АДМИНИСТРАЦИЯ ГОРОДСКОГО ОКРУГА САМАРА

ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ И МОЛОДЕЖНОЙ ПОЛИТИКИ

Муниципальное бюджетное учреждение

дополнительного образования городского округа Самара

**«ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА № 19»**

(МБУ ДО г.о.Самара «ДМШ № 19»)

РОССИЯ, 443074, г. Самара, ул. М.Тореза, 115

тел.: (846) 262-11-29, 262-07-63, факс: 267-93-38, e-mail: [detmusicHYPERLINK "mailto:detmusic19@yandex.ru"19@HYPERLINK "mailto:detmusic19@yandex.ru"yandexHYPERLINK "mailto:detmusic19@yandex.ru".HYPERLINK "mailto:detmusic19@yandex.ru"ru](mailto:detmusic19@yandex.ru)

**Методическая работа**

**Воспитание интонационного и гармонического слуха в исполнении произведений И.С.Баха**

Составитель

преподаватель школы

Павлова И.Н.

г. Самара

2020

**I. Воспитание интонационного слуха как важнейшее условие овладения**

**полифоническим репертуаром**

Поскольку полифония – это склад фактуры, в котором сочетаются индивидуальные мелодические голоса (равноправные или соподчиненные), то содержательное исполнение полифонического произведения невозможно без осмысленного слышания каждого голоса, без высокоразвитого мелодического слуха. Эта аксиома породила в педагогической практике один из самых распространенных методов освоения полифонических произведений – игру по голосам. Однако не всегда эта работа дает ожидаемые результаты. Причина заключается в формальном подходе к заданию, в том, что мелодические линии – голоса играют невыразительно, бессмысленно. Не передается характер музыки, не слышится фразировочное членение мелодической линии, логика ее развития. Все это проистекает оттого, что ученикам недостает воспитанной культуры интонирования, умения услышать и передать смысловой подтекст той или иной фразы, мотива, интонации. Ведь интонирование и есть осмысленное произнесение мелодии.

Произнесение – термин, напоминающий о вокально-речевом происхождении музыки. И подобно тому, как в словесной речи слово может приобрести смысловые оттенки в зависимости от характера интонации, обороты музыкальной речи также несут определенную эмоционально-содержательную информацию в зависимости от произнесения интонирования их пианистом. Порой они не представляют никакой информации, если ученик «делает» музыку лишь пальцами, внутренне не произносит все, что играет на фортепиано, не наполняет смысловым подтекстом.

Встречаются случаи иной роли органного пункта: на тоническом органном пункте в конце прелюдии ре минор № 5 (I) происходит успокоение и просветленное разрешение в одноименный ре мажор.

Важна драматургическая роль органного пункта в прелюдии до минор № 3 (I), в которой он цементирует форму всего сочинения. В прелюдии можно выделить три крупных раздела: на тоническом, двойной доминанты и доминантовом органных пунктах. Внимание к ним содействует ясности исполнительского плана.

С точки зрения выразительности гармонии требуют повышенного внимания заключительные построения баховских сочинений, являющиеся итогом всего произведения. Излюбленный прием Баха – прием ретардации, известный в драматических сочинениях. Это – оттяжка развязки действия. Чаще всего (как в прелюдии ре мажор № 4 из 12-ти) она осуществляется средствами прерванного каданса.

Но Бах применят и другие средства. В прелюдии до мажор № 2 (I) – это отклонение в субдоминанту, в прелюдии до мажор № 1 (I) – внедрение доминантового органного пункта, в прелюдии соль минор № II – появление дополнения, как бы второго конца.

Специальной задачей в прослушивании ткани баховских произведений являются гармонические задержания, знаменитые баховские секунды, которые образуются по вертикали не путем одновременного взятия обоих голосов, а постепенного взаимодвижения. Здесь необходимо прослушать как момент образования секунды, так и ее разрешения.

Трудно перечислить все задачи гармонического слышания, которые могут возникнуть в исполнении полифонических сочинений. Я остановилась на наиболее характерных из них.

**II. Роль гармонического слуха в исполнении в полифоническом произведении**

В сферу деятельности ладогармонического слуха пианиста входит в первую очередь слышание выразительнсти ладотональности. В музыке Баха, как и других старинных мастеров, внимание к тональности произведения особенно важно в связи с поэтической символикой тональностей, индивидуальной содержательной трактовке каждой из них. Так, до мажор является как бы организующим центром квинтового тонального круга. Отсюда торжественный, жизнеутверждающий характер до мажорных прелюдий - № 2 (1) и № 1 (II). Как отмечает Я. Милыштейн, движение вверх по квинтовому кругу (до – соль – ре-ля мажор) окрашивает тональности в более яркие и теплые тона. Они получают все большую внутреннюю ясность, светлость, безмятежность (см. прелюдию ми мажор № 5, II). Движение по квинтовому кругу вниз (ре – соль – до – фа минор) приводит ко все более темному эмоциональному колориту (см. прелюдию соль минор № II).

Индивидуализация Бахом тональностей проявляется в энергии ре мажора (прелюдия № 4, II), в шутливости (№ 8) и концертности (№ 9) фа мажора.

Гармонический слух исполнителя выполняет важную драматургическую функцию, способствует достижению цельности в исполнении как малых построений, так и произведения в целом. Типичная для Баха последовательность гармонического движения Т – S – Д – Т уже в начальных построениях (темах) создает гармоническое нагнетание и помогает исполнителю почувствовать целенаправленность развития, избежать статичности. Примером использования такой гармонической последовательности являются прелюдии до мажор № 2, до минор № 3, ре минор № 5, ми минор № 7, фа мажор № 8 из первой тетради. Причем в большинстве этих прелюдий гармоническое движение происходит на тоническом органном пункте. Существенным средством развития во всех полифонических сочинениях является тональное развитие. Поэтому слуховое и эмоциональное постижение тонального плана произведения – обязательный элемент работы с учеником.

Выразительны у Баха отклонения и модуляции в противоположные лады, которые обогащают и ярче оттеняют выразительность основного лада. Так, появление ре и ля минора в прелюдии фа мажор № 9 своей суровостью еще более подчеркивает праздничность исходной тональности, а звучание соль мажора в прелюдии ми минор № 7 воспринимается как луч надежды в скорбно-сосредоточенном раздумье.

Большую роль играет сознание тонального плана произведения и в исполнительском выстраивании его формы. В ряде маленьких прелюдий Бах «высвечивает» гениальную форму фуги, ее тональный план ТДSТ, и внимание исполнителя должно быть приковано к этим основным тональностям. Например, в сравнительно большой по размеру прелюдии фа мажор № 9 важно ясно услышать основные тональности фа, до мажор и соль минор, хотя в сочинении наблюдаются отклонения и в ре, ля минор. В прелюдии ре минор № 5 (I) вехами развития являются тональности ре, ля, соль минор.

Необходимо отметить, что в тональном развитии музыкального произведения учащиеся часто слышат появление новой тональности только во время ее закрепления, утверждения, пропуская самый напряженный момент становления новой тональности. Следует подсказывать ученику, что обостренного слышания требует момент рождения противоречия, оспаривания основной тональности, о чем дается сигнал посредством появления знаков альтерации, не характерных для исходной тональности.

Часто переход в новую тональность Бах осуществляет с помощью секвенции (например, в прелюдии фа мажор № 9), и новая тональная окраска каждого звена должна быть услышана.

В ряде прелюдий важно научить ученика слышать протяженность гармонии. Так, в прелюдии ре минор № 5 (I) в первом восьмитакте гармоническая фигурация не должна детализироваться. Важно собрать ее в двухтактные гармонические комплексы. С другой стороны, важно реагировать на частоту смен гармонии, ибо их учащение – важный признак интенсификации развития. В той же ре-минорной прелюдии вслед за двухтактной протяженностью гармонии начинается потактная ее смена, что ведет к росту напряжения.

В «Маленьких прелюдиях» учащийся неоднократно встретится с большими выразительными возможностями органного пункта, который и фактурно предстает в них многообразно: либо как выдержанный бас, либо в фигуральном виде.

Чаще всего органный пункт выступает в роли «конденсатора» энергии. Такова функция доминантового органного пункта в концах первой, второй прелюдии, субдоминантового – во второй прелюдии из 12-ти. Органный пункты приходятся как кульминационный построения, в которых ярче всего выражены и импровизационно-прелюдийные свойства сочинений. Фигурации шестнадцатых носят здесь (как и в прелюдии ре минор № 5, ля минор № 12) речитативно-декламационный характер и требуют выразительного интонирования.

В музыке Баха вопрос произнесения, интонирования приобретает особое значение в связи с тем, что сам автор разъяснял своим ученикам суть полифонической фактуры как беседы голосов-персонажей.

Параллели с речевым интонирование могут стать одним из важнейших направлений работы по активизации музыкально-интонационного слуха учащихся.

В баховских сочинениях часто встречаются интонации вопросительного характера. При внимательном вслушивании их можно услышать и в прелюдии соль минор № 10, и в прелюдии соль минор № 11, и в прелюдии ми минор № 6 (II).

Поскольку возникший вопрос – одна из движущих сил человеческой мысли, мощный толчок ее развития, то, услышав его в начальных построениях, ученику будет легче понять логику дальнейшего смыслового развития в пьесах как поиск ответа на этот вопрос. И найти ответ не всегда легко. Поиск истины непрост. Не потому ли в обеих соль-минорных прелюдиях последующие ответные построения длиннее вопросительных? Например, в прелюдии № 11 к однотактному вопросу дается 14-тактный ответ, и путь к утверждению (в кадансе первого раздела пьесы) пролегает через интонации удивления, сомнения, через настойчивое повторение одного из мелодических оборотов и т.д. Пусть учащийся неспешно вслушивается в развитие мелодической мысли, и он откроет для себя много интересного!

Как известно, Бах – великий оратор в музыке. Проникнуть в суть многих его произведений поможет ученику раскрытие перед ним патетики баховской речи, разнообразных оттенков восклицательности, которая передает и драматизм, и величие, и ликование. Восклицательные интонации присутствуют в прелюдиях до мажор № 2 (1), № 1 (II), фа мажор № 8 и № 9 (I), ми мажор № 5 (II).

Восклицательный характер интонирования потребует ритмической упругости произнесения и компактности звучания. Естественно, смысловой подтекст мелодических линий может раскрываться не только через речевую интонацию, но и многими другими средствами.

В их числе разного рода психологические ассоциации, параллели с душевным состоянием человека. Так, в прелюдии ре минор № 6 (1) глубокую печаль в музыке поможет прочувствовать и передать внимание к нисходящей направленности темы, которая сродни глубокому вздоху объятого горем человека. На соответствующем глубокому вздоху длинном выдохе произносится вся тема.

Неотступность горестной мысли слышится в какой-то безысходности неизменно падающих вниз к повторяющемуся басу интонационных ходов в нижнем голосе в прелюдии до минор № 3 (1).

Внимание к смысловому подтексту мелодии предостережет от механически бездумного «этюдного» исполнения сочинения.

В других случаях ключ к характеру произнесения может быть найден в жанровых ассоциациях. Так, ясно слышимая менуэтность в т.т. 9-10 прелюдии до минор № 2 (II) подсказывает и во всей пьесе деликатную, изящную манеру исполнения.

Нередко дурной вкус в исполнении учащимися баховских сочинений проистекает из неслышания протяженности мелодических линий; в связи с этим каждое маленькое звено играется с преувеличенной выразительностью. Здесь могут помочь пространственные ассоциации. К примеру, в прелюдии ми минор № 7 примитивное акцентирование «ми» второй октавы не вершине первой фразы может предотвратить представление равнинной шири («задумчивый взгляд вдаль»). Интонируется трехтактная тема гибко, пластично, ненарочито.

В музыке Баха существует глубокая внутренняя связь музыкального содержания с наглядным образным представлением, с символами известных понятий, образов. Знание символики баховских мотивов оказывает существенную помощь в постижении содержательной сущности тем, вне тематических построений.

В сборнике «Маленьких прелюдий и фуг» Баха мы встречаемся с размерным движением «мотивов шагов», передающих в одних случаях убежденность и решимость (фуга ре минор, тема), в других – сдержанность и спокойствие (нижний голос в т.т. 1-2 прелюдии ля минор № 12).

В прелюдиях наблюдаются и «мотивы тревоги» и нежные образы № движения волн».

«Мотивы скорби» - попарно объединенные звуки нисходящих секунд – звучат в прелюдиях соль минор № 10, № 11.

«Мотивы радости» с характерным ритмом встречаются в прелюдии ми мажор № 5 (II).

Торжественность композитор выражал в пунктирных ритмах. Вариантом пунктирного ритма является и аккордовое начало в прелюдии до мажор № 1 (II).

Если продолжить мысль о том, что музыка – это живая речь, то, как и в словесной речи, важно воспитывать у учащихся внимание к смысловой структуре мелодии, к ее членению, к подразумеваемым в ней знакам препинания.

К числу малых смысловых структур в мелодии относится мотив. Правильное произнесение мотивов – одно из важнейших условий содержательного исполнения мелодической линии. У Баха преобладает ямбическая структура мотивов. Многие темы начинаются со слабой доли (прелюдии до мажор № 1,2; ми мажор № 5, II; ми минор № 6,1. Чтобы избежать школьного акцента на первый звук темы, необходимо приучить ученика делать вздох на паузу и распределять движение руки так, чтобы ее полное погружение в клавиатуру приходилось на кульминационную опору фразы. В мелодической фигурации также постоянно нужно следить за тем, чтобы сохранялось движение от слабой доли к сильной.

Определенные затруднения во фразировке баховских мелодических линий вызывает неквадратность их строения, на которую нужно обратить внимание ученика. Например, в прелюдии соль минор № 10 первый раздел состоит из 3-5 тактов.

В слышании смыслового развития в мелодических линиях нельзя пройти мимо частой в них диалогочности.

Итак, в первом разделе рассмотрены некоторые вопросы воспитания у школьников линеарного, горизонтального слышания музыкальной ткани. Однако участием лишь мелодического слуха восприятие и исполнение полифонической фактуры не исчерпываются. Активную роль при этом играет гармонический слух. Как утверждается в современной психологии, полифонический слух не существует как самостоятельная способность, а есть симбиоз слуха мелодического и гармонического. О том, на что должен быть ориентирован ладогармонический слух в полифонии, пойдет речь во втором разделе методической разработки.

**Используемая литература:**

1. Браудо И. «Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе». Москва «Музыка» 1965
2. «Инвенции для фортепиано». Москва «Музыка» 1991
3. Калинина Н. «Клавирная музыка Баха в фортепианном классе». Москва 2004
4. Методичка Садовой Е. В. «Методические рекомендации по исполнению клавирных произведений И. С. Баха». Алма-Ата 1986
5. Милич Б. «Воспитание ученика-пианиста». Киев 1982
6. Мюллер Т. «Полифония». Москва 1989