

1. Вступление. Связь музыкального языка Баха с исторической эпохой

2. Символика музыки Баха

3. редакции произведений Баха

4. Актуальность изучения наследия Баха

5. Динамика, артикуляция, темпы, аппликатура, орнаментика Баха

6. Технические способы изучения полифонических произведений

7. пример методико-исполнительского анализа трехголосной инвенции до минор

1. Связь музыкального языка Баха с исторической эпохой Жизнь и творчество Баха неразрывно связаны с протестантским хоралом и по его вероисповеданию, и по деятельности в качестве церковного музыканта. Вполне закономерно, что протестантский хорал стал неотъемлемой составной частью музыкального языка И. С. Баха.

Хоралы пелись протестантской общиной, они входили в духовный мир человека как естественный, необходимый, органично выросший в психику и сознание элемент мироощущения. Все люди Германии того времени знали мелодии хоралов наизусть. Они настолько прочно ассоциировались с определенным смыслом, что могли служить паролем при узнавании единомышленников. Поэтому для слушателей времени Баха и его культурного ареала хоральные мелодии являлись по существу знаками, отражающими содержание хорала. Встречаясь в музыкальном тексте с другими подобными знаками, они выстраивались в сложные ассоциативные ряды, в результате чего их смысл приобретал различные оттенки, они обогащались и превращались в символы. У слушателей возникало сразу несколько ассоциаций - с содержанием хорала, с конкретным эпизодом библейской истории, с кругом праздников или ритуальным действием, которому предназначался этот хорал. Так, например, симфония (3-голосная инвенция) a-moll основана на хорале «Christ lag in Todesbanden» (Христос лежал в пеленах смерти), принадлежащем к пасхальному кругу. Соответственно тексту хорала, музыкальное содержание симфонии включает в себя как образы печали, скорби, так и радость по поводу воскресения Христа, и славословия «Аллилуйя».

Однако роль хоралов в музыкальном языке Баха не ограничивается цитированием их мелодий. Отдельные мотивы из хоралов становятся устойчивыми формулами, имеющими определенное значение. Яворский пишет: «Все мотивы, которые были тогда в ходу, имели точный смысл, будучи обыкновенно происхождения неумышленного, а получившиеся как наследие народного творчества, запечатленного в грегорианском напеве и затем в переработке этого же напева в протестантском хорале» Так, например, Болеслав Леопольдович считал, что мелодический оборот из хорала «Durch Adams Fall» («Через падение Адама»), становится у Баха символом предопределения - «предопределенности свершения жертвы».

Это предположение Яворского подтверждается тем, что в старинном гуситском хорале «Was mein Gott will, das g'sheh allzeit» («Что мой Бог хочет, то сбудется») на подобный мелодический оборот приходится важнейший смысловой акцент предопределенности свершения воли Господней (слова «то сбудется» - соль- вверх до- до- си-до).

Он очень часто встречается в произведениях Баха, неся в контексте именно такое смысловое значение (например, тема инвенции C-dur, лейттема французской сюиты h-moll и т. д.).

Излюбленный Бахом мотив звучит в хорале «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» («Из бездны бед взываю я к Тебе) со словами «Er ist allein» - «Он один (наш добрый пастырь - ля - соль-вверх до/ си-ля- вверх ре-до-си/ ля)»

Этот мотив можно трактовать как символ Иисуса-пастыря, воплощающий надежду человека на духовное руководство. Подобные ключевые мотивы становятся также символами, несут очевидную смысловую функцию.

Открытие цитирования хоральных мелодий (в «Хорошо темперированном клавире» принадлежит Б. Л.

Яворскому и «объективно доказывает, что в «Клавире хорошего строя» выражены важнейшие нравственные идеалы баховской эпохи, воплощенные в образах евангельских легенд».

2 Символика музыки Баха. На основании изучения кантатно-ораториального творчества Баха, выявления аналогий и мотивных связей этих произведений с его клавириными и инструментальными сочинениями, использования в них хоральных цитат и музыкально-риторических фигур, Б. Л. Яворский разработал систему музыкальных символов Баха. Сохранились письма Б. Л. Яворского на тему о «творческом мышлении И. С. Баха», посланные С. В. Протопопову в 1917 году на юго-западный фронт. Ниже приводятся выдержки из письма от 6 августа 1917 г. с примерами и пояснениями различных символов.

1. Равномерное движение нижнего голоса уподоблялось шаганию (четверти, или восьмые, или шестнадцатые); такое движение, разумеется, было скорее шагов человека, но невозможно в музыке подражать шагу во времени - это заняло бы слишком много времени; в искусстве всякие житейские явления проецируются на наше сознание, а не фактически копируются.
2. Быстрые восходящие и нисходящие движения выражали полет ангелов, основываясь на словах Нового Завета, когда в рождественскую ночь пастухи увидели реющих с неба на землю и обратно ангелов в сиянии.
3. Короткие, быстрые, размашистые обрывающиеся фигуры изображали ликование.
4. Такие же, но не слишком быстрые фигуры - спокойное довольство...
5. Пунктирный ритм изображал бодрость, величие, торжество.
6. Триольный ритм (четверть восьмая, четверть восьмая) ... - усталость, уныние.
7. Скачки вниз на большие интервалы - септимы, ноны - старческую немощь Октава же считалась признаком спокойствия, благополучия, объятия вокруг
8. Ровный хроматизм из 5-7 звуков - острую печаль, боль (и вверх, и вниз)...
9. Спускающиеся движения по два звука - тихую печаль, достойное горе...
10. Трелеподобное движение - веселие, даже смех, хохот при соответствующем регистре и тембре.
11. Страдания распятого Христа (уменьшенная кварта, не сопряженная из гармонического вида двойной системы)* (ля - соль-диез - вверх до-си)

Обратно - свершение (до-вниз соль-диез-ля)

Тот же мотив с синкопой - требование распятия: (четвертная пауза - половинная ля-четверть соль-диез/вверх половинная до.

12. Подражание звону, перезвону, трубным возгласам, разным инструментам...
13. Мотив искупления (воскресения, вознесения): ** (ре-ми-фа, ми-фа-соль). Это восхождение 3-кратное - символ Воскресения на третий день, конечно, усиленно-условный символ.
14. Всякие необычные мелодические исследования выражают необычные понятия. Определенные мелодические мотивы, в зависимости от своего метрико-ритмического устройства, выражают разные оттенки той идеи, которой они соответствуют (как это можно видеть в 11).
15. Некоторое обращение мотива страданий с настойчивым ритмом изображает предопределение, неизбежную необходимость, «Да будет воля Твоя, а не моя» (соль- /вверх до-до-/до-си-ля си/ до.
16. Удвоения в терцию, сексту, дециму знаменуют спокойное чувство, довольство, радостное созерцание»

В этом письме Яворский называет лишь часть выявленных им характерных для произведений Баха символов. К ним можно добавить еще ряд символов, указания на которые сохранились в материалах архивов Б. Л. Яворского, его учеников С. Н. Рязова, Л. Л. Авербух, а также в письмах и воспоминаниях современников Б. Л. Яворского.

1. Символ креста, распятия, Страстей Господних (до-диез-/си-диез-вверх ми/ре-диез.)

Этот символ в обращенном виде означает искупление через свершившуюся крестную муку. (ре-диез - ми - вниз си-диез - до-диез)

2. Постигание воли Господней - восходящий тетракорд. (до-ре- ми- фа)
3. Символ неминуемого свершения (восходящий и нисходящий секстаккорд, нередко заканчивающийся символом предопределения (ля - до-диез - фа-диез - ми-диез- фа-диез - как в цикле fis-moll II том)
4. Символ жертвенности - квартсекстаккорд (нередко с проходящим звуком в прямом или

- возвратном движении - си- ми - фа-диез- соль, ми-ля-до-си)
 5. Символ чаши страдания - фигура *circulatio* (соль-фа-соль-ля-соль)
 6. Вознесение, восхождение - фигура *anabasis*.
 7. Нисхождение, умирание, оплакивание - фигура *catabasis*,
 8. Символ печали - падение на терцию.
 9. Символ пребывания - перебор по трезвучию.

Как видим, музыкальные символы и хоральные мелодии имеют ясное смысловое содержание. Их прочтение позволяет дешифровать нотный текст, наполнить его духовной программой. С этой точки зрения понятие «чистой» музыки становится весьма условным. Истинная музыка всегда программна, ее программа - отражение процесса невидимой жизни духа.

По словам Л. Швейцера «чистая» музыка дает знаки образов, письма, пользуясь которыми, конкретная фантазия рисует картины, наделенные определенным эмоциональным содержанием. Они требуют обратного перевода драмы чувств в конкретное действие, дабы слушатель снова прошел тот путь, по которому шла фантазия композитора» .

О так называемой «чистой» музыке Б. Л. Яворский в письме С. В. Протопопову пишет: «Очевидно, чистой музыкой каждая эпоха называла музыку прошлой эпохи, когда терялось восприятие этой музыки как сегодняшней, когда принципы, ее организующие, переставали организовывать восприятие и память. Прелюдии и фуги И. С. Баха из WK, бывшие для Антона Рубинштейна чистейшей «чистой» музыкой, для нас, узнавших замысел Баха - музыкальное отображение его психически умственной культуры на образах Священного Писания, являются узко-программными произведениями».

Символы и музыкально-риторические фигуры, цитирование протестантских хоралов, автоцитаты, многочисленные музыкальные ассоциации с кантатами, пассионами, мессами, хоральными прелюдиями точно так же помогают раскрытию содержания прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира». По словам Яворского, «Баховский *Wohltemperirtes Klavier* является как бы завершительным произведением для целой эпохи, кончая 18-м столетием (включая и всю музыку Средневековья), впитавшим к себя все предшествующие идеи и средства выражения, воспользовавшимся всеми существующими и закрепленными в музыкальной литературе эпохи символами». На основании глубокого изучения творчества Баха, а также широких общекультурных и художественных аналогий сложилась концепция Б. Л. Яворского по отношению к циклу «Хорошо темперированного клавира». Она заключается в том, что цикл ХТК является «музыкально-этическим толкованием образности и сюжетики христианской мифологии»..

Все прелюдии и фуги рассматривались Яворским в определенном порядке, им установленном, соответственно их содержанию и хронологии событий, служащих «ассоциативными образами» этого содержания.

Ассоциативный образ представляет собой один из наиболее сложных художественных приемов. В нем связь между сопоставляемыми явлениями устанавливается не на прямую - через внешнее сходство, изобразительность, зарисовку, - а «через наведение» - систему ассоциаций, смысловой контекст, рефлексивное сознание, выработанные эпохой звуковые средства. Установление ассоциативного образа является не иллюстрацией событий Священного Писания, а отражением отношения к ним в сознании культурного европейца начала XVIII века. Яворский установил несколько периодов, своего рода внутренних циклов, организованных по сюжетно-смысловому принципу. Таблица этих внутренних циклов с определением ассоциативных образов соответствующих прелюдий и фуг записана его учениками.

I. Ветхий завет

d-moll I том Грех и искупление
 G-dur II том Рай и грехопадение. Искушение Евы змеем.

II. Рождество

C-dur I том Благовещение
 c-moll I том Посещение Марией Елисаветы «Долина слез» (прелюдия)
 g-moll I том Посещение Марией Елисаветы
 B-dur I том Поклонение пастухов
 As-dur I том Поклонение волхвов
 A-dur I том Поклонение волхвов
 Fis-dur I том Новый год

As-		dur		II		том		Симеон		-		Сретенье
B-dur		II		том								богоприимец
E-dur	I том	Бегство в Египет										
III. Деяния Христа												
cis-moll	II	том		Христос	в	пустыне.	Искушение	Христа	сатаной			
a-moll		I		том		Крещение		в	Иордане			
gis-moll			II	том		Встреча		с	самаритянкой			
f-moll	II		том	Христос		у	Марии	и	Марфы			
Fis-dur		II		том			Воскрешение		Лазаря			
d-moll	II том	Изгнание торгующих из храма. «Низложи сильных со престола и вознеси смиренные» (фуга)										
F-dur	I том	Чудо на рыбной ловле										
F-dur		II		том		Вход		в	Иерусалим			
IV. Страстная неделя												
fis-moll	II	том		Тайная	вечеря	cis-moll	I	том	Моление	о	чаше	
a-moll		II		том	Мытарства	Христа.			Избиение		Христа	
h-moll			II		том				Суд		Пилата	
g-moll		II		том	Бичевание	Иисуса.			«Се		человек»	
fis-moll			I		том				Несение		креста	
h-moll			I		том	Шествие			на		Голгофу	
gis-moll	I	том		Распятие.	Семь	слов	Спасителя	на	кресте.			
c-moll			II		том		Крестная		мука			
dis-moll		It		том		Страдания		на	кресте			
f-moll			I		том		Slabat		Mater			
b-moll		I		том		Голгофа.			Смерть		Иисуса	
cis-moll		I		том	Снятие	с	креста.		Плащаница			
b-moll	II том	Положение во гроб										
V. Торжественный пасхальный цикл												
C-dur		II		том	Ночь	перед	пасхальным		воскресением			
G-dur			I		том		Воскресение		Христа			
H-dur			I		том		Воскресение		Христа			
c-moll			II		том		Вознесение		Христа			
H-dur	II том	Духов день										
VI. Догматический цикл.												
c-moll		I		том	Пламенеющая	вера	(Неопалимая		купина)			
Cis-dur				I		том			Троица			
D-dur		I		том	Сошествие		Святого		Духа			
Es-dur				I		том			Троица			
Cis-dur				II		том			Троица			
D-dur				II		том			Credo			
Es-dur				II		том			Троица			
E-dur			II		том		Лествица					
A-dur	II том	Слава в вышних Богу										

3. редакции произведений Баха Остановимся подробнее на известных редакциях сборника. Встречается *редакция К. Черни*, который был представителем своего времени – расцвета виртуозного искусства. В его редакции мы находим некоторое преувеличение темпов, волнообразную динамику. Спорно его увлечение слитной артикуляцией.

Очень распространена *редакция Ф. Бузони*. Ферручо Бузони. Приоритет этого талантливого музыканта заключается в том, что наряду с Ф. Мендельсоном он открыл вновь (после длительного забвения) гениальность И.С. Баха. Оба композитора - романтика сделали все, чтобы имя «БАХ» засияло немеркнувшей звездой на музыкальном небосклоне «всех времен и народов». Ф. Бузони принадлежит целый ряд транскрипций баховских сочинений: хоральные прелюдии, органнне прелюдии и фуги, токкаты.

Редакции «15 двухголосных инвенций» и «15 трехголосных инвенций», а также «Хорошо темперированного клавира» по замыслу Бузони должны были образовать «Высшую школу фортепианной игры». Это колоссальный труд и под силу он был только такому разностороннему музыканту, педагогу, искусствоведа - ученому, как Ф. Бузони.

В чем преимущество редакции «Инвенций» Бузони?

1. Он снабдил сборник «Инвенций» исполнительскими указаниями: фразировкой, динамикой, аппликатурой, расшифровал украшения.

2. Дал обширные примечания анализа формы не как схемы, а как помощь исполнителю в самостоятельном поиске пропорций, тематических связей. Изучая бузониевскую редакцию, исполнитель получает урок композиции, формообразования, что соответствует пожеланиям самого И.С. Баха. В своем предисловии к инвенциям композитор пишет: «Подлинное руководство... предлагает ясный способ не только научиться играть на два голоса, не только познакомиться с хорошими инвенциями, но и прилично их разрабатывать, а главным образом - добиться певучей манеры в игре». Из этих его слов ясно видно, что для И.С. Баха основой полифонии является мелодия, т.е. вокальное начало, *cantilena*. но вместе с тем и разнообразные виды речевой декламации.

- в бузониевской редакции фразировка: лиги, точки, акценты, паузы, группировка длительностей - все направлено на выразительное «пропевание» мелодии, раскрытию образно эмоционального содержания инвенций.

Основной замысел этих примечаний - утвердить исполнительский стиль, характерный музыке великого мастера, стиль мужественный, чуждый вычурности.

Аппликатурные указания Бузони разнообразны: он дает несколько вариантов аппликатуры. Его примечания направлены на возрождение широко распространенного в XVII в. приема переключивания пальцев (например, с 5-го на 4-й; с 4-го на 3-й и т.д.)

Наряду с бузониевским анализом формы, вернее, прежде чем приступить к аналитическим способам изучения инвенции, исполнителю (учащемуся, педагогу) необходимо проникнуть в художественно-образный строй сочинения.

Заслуживает широкого применения редакция Л.Ройзмана. Это инструктивная педагогическая редакция. В ней редактор стремится выявить, где только можно певучее начало. Широко используется различная артикуляция голосов согласно правилам “фанфары” и “восьмой”. Автор редакции бережно отнесся ко всем сохранившимся баховским обозначениям, пожеланиям.

Иногда встречается редакция А.Гольденвейзера. Это инструктивная редакция, но в ней недостаточно учтены возможности учащихся. Слишком быстрые расшифровки украшений, аппликатура порой не отвечает возможностям детской руки.

Очень интересна редакция С.Диденко. Он создал текстологическую редакцию. Взял точные рукописные источники и проследил, что Бах оставил в области динамики, артикуляции, темпов. Обобщил этот материал и попытался вывести общие закономерности. Но все разночтения ввел в текст, а это очень неудобно. Очень скупо дает динамические указания.

Несколько инвенций отредактировал И.А.Браудо и поместил в “Полифоническую тетрадь И.С.Баха”. Это очень хорошая инструктивная редакция. Ученики получают возможность познать принципы и ступенчатой, и мелодической динамики. Интересны динамические обозначения: буквенные указания относятся к каждому голосу отдельно; обозначения полным словом – по всей ткани. Используются специальные артикуляционные обозначения, которые указывают строение мотивов (‘, /, начало лиги). Браудо дает ценную вступительную статью, интересные комментарии.

Очень современна, но, к сожалению, у нас мало еще распространена редакция Л.Хернади (Венгрия). Им созданы две тетради. В одной находится оригинальный баховский текст, где кроме аппликатуры нет никаких обозначений. В другой автор излагает свои методические замечания к каждой инвенции. Прогрессивны его позиции в вопросах темпов, динамики, артикуляции. Хернади дает подробнейший анализ формы, находит и поясняет все спорные места, дает много практических советов, дополнительных упражнений для преодоления полифонических и технических трудностей, варианты аппликатуры и расшифровки украшений.

4.Актуальность изучения наследия Баха: Подлинное приобщение к миру полифонической музыки, вершиной которой является творчество И.С. Баха, - неперемное условие гармоничного развития музыканта любой специальности, в том числе пианиста. Общепринято, что изучение Баха сегодня – одна из труднейших проблем музыкальной педагогики. Действительно, многие препятствия стоят 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 возникает в сфере исполнительства: как, известно, клавирные сочинения композитора дошли до нас в виде рукописей, не содержащих, за редким исключением, указаний для исполнителей, поскольку в то время они почти не фиксировались.

2 Цель: Научить ребенка любить музыку И. С. Баха, раскрыв перед ним богатый внутренний мир баховских мыслей и их эмоциональное содержание.

Задачи: 1. Способствовать формированию интереса к музыке И.С.Баха.

2. Обеспечить понимание строения инвенция Баха.

3. Отрабатывать умения и навыки работы с нотным материалом.

Известно, что для обучения музыке своего сына Вильгельма Фридемана И.С.Бах начал записывать в специальную тетрадь полифонические упражнения. Здесь впервые встречаются 15 двухголосных и 14 трехголосных пьес, представляющих собой незаконченные варианты будущих двухголосных и трехголосных инвенций. А в 1723 г. появляется окончательный вариант сборника: 15 двухголосных инвенций и 15 симфоний. Слово “симфония” во времена Баха означало инструментальное произведение. Почти не употреблявшимся в то время словом “инвенция” (от латинского *inventio* – изобретение, открытие) Бах хотел подчеркнуть новизну и своеобразие созданных им двухголосных пьес.

Несмотря на свое изначально педагогическое назначение инвенции Баха являются подлинными шедеврами музыкального искусства. Их отличает сочетание высокого полифонического мастерства, стройности формы с глубиной содержания, богатством фантазии и разнообразием жанровых оттенков. В своих рукописях Бах ограничивался записью нот и украшений и не оставил почти никаких указаний относительно динамики, темпа, фразировки, аппликатуры, расшифровки украшений. Сведения об этом сообщались ученику непосредственно на уроках.

О том, какую цель преследовал Бах в «Инвенциях» с полной очевидностью свидетельствует пространственный текст титульного листа последней редакции цикла: «Добросовестное руководство, в котором любителям клавира, особенно же жаждущим учиться, показан ясный способ, как чисто играть не только с двумя голосами, но при дальнейшем совершенствовании правильно и хорошо исполнять три обязательных голоса, обучаясь одновременно не только хорошим изобретениям, но и правильной разработке; главное же – добиться певучей манеры игры и при этом приобрести вкус к композиции. Сочинено Иог.Себ.Бахом, велико-княжеским ангальт-кетенским капельмейстером. От рождества Христова год 1723». Для нас это аннотированное заглавие представляет двойной интерес. Из него видно, как высоко ценил создатель «Инвенций» певучую манеру игры. 4 Воспитать такую манеру, научить исполнению полифонии и привить склонность к композиции – ради этого и были написаны «Инвенции и симфонии». Однако первая из задач, сформулированных самим композитором, далеко не всегда в должной мере учитывалась фортепианной педагогикой. Вот что писал, например почти 80 лет назад Ф.Бузони: «Подробное рассмотрение обычной, повсюду практикуемой системы музыкального обучения привело меня к убеждению, что баховские инвенции в большинстве случаев предназначаются лишь для того, чтобы служить в качестве сухого фортепиано-технического материала для начинающих, и что со стороны господ фортепианных педагогов мало и редко что-либо предпринимается для того, чтобы пробудить в учениках понимание глубокого смысла этих баховских творений» 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. Многие 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 (клавесин, клавикорд), для которых Бах писал свои клавирные сочинения. Реальное ощущение их звучания обогащает наше «Представление о творчестве композитора, помогает отобрать выразительные средства, оберегает от стилистических ошибок, расширяет слуховой горизонт». В этой связи возникает важный и еще не решенный вопрос о том, для каких инструментов предназначал Бах свои «Инвенции» и другие сочинения. Вопрос этот неоднократно поднимался в литературе о Бахе. Высказывались разноречивые свидетельства, догадки и точки зрения, нередко односторонние. Очевидно, что лишь строго дифференцированный подход к каждому произведению, рассмотрение его композиции и колорита позволит во многих случаях прийти к достаточно обоснованным выводам. Само собой 5 разумеется, ученику должно быть известно все существенное и о клавесине, и о клавикорде. Клавикорд – небольшой музыкальный инструмент с соответствующим его размерам тихим звучанием. При нажатии на клавишу клавикорда приводится в звучание одна, соотнесенная с этой клавишей, струна. Клавикорду не свойственны яркие оттенки и звуковые контрасты. Однако, в зависимости от характера нажима на клавишу, мелодии, исполняемой на клавикорде, может быть придана

некоторая звуковая гибкость, и даже более того – тонам мелодии может быть придана известная вибрация. Достоинства и недостатки клавиикорда объясняются его устройством: малейшее изменение 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 – крещендо и диминуэндо – всецело зависит от воли исполнителя. Второе достоинство клавиикорда – возможность очень певучей, связной игры. К недостаткам же следует отнести глухой и слабый звук, правда звук нежный, мягкий и 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. В отличие от тонкой и задушевной звучности клавиикорда, клавесин обладает игрой более звучной и блестящей. Звукоизвлечение на клавесине производится задеванием струны перышком или металлическим стержнем. Клавесин обладает звуком острым, блестящим, пронзительным, но отрывистым. Присуще ему градации звучности достигаются сменой клавиатур (мануалов). Одна для извлечения звука форте, другая – пиано. Расположение клавиатур в инструменте – террасообразное, одна над другой. Известно, что Бах пользовался и усовершенствованными клавесинами с 6 педальной клавиатурой, которая имела специальное приспособление (копул) для соединения верхней клавиатуры с нижней. На клавесине великолепно звучат быстрые пьесы с непрерывной равномерностью движения или пьесы токкатного типа (прелюдия из 1 тома ХТК ля минор) Наоборот, из-за короткого отрывистого звука на нем нельзя исполнять пьесы, требующие певучего, протяжного звука, постепенной нюансировки. Только клавиикорд мог, вызвать к жизни инвенций Es-dur , F-dur ,G-dur , A-dur. 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 клавиикорду, а лишь поиски наиболее точного определения характера пьес, правильной артикуляции и динамики. В медленных певучих клавиикордных инвенциях легато-слитное, глубоко связанное, а в отчетливых быстрых клавесинных пьесах , неслитное, пальцевое, сохраняющее клавесинную разделенность звуков. Иоганн Себастьян Бах писал «Инвенции и симфонии» для своих учеников как подготовительные упражнения перед фугой для достижения полной самостоятельности пальцев и развития способности к исполнению сложной полифонической музыки на клавесине. Название для своих пьес композитор подобрал точно, так как его инвенции действительно полны выдумок, остроумных сочетаний и чередований голосов.

5. Динамика, артикуляция, темпы, аппликатура, орнаментика Баха

Динамика Каким же образом исполнять написанные для клавесина и клавиикорда произведения Баха на нашем фортепиано? Каким образом использовать при этом те богатые динамические средства, которыми оно обладает и которыми не располагали старинные клавишные инструменты? Не может быть и речи о том, чтобы от этих средств отказаться. Одно из замечательных свойств фортепиано — это возможность исполнять на нем произведения самых различных эпох и стилей. И именно умение найти на фортепиано средства, необходимые для исполнения сочинения различных стилей, является одним из существенных слагаемых фортепианного мастерства. Необходимо прежде всего указать, что когда мы говорим об использовании средств фортепианной динамики при исполнении клавесинной музыки, то имеем в виду не попытку имитировать на фортепиано звучность старинных инструментов; речь идет не о звукоподражании, а о том, чтобы найти в средствах фортепиано приемы динамики, необходимые для правдивого исполнения клавесинных произведений Баха. Таким образом, первой заботой руководителя будет научить ученика извлекать из фортепиано определенную, необходимую в данном случае звучность. Это умение я бы назвал умением организовать звучность согласно избранному плану, умением логично инструментовать на фортепиано. Выработке определенной, соответствующей самой сути произведения инструментовки поможет прежде всего ясное понимание того, что различные произведения могут потребовать для своего исполнения применения различных фортепианных красок. Это различие иной раз удобно сделать ясным для ученика путем образных сравнений. Например, торжественную, праздничную Маленькую прелюдию C-dur естественно сравнить с краткой увертюрой для оркестра, в котором принимают участие и трубы, и литавры. Задумчивую Маленькую прелюдию e-moll естественно сравнить с пьесой для небольшого камерного ансамбля, в котором мелодия солирующего гобоя сопровождается струнными инструментами. Уже само понимание общего характера звучности, необходимой для данного произведения, поможет ученику развить требовательность своего слуха, поможет направить эту требовательность на осуществление необходимого звучания. Мы видим, что средства фортепианной динамики, применяемые к исполнению некоторой мелодии, естественно распадаются на две группы, выполняющие различные функции. В одном случае средствами динамики создается определенная

инструментовка мелодии. Оттенки этой группы мы будем называть оттенками инструментовочными. С другой стороны, средства динамики могут служить гибкому, выразительному и грамматически правильному исполнению мелодии. Оттенки этой группы будем называть оттенками мелодическими. Смена регистров и клавиатур клавесина является средством создания оттенков инструментовочных. Игра клавикорда лишена ярких контрастов. Однако клавикорд дает исполнителю возможность тонкими динамическими средствами придавать мелодии гибкость и одухотворенность. Фортепиано не может соревноваться с клавесином в способности безошибочно создавать контрастирующие между собой тембры, однако фортепиано превосходит клавесин в возможности придать мелодии динамическую гибкость. И в этом отношении фортепиано как бы развивает то, что заложено во втором старинном инструменте — клавикорде. Таким образом, фортепиано дает в некоторой мере возможность соединить контрастную инструментовку клавесина с гибким, в пределах этой инструментовки, исполнением мелодии клавикордом. Мелодические оттенки по самому своему строению отличаются от инструментовочных. Они более детальны, так как соответствуют всем поворотам мелодии. Иной раз они невелики: ведь они не должны выходить за пределы, указанные данной инструментовкой. Если оттенки, исполняющие роль инструментовочных, нетрудно обозначить в нотном тексте, то оттенки мелодические зафиксировать трудно, а подчас и невозможно. О них следует говорить, очевидно, за клавиатурой, и помочь их выработке может скорее педагог, чем редактор. При всем этом мы можем наблюдать отличие мелодических оттенков от оттенков инструментовочных. Если при создании инструментовки следует добиваться четких различий в силе звучности, осознать и отрабатывать их, то в оттенках мелодических цель обратная — провести их так, чтобы они воспринимались не как различие в силе звучности, а как различие в выразительности интонаций. Все это сложно? Слишком сложно? Не думаю. Руководитель не должен бояться трудностей, если дело идет о том чтобы научить ребенка «высказываться» за фортепиано. Ребенок ведь способен научиться этому искусству. Им нужно лишь разумно и терпеливо руководить. С самого начала обучения важно стать на некоторый путь упорядочения. Раз этот порядок будет внесен в самые первые шаги обучения, создастся возможность развития требовательного слуха, который сможет впоследствии разрешать более сложные вопросы. Повторяю, дело не в правилах, а в воспитании слуха, взыскательного и стремящегося к порядку.

В *динамическом* плане основная особенность исполнения музыки Баха заключается в том, что его сочинения не терпят нюансовой пестроты. Возможны длительные нарастания, значительные кульминации, большие построения, исполняемые в одном плане звучания, или сопоставления контрастных разделов с различной тембровой окраской. Считается, что динамика у Баха находится в двойном подчинении:

- динамика архитектурная, связанная с членением формы (террасообразная); динамика инструментовочная, регистровая (один голос *forte*, другой *piano*);
- динамика мелодическая, связанная с естественным интонированием, но необходимо сохранять чувство меры, помня об определенном общем динамическом уровне, пласте *piano* или *forte*.

Артикуляция Если мы обратимся к подлинникам баховских произведений — к кантатам, оркестровым сюитам, концертам, — то в большинстве случаев встретимся с партитурами, снабженными штрихами. Большое значение придавал Бах также и обозначению штрихов в оркестровых партиях. Так, например, иной раз, ввиду отсутствия времени, он выпускал из своих рук партии не 10 прокорректированные, однако с проставленными штрихами. Если Бах придавал такое значение артикулированию своей музыки, то как же объяснить, что, наряду с партитурами, снабженными штрихами, имеются партитуры, лишенные штриховых указаний? Существование необозначенных текстов не означает, однако, того, что произведения, в них зафиксированные, не нуждаются в определенном артикулировании. И обозначенные, и необозначенные по каким-либо причинам партитуры созданы одним и тем же автором, и в любом случае артикулирование остается важнейшей жизненной основой исполнения баховской музыки. Наши замечания об артикуляции мы начнем с вопроса, который чаще всего возникает в школьной практике, а именно: какая артикуляционная манера является основной при исполнении клавирных произведений Баха? При этом имеется в виду альтернатива между двумя манерами — манерами игры связной и игры расчлененной. Очевидно, что оба приведенных мнения неправильны в своей односторонности. Бесцельно решать, следует ли ученика учить играть *forte* или *piano*, учить играть *allegro* или *adagio*. Ясно, что исполнение требует владения и игрой полнзвучной легкой, и игрой стремительной, и игрой спокойной. Но также бесцельно решать вопрос: что является характерным для Баха — *legato* или *non legato*? Искусство артикулирования клавирных произведений требует развития и связной и расчлененной игры, отработки этих приемов, искусного их противопоставления. Изучение артикуляции лучше всего начинать с изучения двухголосных произведений, в которых каждому голосу присваивается своя особая артикуляционная

окраска. Именно этот случай демонстрируют примеры Синфония a-moll, аллеманда из Французской сюиты № 6, Маленькие прелюдии E-dur и D-dur. Основной межмотивной артикуляцией является цезура. Установить цезуру между мотивами, сделать «вдох» перед вступлением нового мотива — можно ли себе представить более простое средство выработать в ученике ясное представление о мотивной структуре мелодии! Поскольку речь идет об исполнении мотивов, следует научить ученика различать основные типы мотивов. (Конечно, в какой момент и в каком размере следует сообщать ученику сведения о строении мотивов, должен решить руководитель.) При этом следует использовать сведения, которые школьник получает в классах сольфеджио и теории. Во всяком случае, школьник должен различать: 1. Мотивы ямбические, которые идут со слабого времени на сильное и часто называются затактами; 2. Мотивы хореические, вступающие на сильной доле и заканчивающиеся на слабой. В заключение хотелось бы заметить, что не следует преувеличивать трудности изучения всего многообразия штрихов. Практика показывает, что ученик, который хорошо овладел игрой legato, тем самым уже подготовил себя к овладению staccato. Тот, кто выработал staccatissimo, тому нетрудно будет добиться и более протяженного non legato. Ведь дело заключается лишь в том, чтобы научить ученика слушать, как он артикулирует, научить его понимать, что характер снятия руки с клавиши имеет выразительное значение.

Вопросы артикуляции глубоко и тщательно изучал профессор И.А.Браудо. Исследуя тексты рукописей и закономерности практики исполнения произведений Баха, он вывел два артикуляционных правила: правило восьмой и правило фанфары. И.А.Браудо заметил, что ткань баховских инвенций как правило состоит из соседних ритмических длительностей. Это позволило сделать ему вывод о том, что если у Баха один голос изложен четвертями, а другой восьмыми, то четверти играютя расчлененной артикуляцией, а восьмые — связно или наоборот. Это и есть правило восьмой. Правило фанфары заключается в следующем: внутри голоса мелодия движется то постепенно, то скачками; и когда в мелодии — скачок на большой интервал, то звуки скачка играютя другой артикуляцией. Для музыки Баха характерны такие разновидности штрихов: legato, особенно расчлененное, с ясным произнесением каждого тона; non legato, portamente, staccato.

Темп Что касается темпов, то во времена Баха все быстрые темпы были медленнее, а медленные быстрее. В произведении, как правило, должен быть единый темп, за исключением изменений, указанных автором

Мы знаем, что сам Бах предназначал легкие клавирные пьесы не для концертов, а для учения. И мы должны считать настоящим темпом инвенции, маленькой прелюдии, менуэта, марша — темп, который в данный момент полезнее всего для ученика. Какой же темп является в данный момент наиболее полезным? Тот темп, в котором данная пьеса лучше всего учеником исполняется. Ведь если не считать на всех ступенях учебы необходимым стремление к наилучшему исполнению, тогда получится, что мы наедемся путем большого числа повторений плохого исполнения прийти к исполнению хорошему. Итак, предположим, что мы признали, что правильным темпом является тот весьма неспешный темп, в котором ученик лучше всего играет данное произведение. Не следует! однако, представлять себе этот учебный медленный темп как одну лишь подготовку к темпу окончательному. Учебный темп имеет своей главной целью не подготовку к темпу более быстрому, — он преследует цель более глубокую: быть подготовкой к пониманию музыки. Мысль о достижении скорости содержит в себе много вредного. Она создает неправильное представление, что основная цель ученика — переходить от более медленного темпа к более быстрому. Это представление затемняет основное назначение спокойных темпов — дать возможность вслушаться в музыку. То, что приобретает школьник при работе в медленном темпе — понимание музыки, — является наиболее существенным. И важно научить его тому, чтобы именно понимание музыки он считал своим основным достижением, тем, что должно остаться и закрепиться во всей дальнейшей работе. Достижение же более быстрого темпа он должен считать обстоятельством менее существенным и притом допустимым лишь в случае, если не нарушается основное качество исполнения. Значение сдержанных темпов проявляется на всех этапах работы. Бывает, что ученик, играющий вещи быстро, не может сыграть их медленно. Иной раз это обстоятельство не является даже для него неожиданным. Он осознает его, заявляет о нем и даже недоволен, если руководитель предлагает ему сыграть пьесу не в легком для него быстром темпе, а в «трудном» медленном. Все это противоречит основным требованиям учебы. Нельзя допускать исполнения в быстром темпе, если еще не вяжется исполнение в медленном. Еще один, часто встречающийся, случай. Ученик может исполнить задание в медленном темпе, он может исполнить его и в быстром. Однако его затрудняет исполнение в среднем темпе. Это свидетельствует опять-таки о недоработке, о том, что выработанные механизмы движения не подчиняются слуху и мышлению ученика. Они срабатывают лишь на некоторых определенных темповых уровнях. Следует добиваться, чтобы ученик, раз усвоив данное произведение в медленном темпе, не переходил бы сразу, к

быстро, а провел бы работу через все средние темпы, сохраняя в каждом из них ту осмысленность и естественность которые он приобрел уже на первом этапе работы.

Способы обозначения темпа (и характера). Рассмотрим три способа:

1) общепринятые итальянские термины;

2) описательные выражения на отечественном языке;

3) указания метронома. Два слова об использовании в учебе метронома. Метроном дает возможность изучать указания различных редакторов, сравнивать с этими указаниями свои собственные соображения о темпе, делать время от времени прикидки, проверки темпа; проверять, насколько выдерживается темп, то есть насколько отличается темп, в котором закончилась игра, от того темпа, в котором она началась, в какой мере темп выдерживается в различных разделах произведения. Мы видим, что метроном как учебное пособие дает возможность ряду проверок. Не надо разрешать ученику играть целое произведение под метроном. Это было бы вредно. Однако необходимо требовать от ученика, чтобы он умел играть под метроном. Неумение координировать свою игру с ударами метронома следует считать некоторым недостатком, который надо стремиться устранить.

Аппликатура Не начиная разговор о работе над инвенциями отметим важный момент при работе над полифонией – аппликатура. Важно тщательно продумать аппликатуру, использовать лучшие индивидуальные особенности руки ученика, обеспечить более совершенное выполнение требуемых художественных задач. Проблема возникает в полифонической музыке при исполнении 2-х голосов в партии одной руки. В таких случаях используются сложные аппликатурные приемы: 1. Беззвучная подмена 2. Перекладывание (5 через 4) 3. Скольжение пальцев. В трехголосных инвенциях ученик сталкивается с новой задачей в отношении аппликатуры. Распределения среднего голоса между партиями правой и левой руки. От удачного разрешения этой задачи зависит точность и плавность голосоведения. Аппликатура в клавирных произведениях старинной музыки имеет целый ряд специфических особенностей. Интересно учесть те приемы, которые были особенно распространены в XVII и в первой половине XVIII века. Речь идет об исполнении гаммообразных последовательностей без применения первого пальца. Так, например, восходящая последовательность в правой руке может исполняться аппликатурой: 3, 4, 3, 4; нисходящая — аппликатурой: 3, 2, 3, 2. Эти приемы сообщают игре большую гибкость. Они сохраняют свою роль и в современном пианизме. Особое внимание нужно уделить аппликатуре, которая сама предопределяет ту или иную фразировку. Характерный пример - начало Инвенции C-dur. Из этой же Инвенции мотив b показывается не посредством цезуры, а путем легкой акцентировки первого тона мотива. Выполнению этой акцентировки может содействовать, как уже выше указывалось, определенная аппликатура, а именно употребление первого (наиболее тяжелого) пальца на первом тоне каждого мотива.

При обдумывании аппликатуры связно исполняемого трехголосного полифонического произведения прежде всего следует определить исполнение среднего голоса. Ясно, что нижний голос исполняется левой рукой, верхний голос — правой. Что касается среднего голоса, то большей частью его можно распределить между двумя руками так, что каждая сможет связно исполнить порученный ей двухголосный фрагмент. Впрочем, на фортепиано имеется средство, помогающее сочетать непринужденные, свободные движения рук со связностью звучания. Речь идет о правой педали фортепиано.

орнаментика. Огромное выразительное средство музыки Баха – *орнаментика*. Вокруг этой проблемы много споров. Таблицу расшифровки целого ряда украшений сам Бах вписал в “Нотную тетрадь Вильгельма Фридемана”. У нас она публикуется в “Нотной тетради Анны Магдалены Бах”.

Рассмотрим наиболее распространенные мелизмы, встречающиеся в инвенциях Баха. *Форшлаг* обычно расшифровывается за счет длительности основного звука. Допускается в отдельных случаях исполнение этого мелизма и за счет предыдущего тона.

Интересно расшифровываются *трели*. Обычно они исполняются с верхнего вспомогательного звука. С основного тона трель играется в исключительных случаях:

- когда в мелодии перед нотой, над которой стоит украшение, только что звучал верхний вспомогательный тон;
- когда в мелодии важно сохранить ход на выразительный интервал;
- когда долгая трель стоит над органичным пунктом, чтобы сохранить гармоническую основу;
- когда произведение начинается с трели.

Украшением заполняется, как правило, вся длительность. Допускается исполнение трели самыми медленными длительностями, которые не должны сливаться с ритмическим рисунком другого голоса.

Нахшлаг – это заключение трели. Нахшлаг следует исполнять преимущественно тогда, когда они выписаны композитором в нотах или указаны графически в самом изображении мелизма.

Мордент перечеркнутый всегда исполняется за счет того звука, над которым он поставлен. Состоит из трех звуков: основной – нижний вспомогательный – основной. Будет ли ход вниз на тон или полутон – зависит от строения господствующего в данном эпизоде лада.

Мордент неперечеркнутый следует рассматривать как короткую трель. Украшение, как правило, должно состоять из четырех звуков, начинаясь с верхнего вспомогательного звука. Исполняется этот мелизм и в виде трехзвучного варианта: основной – верхний вспомогательный – основной. Этого следует придерживаться, когда перед нотой, над которой написан неперечеркнутый мордент, уже стоит в тексте верхний вспомогательный звук. Иногда подвижный темп и требование отчетливости также склоняют исполнителя к трехзвучному варианту мелизма.

Группетто большей частью исполняются так: верхний вспомогательный – основной – нижний вспомогательный – основной.

Решая проблемы орнаментики в инвенциях Баха, необходимо учитывать, в каком контексте и в каком окружении находится украшение, какое выразительное значение оно имеет в данном произведении. При разучивании мелизмов Н. Любомудрова рекомендует: *“Почти всегда украшения нужно сначала поиграть медленнее, более напевно и только после этого переходить к исполнению в подвижном темпе при относительно легком звучании”*.

В вопросах *педали* следует соблюдать большую осторожность. Можно рекомендовать пользоваться педалью в основном в тех случаях, когда руки не в состоянии связать звуки мелодической линии. Уместно также брать педаль в каденциях.

5 Технические способы изучения полифонических произведений Хотелось бы еще остановиться на некоторых способах разучивания полифонических произведений Баха.

Остановимся на некоторых:

1. Основная мысль фуги, инвенции 2,3-х голосных дается в самом начале (в первых его тактах) произведение поэтому наибольшее внимание надо уделять тщательному изучению основной мысли – в исходной формулировке. (ибо сразу начинается ее развитие). Целесообразно изучить основную мысль, достичь овладения, а не задавать учить всю пьесу. Если тема будет усвоена, легче будет проходить все этапы ее развития (исправлять всегда труднее). Среди органистов есть общепринятое положение: «Тот, кто не может ясно, сосредоточено исполнить тему фуги – не может быть органистом».

2. После того как ученик может организованно исполнить тему, следует ввести его в понимание вопросо-ответного взаимоотношения вождя и спутника. А) одну из тем сыграть, другую – спеть. Б) Учитель играет вождя, ученик отвечает ему исполнением спутника (или наоборот). 3. После того, как ученик осознал взаимоотношения вождя и спутников, переходить уже к двухголосной игре, знакомим с противосложениями. Следует направить ученика на 2 обстоятельства: 1. он может следить за тем, как первый вступивший голос, закончив тему, переходит от ее исполнения к изложению противосложения; 2. он может направить свое внимание и на другое – на то, как вступивший спутник соотносится с противосложением в первом голосе. На завершающем этапе работы необходимо продолжать отделку деталей голосоведения, но главной задачей в этот период становится нахождение нужного ансамбля, звучание голосов и более тонкая художественная отделка. Особое внимание уделять развитию тем и изменению их выразительного значения. Только при этом условии исполнение полифонии станет осмысленным напоминающим увлекательное повествование.

Укажем теперь несколько учебных схем изучения фуги и инвенций. Общепринятыми являются следующие схемы:

1. В трехголосном произведении при исполнении выделяется: а) верхний голос б) средний голос в) нижний голос

2. Из трех голосов исполняются: а) два верхних голоса, при этом верхний исполняется весь правой рукой; что касается среднего, то он частично также исполняется правой, те же обороты его, которые приходится играть левой руке, левой и исполняются, притом той же аппликатурой, какая будет применена в целостном исполнении; б) то же с двумя нижними голосами.

3. Один или два голоса играют преподавателем, остальные – учеником.

4. Один из голосов поручается какому-либо инструменту, остальные играют учеником.

5. Все произведение исполняется в 4 руки с удвоением баса (обогащать слуховой опыт ученика). Описанные удвоения отнюдь не являются искажением произведения. Внося, мы действуем вполне в духе приемов игры на клавесине и на органе, располагающих, как известно, октавными регистрами.

7. пример методико-исполнительского анализа трехголосной инвенции до минор

При изучении трехголосной инвенции до минор целесообразно остановить свой выбор на редакции Ф. Бузони, как наиболее распространенной в педагогической практике музыкальных школ. По уровню трудности данная инвенция может быть одной из первых трехголосных инвенций Баха, изучаемых учеником. Несложная полифоническая фактура позволяет использовать ее в работе с учащимися 5 – 6 классов.

После того как ученик познакомится с пьесой в исполнении педагога, разбираем содержание инвенции. Вместе с учеником определяем границы темы, ее характер. Тема в инвенциях Баха – ядро всего произведения, именно она и ее дальнейшие видоизменения и развитие определяют характер и образный строй всего произведения. Протяженность темы данной инвенции чуть больше двух тактов. Это очень спокойная, певучая мелодия с выразительными ходами широких интервалов. Для передачи характера необходимо добиться хорошего *legato*. На повторяющемся звуке ловко подменяется палец, исполнение постоянно контролируется слухом. За счет этого достигается ровное звучание всех восьмых. Следует проинтонировать интервалы в теме, почувствовать их выразительность.

При повторном проигрывании нужно определить и понять форму пьесы. Особенность ее строения заключается в наличии *второй экспозиции*. Сначала звучит тема. Ей сопутствует выразительное противосложение. Затем идет ответ в среднем голосе. Следующая за ним интермедия важна для дальнейшего развития, т.к. из движения шестнадцатых вырастает практически вся разработка. С проведения темы в басу в соль миноре начинается вторая экспозиция, которая повторяет структурные элементы первой. *Разработочный раздел* начинается с такта 19, где тема не появляется ни разу. Звучат более острые напряженные интервалы, нарастает динамика, чаще встречается движение шестнадцатыми. Здесь находится *кульминация* всей инвенции. Небольшой заключительный раздел с такта 28 повторяет материал экспозиции без темы и ее ответа.

Когда ученик будет ясно представлять себе строение инвенции, он получит задание выучить все четыре проведения темы, добиваясь ровного и глубокого “пения” всех звуков в сочетании со строгим ритмом и верной фразировкой. Ответ в среднем голосе исполняется более густым насыщенным звуком. Следующая тема в басу в соль миноре звучит более напряженно, обостренно, а ее ответ в верхнем голосе – светло и звонко. Анализируя звучание каждой темы, сопоставляя ее с другими проведениями, ученик обогащает свой слух новыми музыкальными представлениями, в частности тембровыми.

На следующих уроках можно приступать к тщательной работе над линией каждого голоса. Сразу же надо объяснить и показать, как играется трель: пальцы должны быть очень активны, как бы перешагивать с клавиши на клавишу, при этом надо помочь себе чуть заметным боковым покачиванием кисти. Шестнадцатые играют ровно и тихо. Учить их надо расчлененной артикуляцией, добиваясь точного прикосновения к клавишам.

Требует особого внимания исполнение мелодии среднего голоса. При распределении ее между руками нужно следить, чтобы не было выталкиваний и неровностей. Существенный момент в разучивании по голосам – соблюдение правильных штрихов, аппликатуры, динамики. Работая над мелодической линией каждого голоса, ученик внимательно должен слышать протяженность длинных нот и то, как из них естественно вытекает следующий звук. Направляя работу ученика, нужно привлечь его внимание к тому, что сочетание трех голосов в инвенции напоминает беседу, в которую вступают мелодии – голоса с разными высказываниями. Каждый голос имеет свое “лицо”, характер, окраску. Ученику следует добиваться нужного туше: более звонкого, открытого звука в верхнем голосе; чуть матового звучания среднего голоса; более густого, основательного, солидного и благородного звука в басу. Работа по голосам должна вестись тщательно. От качества знания голосов очень многое будет зависеть в дальнейшей работе. Для того чтобы ученик не терял из виду целое, необходимо, чтобы он постоянно слышал пьесу целиком, в трехголосном звучании в исполнении педагога. Полезно поиграть в ансамбле: ученик играет какой-либо один голос, а педагог – остальные два.

Следующий этап работы – соединение учеником всех голосов. Сначала попробовать соединить два голоса, затем добавить третий. Большую трудность для ученика будет представлять сочетание двух голосов в одной руке. Первое такое трудное место встретится ему в 7-8 тактах. Ученику объясняется, что в таких случаях основной голос играетя весом всей руки, более глубоким звуком, а сопровождающий голос – одними только пальцами. В данном случае верхний голос является ведущим в силу своего характера, средний – более мягкий, спокойный, его следует исполнять более легким прикосновением. Оба голоса учатся различной динамикой. Необходимо вслушаться и в вертикаль (ученик ясно должен слышать после квинты сексту). Подобное место встретится в конце второй экспозиции (17 такт), и работа над ним будет протекать аналогично. Каденция второй экспозиции также будет представлять определенную полифоническую трудность.

В эпизоде с трелью ученику надо объяснить, что здесь опора на средний голос, а верхний играетя легкими, свободными пальцами. Все эти места можно отметить как наиболее трудные и уделять им в работе больше внимания.

Когда ученик играет инвенцию целиком, в работу будут включаться новые музыкальные задачи. Одна из них – поиск нужного соотношения всех голосов в их одновременном звучании. Здесь возможны следующие способы работы:

1. Играть голоса с различной динамикой, попеременно выделяя то один, то другой. Сначала поучить по парам голосов: верхний – нижний, средний – верхний, нижний – средний. Затем проиграть все три голоса, выделяя какой-то один. Можно на протяжении всей инвенции несколько раз менять выделяемый голос.
2. При игре всех голосов один из них петь. Если это будет трудно сразу, то можно проделать это, сначала исполняя только 2 голоса, а потом добавить третий.
3. Ученик играет все голоса *mezzo piano*, а какой-то один ведет внутренним слухом.

В разработочном разделе (с 19 такта) перед учеником возникают две основные проблемы – дослушивание длинных нот и хорошая прозвученность шестнадцатых. Здесь находится кульминация всей инвенции, меняется характер музыки – он становится более взволнованным, решительным. В конце разработки интересна переключка нисходящего движения шестнадцатыми во всех голосах (25-26 такты). Слух ученика должен быть прикован к прослушиванию этого выразительного движения.

С наступлением заключительного репризного раздела опять возвращается первоначальное тихое просветленное настроение. Заключение играетя расчлененной артикуляцией, более значительно, торжественно.

С наступлением завершающего этапа работы исполнение инвенции целиком должно занимать все больше времени и внимания. Ровность движения этой инвенции зависит от пульсации шестнадцатых. Она придает размеренность и устойчивость темпу и сообщает движению напевность и текучесть. Большую роль будет играть осознание учеником всех кульминаций. Главной задачей заключительного этапа работы над инвенцией становится передача содержания музыки, ее основного характера – очень спокойного, светлого, с оттенком печали.

Работа над инвенциями И.С.Баха помогает понять мир глубоких, содержательных музыкально-художественных образов композитора. Изучение трехголосных инвенций много дает учащимся детских музыкальных школ для приобретения навыков исполнения полифонической музыки и для музыкально-пианистической подготовки в целом. Звуковая многоплановость свойственна всей фортепианной литературе. Особенно значительна роль работы над инвенциями в слуховом воспитании, в достижении тембрового разнообразия звучания, в умении вести напевную мелодическую линию.

Список литературы

1. Носина В Б Символика музыки И С Баха
2. <http://www.openclass.ru/node/474742> Интонационные и стилистические особенности инвенций Баха
3. Браудо И. об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. М – Л, 1965.

4. Ройзман И. Об исполнении украшений (мелизмов) в произведениях старинных композиторов. М.: Музыка, 1972.
5. <http://festival.1september.ru/articles/571758/> Изучение 3-х голосных инвенций в ст кл ДМШ на примере инвенции №2,с-moll
6. Н.Калинина «Клавирная музыка И.С. Баха в фортепианном классе»
7. И.Браудо «Об изучении клавирных сочинений И.С. Баха в музыкальной школе»
8. ru.wikipedia.org Инвенция – википедия
9. obraz.ruweb.net И.С.Бах. Двухголосные инвенции. Методическое пособие.
10. Orpheus music.ru И.С.Бах. Клавирная музыка. Инвенции.