Всероссийская конференция:

«Психология и педагогика: опыт практического применения современных методик и инноваций»

**ДОКЛАД**

**«Методология работы над полифонией**

**в классе фортепиано детской школы искусств»**

Докладчик:

Бабченко Галина Владимировна,

Преподаватель по классу фортепиано муниципального автономного учреждения дополнительного образования «Детская школа искусств» муниципального образования Ханты-Мансийского автономного округа – Югры городской округ город Радужный

г. Радужный,

2021 г.

Свой доклад хочется начать с высказывания известного отечественного пианиста и музыкального педагога, профессора Ленинградской консерватории Самария Ильича Савшинского, который отмечал следующее: «Полифония – вид музыкальной речи и, следовательно, вид музыкального общения. Вся фортепианная музыка полифонична».

Не каждый пианист в своей концертной практике считает обязательным для себя исполнение полифонических- произведений, но каждый педагог не мыслит воспитания пианиста без изучения полифонии и овладения техникой её исполнения. Подлинное приобщение к миру полифонической музыки, вершиной которой является творчество И.-С. Баха, - непременное условие гармоничного развития музыканта любой специальности, в т.ч. пианиста.

Работа над полифонической литературой является одной из наиболее сложных областей воспитания и обучения учащегося уже с младших классов школы. Изучение полифонической музыки не только активизирует одну из важнейших сторон воспитания музыкальной ткани – его многоплановость, но и успешно влияет на общее музыкальное развитие учащегося. Ведь с элементами полифонии учащийся соприкасается и во многих произведениях гомофонно-гармонического склада.

В условиях обучения в старших классах наступает своего рода переломный момент в полифоническом развитии ученика. Впервые приступая к работе над трехголосной имитационной полифонией, ученик вовлекается в новую для него сферу художественных и слуховых восприятий и пианистических дей1ствий, значительно отличающихся от привычных для него форм изучения двухголосной полифонии. Весь масштаб полифонического развития учащихся старших классов настолько объемен, что вызывает необходимость выявления специфики постоянного овладения все усложняющимися навыками полифонического мышления и исполнения. Ведь путь, который проходит учащийся, начиная с несложного двухголосия (маленькие прелюдии, фугетты, инвенции), завершается, особенно для исполнительски перспективных школьников, изучением трех- и частично четырехголосных фуг. В последующем изложении в данной работе намеренно акцентируется рассмотрение имитационной полифонической литературы как наиболее сложной части полифонического репертуара.

Из опыта известно, что первое проигрывание полифонического произведения даже достаточно развитым и способным учеником не дает ему возможности охватить содержание в целом и тем более выявить образно- выразительную суть контрапунктических сплетений голосов. Трудность овладения имитационной полифонией объясняется всей природой этой музыки, голоса которой самостоятельны и часто равноправны по их музыкально-смысловому значению: музыкальные настроения (по сравнению с гомофонно-гармонической фактурой) менее четко расчленены, мелодическое движение голосов отличается непрерывной текучестью. Если неполифоническую музыку учащийся воспринимает более непосредственно, то постижение образно-имитационного строя полифонического произведения и особенностей его трактовки требует кропотливой работы.

Недостаточная отработка с учеником навыков осмысленного владения голосоведением часто приводит к малоинтересному, безинициативному, нередко и формальному исполнению полифонической музыки.

В трехголосных произведениях добавляется недостаточное слышание средних голосов, долгих звуков, гармонической вертикали полиорганической ткани. Немало погрешностей обнаруживается и в технике владения трехголосием: неточность голосоведения, особенно в двухголосных эпизодах в партии одной руки, ограниченность и случайность подбора аппликатурных приемов и т.п. Ведь для нас не является секретом то, что методы работы педагогов над усвоением полифонического материала учеником еще далеко не совершенны, не исчерпывают всех возможностей воздействия на пробуждение его творческо-слуховой инициативы, на продуманное преодоление полифонических трудностей.

Уже с младших классов школы ученик приобщается к постижению разных жанров полифонической музыки. На материале канонов, маленьких фугетт и инвенций, часто построенных на основе народной песенности, дети с естественной для них непосредственностью воспринимают элементарную структуру имитационного двухголосия. На образцах кантиленной полифонии (Бах. Маленькие прелюдии ре минор, ми минор из первой тетради) учащийся впервые соприкасается с трехголосием. Яркий интонационный строй певучих пьес легко воспринимается детьми: относительно непринужденно осмысливаются ими различные модификационные изменения тематического материала. И в старших классах при овладении достаточно сложной двухголосной и менее сложной трехголосной тканью следует исходить (особенно это касается учащихся, не обладающих тонкой слуховой восприимчивостью) из проработки кантиленной полифонии.

Далее на материале ряда произведений отечественных композиторов, а также инвенций и фуг И.-С. Баха будут освещены особенности их изучения школьниками.

Одной из первых задач является уяснение учеником формы произведения и заключенного в ней мелодического материала. В общем строении фуги т часто фугетты и инвенции преобладает трехголосное изложение – экспозиционная, средняя и репризная части. Порой после экспозиции следует дополнительное проведение темы во всех голосах, называемое контрэкспозицией. Средние же части нередко очень расширены, а реприза значительно укорочена.

В своей редакции инвенций, прелюдий и фуг Баха Бузони двойными тактовыми чертами обозначает грани частей формы и даже отдельных её эпизодов. Это помогает ученику быстрее распознать моменты сходства и различия в мелодическом материале, изложенном на разных расстояниях внутри произведения.

Музыкальное развитие ребенка предполагает воспитание способностей слышать и воспринимать как отдельные элементы фортепианной ткани, т. е. горизонталь, так и единое целое – вертикаль. В этом смысле большое воспитательное значение придается полифонической музыке. С элементами подголосной, контрастной имитационной полифонии ученик знакомится уже с 1-го класса школы. Эти разновидности полифонической музыки в репертуаре 3-4 классов не всегда выступают в самостоятельном виде. Часто мы встречает в детской литературе сочетание контрастного голосоведения с подголосочным или имитационным.

Особая роль принадлежит изучению кантиленной полифонии. В школьную программу входят полифонические обработки для фортепиано народных лирических песен, несложные канителенные произведения Баха и отечественных композиторов (Н. Мясковский, С. Майкапар, Ю. Щуровский). Они способствуют лучшему вслушиванию ученика в голосоведение, вызывают яркую эмоциональную реакцию на музыку.

Общепризнано, что изучение Баха – одна из труднейших проблем музыкальной педагогики. Действительно, многие препятствия стояли на пути к выразительному и стилистически верному исполнению музыки великого композитора.

Немалые затруднения вызывает, прежде всего, постижение специфических особенностей баховской музыки как музыки полифонической. Но, пожалуй, еще больше сложностей возникнет в сфере исполнительства. Как известно, клавирные сочинения композитора дошли до нас в виде рукописей, не содержащих за редким исключением указаний для исполнителя, поскольку в то время они почти не фиксировались.

Судьба баховских сочинений оказалась необычной. Не оцененный при жизни и вовсе забытый после своей смерти (1750 г.), автор их был признан гениальным композитором спустя по меньшей мере три четверти века.

Насколько мы сейчас близки к прочтению клавирной музыки Баха в её истинном виде? На этот вопрос вряд ли можно ответить с полно определенностью. Очевидно, что и теперь в этой области существует целый ряд спорных, нерешенных проблем. Тем не менее, очевидно и другое: огромные достижения в изучении баховской полифонии настолько существенны для понимания закономерностей музыкального языка композитора, что игнорирование этих результатов в исполнительстве и педагогике сегодняшнего дня выглядело бы как оправдание косности и субъективизма.

Распространенное в среде педагогов мнение о плодотворности непосредственно эмоционального интуитивного восприятия музыки Баха можно считать вполне резонным, но при одном условии: если оно дополнено требованием строго соблюдения всех стилистических принципов баховской музыки.

Природа клавирных сочинений Баха такова, что без активного участия интеллекта выразительное их исполнение невозможно. Они могут стать незаменимым материалом для развития музыкального интеллекта, для воспитания инициативы и самостоятельности ученика, более того, - ключом к пониманию иных музыкальных стилей. Однако достижимо это лишь при определенном методе преподнесении баховских полифоний.

Передать своим питомцам заинтересованное, пытливое отношение к творчеству гениального композитора и тем самым раскрыть перед ними художественное очарование его музыки – почетный долг педагога. Но как бы он ни был увлечен своим делом, сколько бы энергии и выдержки не вкладывал в свои занятия, достижение этой цели немыслимо без прочного усвоения основ теории полифонии, без знания закономерностей и свойств музыкального языка Баха, исполнительских традиций его эпохи.

Изучение легких клавирных произведений И.-С. Баха составляет неотъемлемую часть работы пианиста-школьника. Не будет преувеличением сказать, что пьесы из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах», маленькие прелюдии и фуги, инвенции и симфонии, - все эти произведения знакомы каждому школьнику, обучающемуся игре на фортепиано. Учебное значение баховского клавирного наследия особенно велико по то причине, что инструктивные клавирные произведения не являются в творчестве Баха серией менее значительных пьес небольшой трудности. К числу инструктивных принадлежат крупнейшие клавирные произведения Баха.

Педагогическая направленность клавирных сочинений соответствовала, очевидно, самому укладу музыкальной жизни баховского времени. Домашнее музицирование и обучение музыке занимало в ту эпоху боле значительное по сравнению с концертной практикой место. Иной раз именно инструктивные идеи вдохновляли Баха на создание величайших произведений. Действительно, в нотные книжки, составлявшиеся для Анны Магдалены Бах, для Вильгельма Фридемана Баха, включены не только мелкие пьесы танцевального характера, но и французские сюиты, и партиты. Педагогическим целям посвящены 15 двуголосных инвенций и 15 симфоний.

Осмысленность и певучесть! – вот что является ключом к артистичному исполнению музыки Баха. И вырабатываться и то, и другое должно не когда-то «потом» - в средних и старших классах школы, - а как можно раньше, то есть с самых первых уроков. Нацеливать ученика обращать максимальное внимание к качеству фортепианного звука, даже если ему задано упражнение, гамма или этюд.

Игра большинства подростков, окончивших музыкальные школы или музыкальные отделения детских школ искусств, свидетельствуют о глубоко укоренившейся вредной привычке учить Баха механически, когда пальцы идут впереди сознания, не повинуясь ему. Одна их причин тому – неумение работать в медленном темпе, который является непременным условием при изучении полифонического произведения. И если борьба педагога за умственную активность в домашней работе не будет чрезвычайно энергичной и беспощадно взыскательной, можно поручиться – результат этой борьбы будет неэффективным и малоутешительным.

Немало усилий в занятиях с начинающими пианистами потребуется от педагога на то, чтобы побороть формальное отношение обучающихся к динамике. Любое изменением силы звука школьник должен ощущать как естественную необходимость, вытекающую из развития музыкальной фразы, её внутренней логики. Усиление динамики, связанное с устремлением мелодии к кульминационному звуку фразы, ослабление звучности к концу её, как в разговорной речи, и т.п. Ни в коем случае нельзя предлагать учащимся столь часто практикуемое педагогами задание – «выучить оттенки», то есть обозначения динамики.

Начальные годы обучения в детской музыкальной школе или детской школе искусств оказывают глубокое воздействие на обучающегося. Очень важным, можно сказать проломным моментом в духовной жизни ребенка, являются первые уроки. Святая обязанность педагога сделать их ярким и радостным событием. Именно здесь воспитываются интерес и любовь к музыке, следовательно, и к музыке полифонической.

Активное и заинтересованное отношение школьника к полифонической музыке всецело зависит от метода работы педагога, от его умения подвести ученика к отчетливо образному восприятию основных элементов полифонической музыки, присущих ей приемов, как, например, имитации. Очень оживит восприятие имитации игра в ансамбле: изложение мелодии исполняет ученик, а ее имитацию (эхо – повторение мотива в другом голосе) – педагог; затем – наоборот. С первых шагов овладения полифонией школьника необходимо приучить как к ясности поочередного вступления голосов, так и к четкости их проведения и окончания. На каждом уроке совершенно обязательно добиваться контрастного динамического воплощения и различного тембра для каждого голоса.

Вслед за освоением простой имитации (повторение мотива в другом голосе) начинается работа над пьесами канонического склада, построенными на стреттной 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. Так как стреттная имитация в полифонии Баха является очень важным средством развития, то педагог заботящийся, о перспективе дальнейшего полифонического образования ученика, не может не сделать на ней акцента.

Из многих задач, встающих на пути изучения полифонической пьесы, основной остается работа над певучестью, интонационной выразительностью и самостоятельностью каждого голоса отдельно. Самостоятельность голосов – непременная черта любого полифонического произведения. Самостоятельность голосов проявляется:

1) в различном звучании голосов (инструментовка);

2) в разной, почти нигде не совпадающей фразировке;

3) в несовпадении штрихов;

4) в несовпадении кульминаций;

5) в разной ритмике;

6) в несовпадении динамического развития.

Динамика в пьесах Баха должна быть направлена на то, чтобы рельефнее оттенить самостоятельность каждого голоса. Полифонии Баха свойственна полидинамика, и для ясного её воспроизведения следует, прежде всего, надо избегать динамических преувеличений. Чувство меры по отношению ко всем динамическим изменениям в любом произведении Баха – качество, без которого нельзя художественно убедительно и стилистически верно передать его музыку.

Заметим, что как бы уверенно не играл ученик полифоническую пьесу двумя руками, тщательная работа над каждым голосом не должна прекращаться ни на один день. В противном случае голосоведение быстро «засориться».

**Инвенции и симфонии.** Инвенции и симфонии Баха известны в трех авторских редакциях. В 1720 году композитор вписал многие из этих сочинений в «Нотную тетрадь» своего старшего сына Вильгельма Фридемана, где двухголосные пьесы, первоначально названные преамбулами (то есть прелюдиями, вступлениями), были помещены отдельно от трехголосных, носивших тогда заглавие «фантазии».

Вторая авторская редакция сохранилась лишь в копии одного из учеников Баха. Орнаментированные пьесы в этом варианте были размещены исключительно по тональностям: каждой трехголосной предшествовала двухголосная пьеса той же тональности.

В третьей, окончательной редакции, датированной 1723 годом, Бах снова разделил инвенции и симфонии, вернувшись к первоначальному замыслу.

Эта последняя рукопись является бесспорным автографом композитора. В ней пьесы расположены в том порядке, в каком они известны по всем изданиям двухголосные называются инвенциями, трехголосные – симфониями. Во времена Баха слово «симфония» было широко распространено, обозначая в большей части инструментальное произведение (в то время симфония в нашем современном понимании еще не сформирована). Эта рукопись была снабжена титульным листом, в заголовке которого подробно излагаются педагогические задачи этого сборника.

Двукратное возвращение композитора к этому сборнику говорит о том, что «Инвенциям и симфониям» он придавал особо важное значение. Почти не употреблявшееся в музыке того времени определение «инвенция» происходит от латинского «inventio» - изображение, открытие. Впоследствии это наименование было произвольно распространено редакторами баховских сочинений и на симфонии, которые таким путем превратились в «трехголосные инвенции».

Несмотря на учебное назначение «Инвенций и симфоний», их выразительная сфера необычайно широка «Каждая из этих пьес сама по себе является чудом и не похожа ни на какую другую». – писал А. Швейцер, добавляя, что эти тридцать пьес мог создать «только гений с бесконечно богатым внутренним миром». О том, какую цель преследовал Бах в «Инвенциях» с полной очевидностью свидетельствует пространный текст титульного листа последней редакции цикла, а именно:

*Подлинное руководство, в котором любителям клавира и, в особенности, жаждущим учения предлагается ясный способ, как можно не только научиться играть на два голоса, но при дальнейшем прогрессе правильно и красиво обращаться и с тремя облигательными голосами, при сем же не только знакомиться с хорошими инвенциями, но и прилично их разрабатывать: а главным образом – добиваться певучей манеры в игре и вместе с этим получать сильное предрасположение к сочинительству.*

*Изготовлено Иог. Себ. Бахом, великокняжеским Ангальт-Кетенским капельмейстером. От рождества Христова год 1723».*

Одно из основных требований Баха-педагога «добиться певучей манеры в игре». Здесь ясно видно, что для Баха основой музыки является мелодия – вокальное начало, и из этого начала проистекает все его творчество. Создав такой замечательный педагогический сборник, Бах ограничился записью нот и украшений, оставив незафиксированными (подобно тому, как он это делал в других клавирных произведениях) такие важные детали, как указания динамики, темпа, фразировки, аппликатуры, расшифровки украшений. Все эти сведения сообщались ученикам на уроке.

«Глубокий смысл» инвенций – вот что первым делом должно быть прочувствовано и раскрыто исполнителем, - смысл, который не лежит на поверхности и, к сожалению, часто недооценивается и теперь. Многое в понимании этих пьес достигается через обращение к исполнительским традициям эпохи Баха, и первым шагом на этом пути надо считать знакомство ученика с реальным звучанием тех инструментов (клависин, клавикорд), для которых Бах писал свои клавирные сочинения. Реальное ощущение их звучания обогащает наше «представление о творчестве композитора, помогает отобрать выразительные средства, уберечь от стилистических ошибок, расширяет слуховой горизонт».

В этой связи возникает важные и еще не решенный вопрос о том, для каких именно инструментов предназначал Бах свои «Инвенции», «Хорошо темперированный клавир» и другие произведения, ибо рукописи композитора не содержат никаких указаний на этот счет. Вопрос этот неоднократно поднимался в литературе о Бахе. Само собой разумеется, ученику должно быть известно всё существенное и о клависине, и о клавикорде.

**Достоинства и недостатки клавикорда.** Достоинства и недостатки клавикорда объясняются его устройством: малейшие изменения нажима на клавишу вызывает чувствительное различие в звуковых оттенках, так как струна, которой касается при нажиме на клавишу металлический наконечник (тангент), находится как бы непосредственно под пальцем исполнителя. Инструмент может передать любые тончайшие динамические оттенки, а их постепенность – crescendo и diminuendo всецело зависит от воли исполнителя. Второе достоинство клавикорда – возможность очень певучей, связной игры.

К недостаткам же следует отнести глухой и слабый звук, правда, звук нежный, мягкий, теплый. Однако такой глуховатый тон вовсе не пригоден для исполнения целого ряда полифонических произведений, в которых каждый голос в общем движении должен слышаться с предельной отчетливостью.

**Достоинства и недостатки клависина**. Звукоизвлечение на клависине производится задеванием струны перышком или металлическим стержнем. Клависин обладает звуком острым, блестящим, пронзительным, но отрывистым. Присущие ему градации звучности достигаются сменой клавиатур (мануалов): одна для извлечения звука forte, другая – piаno. Известно, что Бах Пользовался и усовершенствованными клавесинами с педальной клавиатурой, которая имела специальное приспособление (конул) для соединения верхней клавиатуры с нижней. Благодаря ему исполнитель мог увеличивать звучность верхними и нижними октавными удвоениями. «Итальянский концерт», «Французская увертюра» и «Ария с тридцатью вариациями» написаны именно для такого иснтрумента.

На клависине великолепно звучат быстрые пьесы с непрерывной равномерностью движения или пьесы токкатного типа (например, Прелюдия a-moll из 1 тома «Хорошо темперированного клавира»). Наоборот, из-за громкого, отрывистого звука на нём нельзя исполнять пьесы, требующие певучего, протяжного звука, постепенной нюансировки. Только клавикорд мог, например, вызвать к жизни Симфонии f-moll, d-moll, e-moll, a-moll. Однако при этом важно не забывать, что не слепое подражание диктует обращение к клавесину или клавикорду, а лишь поиски наиболее точного определения характера пьес, правильной артикуляции и динамики.

Поскольку ощущение инструментальной природы инвенций и симфоний играет очень большую роль в определении их трактовки, наши воспитанники, безусловно, должны быть осведомлены в этой области, более того – должны реально представлять себе звучание обоих инструментов.

Однако при этом важно не забывать, что не слепое подражание диктует обращение к клавесину или клавикорду, а лишь поиск наиболее точного определения характера пьес, правильно артикуляции и динамики. На это ещё и ещё раз хочется обратить внимание наших педагогов, ибо, к сожалению, многие учащиеся не имеют понятия о том, что в старинной музыке артикуляция и ритм были важнейшими средствами выразительности.

Только гений с бесконечно богатым внутренним миром мог решиться создать тридцать пьесок, одинаковых по форме и размеру и при этом придать каждой особый, свойственный только ей, индивидуальный характер. Перед лицом столь великолепного богатства чувствуешь даже какую-то робость, боишься спросить, есть ли ещё композитор с такой неограниченной способностью к изображению», - так пишет А. Швейцер об инвенциях И.-С. Баха.

Известно, что Бах в своих клавирных произведениях почти не оставил никаких обозначений интерпретационного характера. Поэтому в педагогической практике немаловажное значение имеет умение педагога пользоваться редакциями полифонических пьес. Существующие редакции инвенций Баха значительно облегчают их изучение, но в то же время ставит перед педагогом и другую сложную задачу: каждая редакция, представляя исполнителю полезные сведения, порой содержит и спорные указания.

Для верной трактовки редакторских указаний педагогу необходимо знать положительные и отрицательные стороны каждой редакции, а также индивидуальный подход е автора к интерпретации баховской музыки.

**К. Черни.** Известному педагогу, композитору, музыкальному деятелю принадлежит определенная заслуга в популяризации творчества Баха. Редактируя клавирные произведения, Черни привлекал к ним внимание своих современников, стимулировал их интерес к незаслуженно забытому музыкальному наследию композитора. В этом заключалась одна из положительных сторон редакторской деятельности К. Черни.

Первая педагогическая редакция двухголосных и трехголосных инвенций Баха была издана Черни в 1840 году. Редакция обладает рядом достоинств инструктивного порядка. К их числу следует отнести продуманную, подробно описанную аппликатур и удобное распределение среднего голоса между руками.

Однако наряду с положительными качествами в редакции имеются существенные недостатки:

1) в редакции Черни не придерживается исполнительской манеры начала XVII века, а отражает музыкальные запросы времени – периода становления романтизма;

2) под влиянием нового художественного стиля при выборе артикуляционных средств редактор отдает предпочтение штриху legato. «Все остальные виды туше являются исключением», - писал Черни.

Известно, что Бах, играя свои пьесы, обычно брал очень оживленный темп, но умел помимо этой живости, привнести в исполнение столько разнообразия, что каждая пьеса звучала под его пальцами подобно живой речи. Однако Черни, чрезмерно увлекаясь одним видом туше, порой лишает музыку Баха ясной и характерной фразировки. В его редакции проявляется тяготение к завышению темпов, которые не всегда соответствуют содержанию музыки.

Указания редактора в области динамики не связаны с формой и характером пьесы, а заключаются в непрерывных сrescendo и diminuendo в каждой фразе («волнообразная динамика»).

Основным недостатком редакции Черни являются текстологические неточности, вплоть до неверных нот (И. Форкель – первый издатель инвенций и биограф Баха). Редакция К. Черни, сыгравшая в прошлом положительную роль, в настоящее время может быть применима с большими оговорками.

**Ф. Бузони.** В творческой жизни Ферручио Бузони – выдающегося пианиста, дирижера, композитора, автора многих работ по вопросам эстетики, истории и теории музыки – значительное место занимала интерпретация произведений И.-С. Баха. Всесторонне изучив наследие великого композитора, Ф, Бузони нашел свой индивидуальный подход к трактовке его музыки.

Первая редакция Бузони была издана в 1891 году, вторая – в 1914 году. Большое внимание редактор уделяет разбору формы инвенций, в примечаниях к каждой пьесе дает ценные советы, касающиеся исполнения музыки Баха. В аппликатурных указаниях Бузони придерживается принципов, распространенных во времена Баха:

* при движении вверх (правая рука) 3, 4, 3; 4, 5, 4; 4, 5, 3, 4; 4, 5, 2, 3;
* при движении вниз (левая рука) 5, 4, 5; 4, 3, 4; 4, 3, 5, 4; 3, 2, 5, 4.

Он широко использует 1 и 5 пальцы на черных клавишах, во многих эпизодах предлагает несколько вариантов аппликатуры. Указания Бузони способствуют выполнению убедительной фразировки и точной артикуляции. Придавая важное значение артикуляции как одному из средства выразительности при исполнении клавирной музыки Баха, Бузони использует сочетания и сопоставления разнообразных штрихов.

Указания Бузони в области динамики характеризуются яркими звуковыми сопоставлениями и регистровыми контрастами, так называемая «террасообразная динамика», звуковая окраска распространяется на большие пласты музыкального материала.

Основным видом туше редактор считает штрих non legato, как наиболее свойственный природе фортепиано. Для ясности «произнесения» мелодии редактор подробно выписывает фразировку. Она обозначена лигами и группировкой длительностей.

Темповые определения в редакции Бузони, в противоположность редакции Черни, находятся в тесной зависимости от характера пьесы. Он требует строгости в исполнении полифонических пьес, рекомендует избегать tempo rubatoкак несоответствующее баховскому стилю.

Бузони бережно обращается с авторским текстом инвенций, изменение теста обычно оговаривает в примечаниях. Редактор вписывает расшифровку украшений непосредственно в нотный текст инвенций. Его запись очень удобна для обучающихся, но имеет и отрицательную сторону. Исключая возможность неверных толкований орнаментики, Бузони в то же время лишает её характерной для неё импровизационности. В расшифровке мелизмов в редакции Бузони имеются сторонние указания.

Незначительные недостатки не снижают ценности редакции Бузони. Её изучение помогает ученикам выявить в музыке Баха страсть, мужественность, высокую одухотворенность и глубокую содержательность.

В заключение необходимо отметить следующее: для достижения наивысших результатов в поставленных задачах, касающихся изучения полифонической музыки, практической работы над полифоническим произведением и его исполнением, необходима активная, всесторонняя, четкая и чуткая работа педагога. И только когда ученик увидит сам, что музыка Баха прекрасна и совсем не так трудна, можно постепенно усложнить его репертуар, дойдя до более сложных образцов полифонической музыки, таких, как «Хорошо темперированный клавир».

Изучение полифонической музыки (в том числе и баховских сочинений) – это, прежде всего, большая аналитическая работа. Достижение обучающимся определенного уровня полифонической зрелости возможно лишь при условии постепенного, плавного и непрерывного наращивания его знаний и полифонических навыков. Перед педагогом, закладывающим фундамент в области овладения полифонией и полифонической техникой, всегда стоит серьезная задача: научить ребенка любить полифоническую музыку (а также полифонию в любой другой музыке), понимать ее и с удовольствием работать над ней.

**Список использованной литературы**

1. Баренбойм Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства [Текст]. – Ленинград: Музыка, 1969. – 282 c.
2. Браудо И.А. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе [Текст]: учеб. пособие / И.А. Браудо. – М.: Классика-ХХI, 2001. - 89 с: ноты.
3. Вопросы фортепианной педагогики [Текст]: Выпуск второй // Сборник статей под общей ред. В. Натансона. – М.: Музыка, 1967. – 240 с.
4. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры [Текст]: Записки педагога. – М.: Музыка, 1988. – 240 с.
5. Савшинский С. Пианист и его работа [Текст]. – М.: Классика-ХХ1, 2002. – 244 с.
6. Форкель И.Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха [Текст]. – М.: «Классика-XXI», 2008. – 144 с.