия № 10**, в которой дуэт верхних голосов так же развивается на фоне ровного движения нижнего голоса, выполняющего роль аккомпанемента. Как и в прелюдии D - dur его лучше играть staccato. Это ярче оттенит певучесть двух верхних голосов. В прелюдии g - moll привлекают внимание два сложных полифонических момента. Во-первых, исполнение двух верхних голосов правой рукой. Преодолеть эту трудность помогает простой и известный прием — учить оба голоса двумя руками, определяя каждому из них свою динамическую краску. Верхний голос играть звучно, глубоко; «нижний» - piano. Таким способом рекомендуется играть все аналогичные места даже тогда, когда ученик хорошо справляется с двухголосием в одной руке, чтобы постоянно прочищать голосоведение, которое очень быстро «засоряется». Вторая трудность кроется в очень плавном и певучем исполнении мелодии, в которой чередуются короткие с длинными. Последние тянутся от трех до пяти четвертей каждый, да еще в медленном темпе. Исполнить певуче такую мелодию очень не просто, особенно если учесть, что в одной руке на протяжении всей прелюдии два подобных голоса. Как лучше работать ученику, к примеру над первым двутактом второго раздела пьессы?



Прежде всего четко распределить работу по этапам. Сначала поиграть только верхний голос, в котором особо выделяется звук «РЕ». Необходимо научиться извлекать этот звук с такой глубиной, чтобы он звучал четыре четверти, до своего перехода в звук «ДО». Ученик должен услышать длинный звук еще до извлечения его на инструменте, а после извлечения внимательно прослушать до полного затухания, а затем также внимательно послушать его переход в следующий звук. Ежедневные упражнения приучат сосредоточенно следить за звуком не только в момент его возникновения, но и до самого угасания. Педагогам необходимо каждый урок проверять это упражнение, подчеркивая его эффективность и значимость, ибо на нем вырабатываются такие важные пианистические качества, как внимательное и осмысленное отношение к звуку, пение па фортепиано.

Очередная ступень в работе над верхним голосом - момент перехода длинного звука «РЕ» в четверть «ДО», которую надо брать с иной силой, чем при извлечение звука «РЕ», а именно: с той, который ученик слышит во время перехода. Эго помогает закончить мотив связно, плавно и мягко. Еще большей кропотливости требует такой трудный момент, когда на фоне звучащего «РЕ» в альтовом голосе проходят четыре звука. Силу их следует постепенно убавлять в зависимости от степени затухания «РЕ». Кроме того, ученик должен слышать образующиеся при этом интервалы и плавный переход их от одного к другому:



После этого следует играть двумя руками как написано в нотах: выдерживая «РЕ», но мысленно продолжая слушать образующиеся к нему интервалы. Часто учащиеся не додерживают длинные ноты: звук «ФА» (такт б) и звук «СОЛЬ» (такт 11), снимая их в то время, когда в следующем такте в другом голосе появляется долгая нота:



**Маленькая прелюдия № 7 e – moll** из 1 части построена на имитации. Она имеет мелодически завершенную тему – мягкую, задушевную, глубоко лирическую. Лучше все по тембору ей подходит «гобой». В нижнем голосе тихо и ровно «поет» на всем протяжении прелюдии «засурдиненая виолончель». В обоих голосах legato не очень слитное и вязкое, как бы расчлененное. Каждый звук пропевается ясно, отчетливо, раздельно. Прелюдия артикулируется приемом «восьмушки», за исключением противосложения в верхнем голосе (такты 3-6). Три звена восходящей секвенции в противосложении представляют собой три синкопированных, хорических мотива. Артикулируются они как обычный хорей: глубоко и значительно пропетый первый звук мотива залиговывается со вторым нежным, тихим, плавно уходящем вместе с движением руки вверх, которая переносится и глубоко погружается на первую четверть следующего мотива и т.д. Динамика секвенции, начиная с piano, возрастает с каждым мотивом, приводя в шестом такте к кульминации I части.

Для усиления кульминации или каденца, Бах почти всегда сгущает и уплотняет полифоническую ткань прибавлением дополнительных голосов, что надо понимать как явное указание композитора увеличить звучность. Этот прием часто использован в инвенциях и ХТК. В данной прелюдии этот прием наблюдается в восходящей секвенции в верхнем голосе (такты 3-5) и в заключающем прелюдию кадансе. Первый каданс исполняется forte. После каданса наступает обычная смена регистра: вторая часть начинается piano (в левой руке pianissimo).

Форма этой пьесы - старинная двухчастная с элементами трехчастности. Вторая часть начинается в параллельном мажоре (такт 11). Возвращение в 3-ем такте от конца к главной тональности создает ощущение трехчастности, всегда имеющейся в старинной двухчастной форме. В предпоследнем такте в двух верхних голосах встречается сложный полиритмический момент - триоль одновременно с дуолью. Он успешно преодолевается при условии, если учить двумя руками с контрастной динамикой: верхний голос в правой руке - Р, нижний левой рукой - piano. Чтобы быстрее овладеть полиритмией, следует также некоторое время считать каждую восьмую триоли как четверть. Тогда вторая восьмая дуоли «МИ» будет четко приходится на счет «И», после звука «СИ».

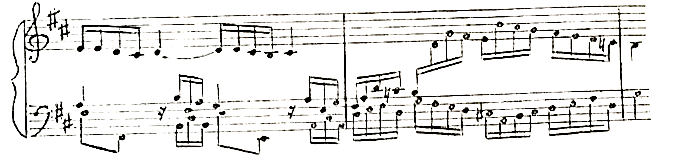
**Маленькая прелюдия № 6 d– moll** из I части сборника является одной из немногих, где не применяется контрастная артикуляция соседних метрических долей по той причине, что тут их нет; а также потому, что тонкое, лирическое, задушевное настроение пьесы требует только одного штриха - большой слитности звуковедения. Здесь должны быть пропеты даже самые короткие звуки и морденты: мягко, тепло, нежно, в ласковом звучании «засурдиненных кларнетов и виолончелей». В нотном тексте желательно заменить редакторские обозначения динамики с «mf» и «F» на «Р» (такты 1-4). Для получения теплого задушевного тембра можно воспользоваться левой педалью. Здесь важно предостеречь учащегося от акцента на длинных нотах (такт 2, верхний голос). На протяжение всей пьесы должна действовать единая «инструментовка». Кроме того, в этой прелюдии далеко не прост фразировочный момент: внутреннее развитие темы направлено к первой восьмой с точкой «ЛЯ», которую нужно пропеть чуть более глубоко, после чего еще тише закончить фразу. Проведение темы в верхнем голосе квинтой выше (такт 3 исполняется более звучно, с той же фразировкой. Это правило для всех имитационных произведений Баха. Имитация в левой руке не только не выделяется, но «поется» совсем приглушенно и очень ровно. Эта прелюдия весьма трудна в тонкой передаче настроения и по звуковой палитре, которая ей свойственна. Последнее особенно трудно там, где есть двухголосие в правой руке. Его необходимо долго учить двумя руками, сосредотачиваясь в работе над тончайшими звуковыми градациями: «РР», «Р», «mР».

**Маленькая прелюдия № 3 сх– moll** из I части нередко своей фактурой вводит в заблуждение учащихся, которые играют ее как этюд. Между тем это одна из самых трудных пьес в сборнике по настроению и тонкости звуковых красок. «Она проходит как сновидение в движении шестнадцатых, напоминающих звуки арфы». Труднее всего добиться подчеркнуто ритмичного и безупречно ровного звучания в pianissimo всех шестнадцатых в правой руке. Это движение создает как бы фон для глубоких сосредоточенно задумчивых реплик «виолончельной» партии нижнего голоса. Глубоко и значительно пропетые восьмые в левой руке со спокойной настойчивостью стремятся к четвертям - опорным звуком мотива из которых образуется скрытый органный пункт. На этих четвертях желательно локоть медленно и плавно отводить в сторону, затем наверх, где это сливается с паузой. Иначе на ней образуется спазматический обрыв звука. Динамику движение здесь следует распределить как на клавесине: левая рука играет на клавиатуре «mf» или «mp», а правая на клавиатуре «р», добиваясь особого приглушенного характера звука («лютня»).

в этой прелюдии гармония выступает ведущим фактором развития. В гармонической фигурации различаются три скрытых голоса. Наиболее значительные, отличающиеся своей особенностью, интонации скрытых голосов следует оттенить. Например, «нижний» скрытый голос (такты 13-16) представляет собой восходящую секвенцию, мелодическая линия которой движется тактовыми промежутками. В этой прелюдии необходимо выявить гармонические вертикали и поработать над ними при помощи вспомогательных упражнений, что помогает учащимся ясно слышать образующиеся интервалы (аккорды) и переход их от одного к другому. А также необходим тонально-гармонический анализ всего произведения.

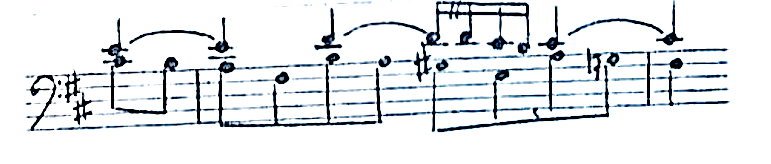
**Маленькая прелюдия № 4 D– dur** из I части является весьма сложной по форме и по этой причине редко исполняется учащимися. У этой прелюдии существуют свои особенности - четко выраженный имитационный склад, трехголосие и обилие кадансов. Несмотря на типичное соотношение длительностей (восьмые и шестнадцатые), артикуляция здесь подчиняется не закону «восьмушки», а иным правилам. Они диктуются фактурными свойствами пьесы и глубоким, исключительно певучим характером пьесы. Отсюда основной штрих прелюдии - legatissimo. Тема должна исполняться широко и торжественно. Она состоит из четырех коротких мотивов, настойчиво и решительно поднимающихся вверх. Внимание ученика прежде всего следует направить на первый мотив темы, как на основное идейное ядро, из которого вырастает вся прелюдия. По своей форме пьеса представляет собой фугетту. Экспозиция занимает четыре такта: первое проведение темы в главной тональности, второе - в доминантовой; далее наоборот: сначала тема идет в доминантовой тональности (такт 3), затем в главной (такт 4). Такой порядок проведения темы в экспозиции создает полную иллюзию четырехголосной пьесы. Следующая за тем трехтактная интермедия содержит в себе две нисходящие секвенции, развивающие третий мотив темы и завершающие первую часть пьесы.

Вторая часть прелюдии начинается с 8-го такта двухголосной интермедией в виде канонической секвенции активно развивающей первый мотив темы. После проведения в басу видоизмененной темы вновь появляется двухтактовая интермедия, приводящая к новому проведению так же видоизмененной темы (такты 12-13). Это проведение учащиеся обычно не находят:

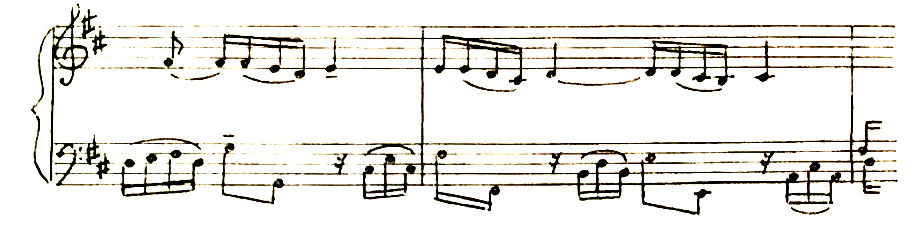


Необходимо объяснить им, что тема здесь развивается по типу однотональных фуг, когда все проведения темы звучат только в тональностях тоники и доминанты. Наконец пришло время рассмотреть три последних строчки пьесы, которых так боятся ученики. Даже внешне они отличаются густотой полифонической ткани. Не случайно Бах уплотняет ее за пять тактов от конца. Именно отсюда начинается изложение четырех кадансов подряд. Такие фактурные уплотнения в эпоху Баха творили о нарастании динамики. Обозначать ее градации было не принято - все знали, что прибавление голосов в кульминациях и кадансах означало усиление звучности, то есть creseendo и forte. В пятом такте от конца - сразу два каданса: прерванный (на IV ступени) и совершенный (на тонике). Здесь следует сдержать темп, что создать впечатление заключения пьесы. Органный пункт в басу «РЕ» желательно взять звучно и глубоко (протяженностью на два такта). В третьем такте от конца встречаемся с еще одним кадансом. Здесь можно чуть замедлить и подчеркнуть значительность шестнадцатых в пунктирном ритме. В предпоследнем такте новый органный пункт в басу и четвертый заключительный каданс, на фоне которого торжественно звучит тема в доминантовой тональности. С появлением тоники у Баха обычно наступает разрежение фактуры, что и происходит в самом последнем такте прелюдии.

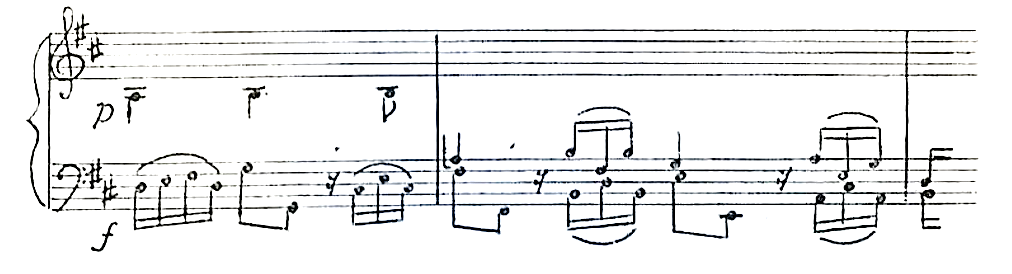
В этой прелюдии есть трудное двухголосие в левой руке (такт 6). В нижнем голосе необходимо сделать цезуру между двумя мотивами секвенции, а средний голос в это же время следует исполнять legato.



Справится с трудностью помогает долгое и терпеливой разучивание этих двух голосов следующим способом: нижний голос играть левой рукой F и с цезурами; верхний голос правой рукой Р и legato. В восьмом и девятом тактах встречается новый полифонический прием развития - каноническая секвенция, в котором крайние голоса активно развивают первый мотив темы, создавая живой выразительный диалог двух собеседников. В этом двухтактном построении, как и в следующей нисходящей секвенции (такты 11-12), где бас продолжает развивать тот же мотив, все восьмые исполняются non legato - этого у Баха требуют большие интервалы. Верхний голос в это время развивает в нисходящей секвенции другой мотив, образуя с басовым типичный баховский диалог (такты 11-12), который требуется поучить отдельно. Сначала неплохо поработать над ним без среднего голоса, следя за выразительным произношением интонаций и подчеркнуто, певучими. последними и более длинными звуками мотива.



Затем в тех же тактах выделяется и прорабатывается диалог нижнего и среднего голосов, в котором средний голос играется тихо, «приглушенным» тембром, но как можно выразительнее.



И последний, третий способ, с помощью которого отрабатываются средний и верхний голоса, без нижнего (такты 11-12).



Таким образом ученик проделывает подготовительные «упражнения» к дальнейшей работе над сложными трехголосными полифоническими произведениями И. С. Баха.

Таким же путем следует разучивать самые трудные последние строчки прелюдии. Каждую каденцию проработать отдельно, играя упражнения по паре голосов в различной комбинации.

Блестящий клавесинный стиль отражают прелюдии: F - dur (из I части); С - dur, D - dur, Е - dur (из II части).

Отзвуки органной импровизационности слышатся в прелюдии С - dur (из I части).

Певучие, задушевные прелюдии d - moll и а - moll (из части) напоминают звучание клавикорда.

**Список литературы:**

1. Бодки Э. Интерпритация клавирных произведений И.С. Баха. М.: Музыка, 1993.
2. Калинина Н.П. Клавирная музыка Баха в классе ДМШ. М.: Музыка, 1994.
3. Милич Б.Е. Воспитание ученика-пианиста. М.: Кифара, 2008.
4. Носина В.Б. Символика произведений барокко. М.: Классика XXI, 2004
5. Швейцер А.Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1995
6. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. М.: Музыка, 1998.
7. Браудо И.А. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. М.: классика-XXI, 2003.
8. Любомудрова Н.А. Методика обучения игре на фортепиано. М.: Музыка, 1992.



