

Методический реферат

*Старинные танцы «Французских сюит И.С. Баха,
как средство приобщения учащихся детских
музыкальных школ к стилю барокко».*

Педагог Крылова Т. М

Изучение полифонических произведений Баха начинается с самого главного - раскрытия содержания пьесы **до того**, как ученик начнет разбирать ее. Что представлял собой жанр сюиты в эпоху Баха и предшествующее время? Этот вопрос должен обязательно возникнуть на первом же уроке посвященном "Французским сюитам". В подобных объяснениях, которые дает педагог, при всей их вынужденной краткости, совершенно недопустимы небрежность или скороговорка. Ведь цель таких миниатюрных лекций достаточно серьезна - вызвать в сознании ученика конкретное представление о назначении изучаемого им жанра и его связях с музыкальной культурой прошлого. Как известно, сюита к моменту творчества Баха, насчитывала уже не менее как полтора столетия развития. Бах не является создателем немецкой клавирной сюиты, до него свои партиты написали такие композиторы как Кригер, Бухстехуде, Муффат, Кунау и другие. Заслуга Баха состоит в том, что он воссоздал этот жанр в новой интерпретации. Его сюиты уже очень далеки от прежней элементарной танцевально – прикладной основы. Они побуждают к поэтическому чувству, размышлению, а не к танцу. Эта высокая поэтизация бытовой музыки запечатлевшей идеальные образы повседневной жизни.

Термин **сюита** или равнозначный **партита** взят не в смысле внешнего последования одного произведения за другим, а как определения внутреннего распорядка, соотношения и взаиморасположения частей.

Основной идеей сюиты являлась противоположность бытовых явлений, как их соединение и сопоставление, но не их противоречие (в отличии от сонаты). Сюита это своего рода ряд общественно – бытовых характеристик, своеобразный моторно – портретный жанр. Основная схема сюиты состояла из двукратного противопоставления спокойно – медленного танца оживленно быстрому.

1. Аллеманда- умеренно- медленно
2. Куранта - подвижно
3. Сарабанда- очень медленно
4. Жига - очень быстро

Заметным принципом в этом объединении было симметричное сопоставление по краям коллективности (подчеркнутой в аллеманде полифоничностью изложения, а в жиге – фугированностью) и индивидуализированной сольности в средних, преимущественно монофонных частях – в куранте и сарабанде.

Четыре основные части сюиты имели каждая свою историю происхождения.

Аллеманда (немецкая) – возникла в результате эволюции западноевропейского коллективного организованного передвижения. Начало его можно увидеть в фанфарообразной трубной музыке, исполнявшейся при вступлении сюзеренов в город или в замок. Эти интрады на открытом воздухе сменились в закрытых помещениях паваной, торжественным, уже придворным танцем – выходом сеньоров, с которого начиналось всякое придворное празднество. С развитием собраний носивших более общественно – городской характер, ее темп ускорился и в таком измененном виде она послужила основой возникновения Аллеманды, коллективного степенного и неторопливого танца, сменившего павану на торжественных балах и собраниях.

Аллеманда известна уже во времена Франциска 1 (1515- 1547 г.) Аллеманда по словам Маттесона (1681- 1764 г.) отражает картину довольного удовлетворенного настроения, основывающегося на хорошем порядке и спокойствии. Нужно представить себе анфиладу зал в старом замке и медленно движущиеся сквозь нее пары в тяжелых одеждах, не позволяющих особо быстрых движений. 4-х дольная простая метрика аллеманды у Баха значительно усложнена ритмически. В начале характерно двукратное повторение первого звука () соответствующее и звукоподражающее ступанию с каблука на носок (следствие введения обуви на негнущейся подошве с французским каблуком). Эта же начальная метрическая фигура характерна для куранты, а в измененном виде часто присуща и жиге, и совершенно не свойственна сарабанде и вводным танцам простонародного происхождения из различных французских провинций, крестьяне которых ходили в деревянных башмаках - сабо.

Куранта - название свое получила то ли от французского глагола "бегать" то ли от итальянского "течение воды", название произошедшее будто от того, что кавалер делал волнообразные движения коленями. До середины 16 века не существовало еще вязанных чулок и мужчины носили высокие сапоги, образывавшие на коленях завороты с переплетениями, эти завороты при определенном движении могли волнообразно колебаться. Своего расцвета куранта достигла во времена Людовика 14. Куранта была 3-х дольным подвижным сольным фигурным танцем, считалось, что научившемуся ее танцевать покажутся легкими все остальные танцы. Танцующая пара, двигаясь по овалу, вокруг зала должна была легко и изящно обежать всех. Кавалер держал даму за кончики пальцев. Согласно Маттесону куранта выражает "сладкую надежду". Куранта начинается с затакта, причем старинная куранта идет большей частью в движении четвертными нотами, в Баховскую эпоху куранта делается все более текучей и все превращается в непрерывный поток восьмых с сопровождающими четвертями в басу.

Куранта заняла место гильярды, в ней каждое колено танца (их всего четыре) заканчивалось остановкой.

Сарабанда - о возникновении этого танца ходят самые разные толки, приписывают ему происхождение испанское и восточное, мавританское, характер торжественный, вполне благочестивый и наоборот, слишком страстный (дьявольский). Одно время сарабанда была даже запрещена в Испании церковными властями, но потом вновь получила права гражданства. Известно о существовании ее в Испании как сопровождавшей род крестного хода в страстную пятницу вокруг плащаницы, откуда и берет свое начало ее трехдольность и пунктирность второй доли (при вольной ходьбе, при ходьбе с поворотами упор веса тела переносится поочередно то на правую, то на левую ногу, отчего ход делается трехдольным). В последствии сарабанда стала применяться во время торжественных погребений при отдании почести усопшему - похоронный кортеж обходил вокруг стоявшего посредине церкви катафалка, приклоня знамена и оружие. Из этого можно вывести заключение, что сарабанда соответствовала похоронному маршу 19 века. При разложении феодального быта сарабанда сохранив свой собранно – сосредоточенный характер была использована как контрастное воздействие среди живых бодрых танцев испанских уличных увеселений и исполнялась обыкновенно одной танцовщицей под аккомпанемент гитары с сопровождением иногда арфы и флейты, переливчатые характерные последования и тембр которой применялись в те времена в печальных жалобных произведениях. В сарабандах Баха мелодия часто носит ясно выраженный флейтовый характер. Иногда сарабанда сопровождалась пением. Родиной такой танцевальной сарабанды считалась Севилья. Сарабанда долго (до начала 19 века) считалась выражением элегического, печально торжественного и даже зловеще гнетущего, вспомним у Горького "Смерть танцует сарабанду".

В сарабандах часто появляется нисходящий бас, развитие и закрепление которого в виде выдержанного принципа *ostinato* и привело к образованию с одной стороны чаконны, с другой пассакалии.

Сарабанда как придворный танец впервые появилась в Версале на балу в честь свадьбы герцога Бургундского, который устроил Людовик 14. Характер сарабанды был медлительный, чопорный, на длительных аккордных звучаниях с мелкими украшениями в мелодии. Типична для сарабанды метрическая фигура



ИЛИ



Ей также свойственно начало сильной доли и "женское" окончание перед цезурами. Бах трактует сарабанды преимущественно лирически, об этом писал еще А. Рубинштейн: "У Баха сарабанды тоскливые и грустные".

Жига - старинный танец быстрого стремительного движения, самый быстрый трехдольный танец 17 - 18 столетий, переходящих поэтому часто в сюитах из трехдольности в триольность. Название получил от несколько иронического обозначения сопровождавшей его виолы, старинного смычкового инструмента, который имел продолговато - выпуклую форму (gigue - означает окорок, форма виолы и напоминала этот окорок). Особенно жига была любима в Англии во времена Шекспира, ею заканчивались народные театральные представления - фарсы. Одно время установилось мнение, что этот танец произошел от старинной очень быстрой комической пляски на пятках английских матросов. В 17 - 18 веках становится салонным бальным танцем. Бах придает этому танцу разнообразную дольность (3, 6, 9, 12) обращая внимание главным образом на:

1. Живость, яркость, размашистость моторности;
2. На коллективность изложения, передаваемую им в большинстве случаев фугированно с обращением темы во второй половине танца, или введением вместо этого второй темы.

«Жига у Баха - говорил А. Рубинштейн, - зажигающе веселого характера».

Эти четыре танца считались основными для сюиты и присутствовали во всех поименно сюитах Баха. Кроме этих четырех частей в сюиту во второй ее части перед жигой вводились и другие не обязательные части, носившие названия *Galanterie*, а позже *Intermezzi* (интермедии в промежутках между основными частями) как вводные развлекающие передышки. Эти вставные "простонародные танцы" исполнялись специально приглашенными танцорами, развлекавшими лиц высшего общества во время их отдыха между танцами. Впоследствии постепенно лишившись своей природной простонародной грубоватости, эти танцы стали исполняться как сольные номера лицами того же высшего общества.

Вставные танцы хорошо отвечают требованиям формы, увеличивая равновесие цикла по другую сторону сарабанды. Вставные танцы закрепляют "круговое" строение сарабанды в отличии от "линейности" первой пары танцев и крепко увязывают драматургический узел цикла. Это является особенностью сюитной композиции Баха.

Гавот - был народным танцем племени *Gavots* из французской провинции Дофине. Это 4-х дольный танец с затактом в две четверти задорного бодрого движения (2/2). При французском дворе введен

Люлли в 17 столетии. Исполняется парой танцоров, наименьшие длительности восьмые.

Разновидностью гавота был **мюзет** - танец пасторального характера, название получивший от того, что сопровождение воспроизводило характерное звучание народного инструмента волынки. Бах употребляет мюзет как мажорную светлую среднюю часть на органном пункте средней высоты в минорных гавотах.

Менуэт - любимейший танец 17 века в придворном и бюргерском быту. В прошлом народный хороводный танец французской провинции Пуату, менуэт в условиях придворного церемониала приобретает черты несколько жеманного бального танца с приседаниями и поклонами - реверансами. И хотя танцевали менуэт не только «на блестящих балах», но танец уже в 18 веке приобретает значение музыкальной характеристики высшего сословия. В начале 18 века менуэт проникает в Россию и его танцуют на придворных ассамблеях, введенных Петром Первым, причем по свидетельству Ланде: "нигде не танцевали менуэта с большей выразительностью и приличием, чем в России".

Этому танцу отдали дань большинство композиторов 17- 18 веков. Люлли ввел его в балетную сюиту, а с 18 века менуэт присутствует в сонатном цикле и только Бетховен заменит его на скерцо. Бах и Гендель менуэт ввели в свои инструментальные сюиты. Как придворный танец менуэт введен Люлли для Людовика 14. Его характер элегантно – важный, официально - этикетный, основанный на противопоставлении одной пары танцоров окружающей массе придворных, он состоял из поклонных приветствий как между танцующей парой так и по отношению к окружающим зрителям. По окончании танца одной пары танцоров ее сменяла следующая. Менуэт возник как выражение "галантности, грации и изящества". Название свое берет от *pas menu* "мелкий шаг", толковался как танцевальное объяснение в любви, Менуэт писался в умеренном темпе, без мелких украшений и излагался двух- или трех- голосно. Часто писался *alternativamente*, то есть состоял из двух менуэтов, причем первый повторялся снова после второго. Второй мог быть в параллельной тональности и с другим количеством голосов и часто исполнялся одним солистом.

"Это действительно король танцев и танец королей, под его звуки вспоминается двор Людовика 15, маркизы в фижмах, романтически настроенные дамы, влюбленные пажи и вся эта красочная поэзия старой Франции" - М.Горький.

Разновидностью менуэта был танец **лур** - родом из Нормандии, где исполнялся под протяжные звуки волынки (лур - название нормандской волынки).

Паспье - фигурный менуэт любимый бретонскими матросами, танец веселый, ловкий, размер его 3/8 или 3/4, в Париже появился в 17 веке при Людовике 14.

Бурре - в переводе означает вязанка мелких дров валежника, старинный танец дровосеков Овернской провинции Франции. Тяжелый, грубоватый, шутивого живого характера, размер 4/4 характерен затакт в одну четвертную ноту. Танцующие резко притоптывали и подпрыгивали после каждого третьего такта, как бы "уминая" собранный валежник подбитыми гвоздями сабо. Ввела бурре при французском дворе в 16 веке Маргарита Валуа и он продержался около 100 лет. При исполнении этого танца кавалеры и дамы становились друг против друга.

Большинство исследователей (А. Швейцер, В. Б. Носина, М. С. Друскин) отмечают, что основной особенностью и содержанием сюит Баха, в частности "французских", является анализ движения, любование движением. Не случайно расцвет жанра сюиты совпал по времени с эпохой разработки классических методов описания движения в физике и математике (Коперник, Кеплер, Галлилей, Лейбниц, Ньютон).

Б. Л. Яворский писал, что сюита как характеристика довольствия и благополучия определенного общественного строя основывала свою конструкцию на периодичной устойчивости, выключала соотношение энергий и поэтому при обострении общественных отношений перестала соответствовать схеме общественного процесса. Куперен, Бах, Гендель, Рамо были последними композиторами, для которых схема сюиты являлась естественным способом идеологического выражения.

Историческая заслуга сюиты в том, что она явилась как бы предтечью большого сонатно - симфонического цикла. Сюита это один из первых опытов создания большой многочастной формы, своего рода архитектурного ансамбля в музыке.

Шесть сюит для клавесина, получившие название "Французских" были написаны Бахом не позднее Кетенского периода, связанного главным образом с камерным музицированием и жанрами, когда органные композиции сменились клавирными, виолончельными, скрипичными. Сохранились две "Клавирные книжки" Анны Магдалины Бах, одна от 1722 года и другая помечена 1725 годом. В первой – ре - минорная, До - мажорная и си - минорная сюиты, но не полностью, целиком Ми бемоль мажор и Соль мажорные сюиты. Окончательный вариант всех шести сюит содержится в копии сделанной Гербером, в которую Бах внес некоторые текстовые и штриховые поправки. Всего для клавира Бах создал 18 сюит - 6

французских, 6 английских и 6 партит (название "Итальянские сюиты" за ними не прижилось) - все они содержат неисчерпаемый клад художественных вдохновений и входят в сокровищницу классической фортепианной литературы. Что касается названия "Французские", то оно было дано, по - видимому, учениками Баха и вызвано тем, что сюиты эти написаны в манере, родственной французским клавесинистам 17- 18 веков, впрочем, современные музыковеды находят во "французских" сюитах чисто "немецкое" содержание. Французские авторы сюит, в первую очередь самый крупный из них, Франсуа Куперен, на основе танцев давали портреты характеров - "галерею портретов", Бах же сопоставлял типы движений, контрастно их противопоставлял и одновременно объединял мотивно - вариационной техникой, т.е. по существу, более опирался на классическую старонемецкую традицию.

Подобно другим сочинениям Баха "французские" сюиты почти совершенно лишены авторских указаний относительно характера исполнения. Поэтому при работе над ними особенно существенным становится вопрос редакций.

Сочинения Баха редактировались много раз известными музыкантами. Самыми старыми редакциями клавирных сочинений Баха являются редакции К. Черни и Ф. Кризандера.

Бах не проставлял почти никаких исполнительских указаний. Черни, крупный педагог, ученик Бетховена и учитель Листа, один из первых ввел редактирование музыкальных произведений Баха. По его мысли аппликатурные, динамические, фразировочные и иные обозначения должны были облегчить учащимся процесс работы над произведениями Баха. Однако Черни в своей редакции часто использовал мало удачные варианты Баховских произведений. Несмотря на ряд достоинств (аппликатура и т.д.) редакция Черни в настоящее время считается устаревшей.

Ф.Кризандер один из крупнейших музыковедов 19 века выпустил в 1856 году редакцию клавирных сочинений Баха. Он поставил перед собой единственную задачу: дать как можно более верный текст произведений Баха. В редакции Кризандера нет ни аппликатурных ни каких либо других указаний; редактор ограничивается лишь тем, что в предисловии дает характеристику каждому танцу сюиты. В середине 19 столетия начали выходить первые тома полного собрания сочинений Баха, издаваемого Баховским обществом (Dachgesellschaft). Это издание до последнего времени считается наиболее точным и фундаментальным: его текст был установлен путем сличения многочисленных авторских рукописей, собранных из различных источников.

Редакция французских сюит Э.Петри относится к более позднему времени. У Петри довольно хорошо выверенный текст и нет

тех мало удачных салонных динамических оттенков, которые имеются в редакции Черни. Недостатком трактовки Петри является стремление придать массивность Баховской ткани, увлечение густой педализацией. Петри следуя в этом отношении заветам своего учителя Ф. Бузони, очень редко указывает на певучесть Баховских мелодий и на необходимость развивать у исполнителя владение красивым певучим звуком и туше для передачи характера произведения Баха. Редакцию Л. И. Ройзмана (1975 год) можно назвать чисто "педагогической" редакцией, которая окажет большую помощь при работе над "французскими" сюитами в детской музыкальной школе.

Эта сжатая характеристика лишь четырех редакций, как наиболее интересных, кроме них существует и множество других.

Сюита N2 до минор Аллеманда.

Как было отмечено выше, Аллеманда это своеобразный "немецкий полонез", которым открывались придворные празднества, он сопровождался взаимными приветствиями и короткими репликами, что получило отражение в полифоничности изложения аллеманды, во взаимных "перебиваниях" голосов, в сложности сплетения отдельных "недосказанных" мотивов, которые составляют ткань аллеманды. Рельефное проведение этих мотивов является основной задачей для выразительного исполнения этой пьесы. Значительные трудности представляют сочетания голосов в партии правой руки, необходимо добиться различного звучания двух голосов - более светлого в верхнем голосе и очень мягкого в среднем. Эти голоса полезно сначала поиграть двумя руками. При исполнении аллеманды следует обратить внимание на мелодическую линию басового голоса, которая должна быть самостоятельной, иметь свою вершину, свое дыхание, часто не совпадающее с мелодическим развитием верхних голосов. В этой пьесе есть место, которое слышится исполненным как - бы на двух мануалах клавесина (6-й такт).

Редакционное указание Петри *piu piano* (третьей четверти такта) вполне уместно, так как обоснованно тем, что клавесин, заимствовавший у органа несколько клавиатур и систему регистров, перенял вместе с тем и ряд излюбленных на органе динамических противопоставлений, внезапных переходов от полнозвучных эпизодов к местам, обозначенным *pianissimo* и т. д/

Из существующих редакционных указаний темпа этой аллеманды наиболее удачным является указание Бишофа - *Andante*. Указание Черни *Allegretto moderato* придает исполнению этой пьесы несвойственный ей игривый характер. Обозначение Петри *Larghetto*

более подходяще чем *Allegretto moderato* Черни, но здесь легко впасть при исполнении в противоположную крайность - некоторую статичность, и за деталями потерять ощущение целого. Исполнение же в темпе *Andante* дает возможность передать пластичность и текучесть музыкальной мысли. Если понимать термин *Andante* как его понимал Бетховен "То есть в ритме шага, шагая", то нельзя здесь представить лучшего образа. Эта пьеса идет в ритме медленного шага, причем единицей движения является четверть.

Петри предлагает для полноты звучания удвоить басовый голос в октаву. При этом прозрачная ткань аллеманды страдает, фактура делается более грубой, теряет свою некоторую изысканность. В редакции Петри басовый голос в последних трех тактах приводится в 2-х вариантах (оба варианта принадлежат Баху, но находятся в разных списках). Начиная с третьего такта Петри отдает предпочтение варианту, в котором бас движется восьмыми, что подчеркивает указанный характер пьесы, Черни рекомендует менее удачный второй вариант.

Куранта

Первое, что надо определить - темп куранты. Чрезвычайно быстрый темп и легкое звучание мало подходяще для исполнения этой пьесы, т.к. при этом теряется четкость рисунка, танцевальность и упругий ритм баса, движущегося почти все время *non legato*. Найти правильный темп помогает тщательный анализ мелизматике. Уверенно можно сказать, что Баховские мелизмы находятся в 3-м, 29-м, 37-м, 39-м тактах. Авторство остальных вызывает сомнение (они указаны в *Urtexte* мелким шрифтом). И вот для определения темпа именно они - то и играют важную роль. Темпы танцевальных пьес тогда всем были очень хорошо известны и музыкант (или скорее музыканты) взявший на себя смелость вносить свои мелизмы в Баховский текст мог грешить против вкуса и авторского замысла, но вряд ли против общеизвестного темпа, проставляя явно неисполнимые в очень подвижных темпах мелизмы. Темп куранты подвижен, но не более того. Это обстоятельство очень важно для определения артикуляции. Мотивная структура первого периода ясно говорит за присутствие в куранте очень мелкой артикуляции, подчеркивающей скрытую полифонию. Это становится очевидным в 16 – 20 тактах, где мотивы двух голосов из 3 – го и 4 – го тактов сомкнуты в одном верхнем.



Первый период из линии восьмых структура первых четырех тактов является ядром, 5 – 22 развертывание, 21 – 24 такты каданс. Развертывание построено на материале 3 – го и 4 – го тактов:



Такты 5 - 13, 21 - 23 объединяет наличие в верхнем голосе скрытой полифонии, с очень отчетливым поступенным нисходящим ходом, содержащим скрытую синкопу. Что очень важно подчеркнуть именно в куранте, где ритмические «перебивки» между голосами играют значительную роль. Конечно, все эти моменты на рояле можно выявить, исполняя всю фразу сплошным legato, но это:

А) менее удобно и надежно

Б) менее выразительно

В) расплывает внимание

Проще добиться результата с помощью предлагаемой артикуляции



С 38 такта существует 4 авторских варианта. Какой из них больше удовлетворял Баха неизвестно. Баховское общество приводит в своем издании 3-й вариант, Петри и Черни используют в своих редакциях 1-й вариант, в "Нотной тетради А.М. Бах" встречается 2-й вариант, он легче и проще.

Педагогически более целесообразна расшифровка трели в левой руке в третьем такте:



В тактах 29 и 31 трель удобно играть триолями восьмых и

последний звук трели слиговать с 1-й восьмой следующего такта.



Если следовать редакционному указанию Петри *vivace* ($d = 84$), то лучше эту пьесу исполнять аттакированным нонлегантным туше, чем плавным легато.

Сарабанда

Эта пьеса слышится как бы инструментованной для флейты. Мысленная регистровка клавирных сочинений Баха является хорошим исполнительским приемом для передачи стиля этой музыки. Особое внимание ученика следует обратить на правильное голосоведение в левой руке. Полезно поучить голоса контрастными штрихами - средней *legato*, а нижний- *non legato*.

Сарабанда написана в динамической трехчастной форме. Она состоит из трех периодов, каждый из восьми тактов. Период делится на 2 предложения, начинающихся с одного и того же мотива. Лишь 3-я часть сарабанды - реприза - не членится так ясно на предложения, она приобретает большое единство и имеет более ярко выраженный характер заключения.

Лиги большей частью принадлежат Баху, темповое указание Петри *Andante con espressione* удачнее нежели *Andantino* у Черни.

Ария

Ария в клавирных сочинениях 18 века нередко подвижная быстрая пьеса, как бы исполненная одним или несколькими духовыми инструментами (слово *aria* по-итальянски - воздух, игра на деревянных духовых инструментах обозначалась как ария).

В до минорной сюите это подвижная, но не быстрая пьеса. По форме эта пьеса маленький шедевр: каждые четыре такта меняется тональность, и эта смена идет по кругу - C, E \flat , G, C - составляя в своей последовательности звуки до минорного трезвучия. Последние 4 такта - возвращение к основной начальной тональности - замыкание кольца.

Менуэт

Менуэт до минорной сюиты очень изящен и грациозен, он "прозрачен" и "гармоничен" по своему складу. По многочисленным

лигам, проставленным самим Бахом, можно заключить, что восьмые следует играть legato, четвертные же ноты – non legato.

Указание темпа у Черни Allegretto более верно, чем Allegro vivace у Петри.

Жига

В противовес аллеманде рисунок жиги, замыкающей цикл, - броский выпуклый. Там, в аллеманде, — полутени, прихотливость, избегаются острые акценты, здесь же все зиждется на резко угловатом рисунке мелодической линии.

Жига трудна для исполнения из-за своего прихотливого ритма. Выработка хорошего, упругого ритма - одно из главных условий для тонкой передачи характера этой пьесы. Здесь очень важно помочь ученику подобрать удобную аппликатуру. Тема разрабатывается фугированно, вторая часть начинается с обращения темы, появляющейся в конце части исполнять четко, marcato не легковесно, но так, чтобы не нарушить единого ритмического пульса, пронизывающего всю пьесу.

Баховское общество рекомендует исполнять жигу во 2 варианте с малым количеством украшений, Черни предпочитает первый вариант с большим количеством украшений.

Общепризнано, что приобщение ребенка к миру полифонической музыки является одной из труднейших задач музыкальной педагогики, без решения которой вообще невозможно гармоничное развитие юного музыканта. И в решении этой проблемы огромное воспитательное и образовательное значение приобретает глубокое изучение произведений И.С. Баха, чье творчество является вершиной полифонической музыки. Работа над полифонией требует от преподавателя глубокой продуманности, строжайшей последовательности и размеренности, постепенности в усложнении изучаемого материала. Педагогическая целесообразность работы над "Французскими сюитами" Баха подсказана давним опытом педагогов многих стран, заметивших как много ценного могут извлечь учащиеся из общения с этим циклом, музыка которого излучает свет, душевную теплоту, вводит в область старинной танцевальной музыки, воспитывает ритмическую гибкость, и не может не заинтересовать своей пленительной образностью, а вместе с тем, доступна ученику легкостью своего изложения. Характерно в какой последовательности сам Бах давал собственные сочинения одному из своих учеников Г.Н. Герберу (1825 год). Сперва это были инвенции двухголосные и трехголосные, затем "Французские сюиты", а за ними "Английские сюиты" и лишь потом "Хорошо темперированный клавир".

Литература:

1. Б.Л. Яворский «Сюиты Баха для клавира», МУЗГИЗ, Ленинград, 1947г
2. А. Бейшлаг «Орнаментика в музыке» издательство «Музыка», Москва, 1978г.
3. А. Швейцер «Иоганн Себастьян Бах», «Музыка», Москва, 1965г.
4. М.Н. Ливанова, «Музыкальная драматургия И.С. Баха и её исторические связи», 1 том.
5. В.Б. Носина «Символика музыки И.С. Баха», Международные курсы высшего художественного мастерства пианистов памяти С.В. Рахманинова, Тамбов, 1993г.
6. Н. Калинина «Клавирная музыка Баха в фортепианном классе», «Музыка», Ленинград, 1988г.
7. М.Е. Друскин «Иоганн Себастьян Бах», «Музыка», Москва, 1982г.
8. Е. Терегулов «Забытые правила», «Композитор», Москва, 1993г.