

**Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования**  
**«Детская школа искусств»**  
**Партизанского городского округа**

**Работа над полифоническими произведениями**  
**в классе фортепиано ДШИ на примере двухголосной инвенции**  
**И. С. Баха ре минор**

Методическая работа

**Ковалева Татьяна Александровна**

**2021 г.**

## Содержание

Введение.....	3
1 Теоретические основы работы над полифонией.....	5
1.1 Сущность понятия полифония.....	5
1.2 Особенности изучения полифонических произведений в школе искусств.....	8
2. Стилиевые особенности музыки И.С. Баха.....	12
2.1. Специфика полифонизма И.С. Баха.....	12
2.2 Особенности изучения полифонии И.С. Баха.....	16
3. Изучение двухголосной инвенции ре минор.....	21
Заключение.....	26
Список использованной литературы.....	28

кая

## **Введение**

Музыкальное развитие ребенка предполагает воспитание способности 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.

Работа над полифоническими произведениями является обязательной в обучения фортепианному исполнительскому искусству и незаменима для гармоничного развития музыканта, для его подготовки к исполнению произведений любых жанров. Это объясняется тем громадным значением, которое имеет для каждого пианиста развитие полифонического мышления и владения полифонической фактурой.

Воспитание полифонического мышления, полифонического слуха, то есть способности расчлененно, дифференцированно воспринимать (слышать) и воспроизводить на инструменте несколько сочетающихся друг с другом в одновременном развитии звуковых линий – один из важнейших и наиболее сложных разделов музыкального воспитания.

В связи с этим необходимо формирование, постоянное и целенаправленное развитие полифонического мышления, а вместе с ним и полифонического слуха, что является одним из важнейших и наиболее сложных разделов музыкального воспитания. Такому развитию в полной мере способствуют полифонические произведения, изучение которых является неотъемлемой частью обучения фортепианному исполнительскому искусству.

Цель работы: описание методов и приемов работы над полифоническим произведением в классе фортепиано в детской школе искусств.

Объект: процесс работы над полифоническим произведением.

Предмет: работа над полифоническим произведением на примере «Двухголосной инвенции» И.С.Баха ре минор

Задачи:

Воспитательные:

– Воспитывать юных пианистов и музыкантов на базе изучения полифонии.

– Воспитать полифоническую фортепианную технику.

– Воспитывать звуковую технику.

Развивающие:

– Формировать полифонического мышления и звуковой культуры учеников.

– Развивать умения одновременно вести несколько декламационных линий.

– Развивать аналитических способностей обучающихся посредством анализа полифонических произведений.

Образовательные:

– Рассмотреть основные стилевые особенности полифонии И.С.Баха, а так же общие рекомендации к исполнению двухголосных инвенций.

Реализуемые педагогические технологии:

– технология индивидуализации обучения;

– технология педагогического общения;

– технология личностно-ориентированного обучения;

– развивающего обучения.

Методической основой данной работы стали труды таких авторов, как И.Браудо «Об изучении клавирных сочинений И.С.Баха», Н.Калинина «Клавирная музыка И.С.Баха в фортепианном классе», Э.Бодки «Иоганн Себастьян Бах» и другие.

# **1 Теоретические основы работы над полифонией**

## **1.1 Сущность понятия полифония**

Работа над полифоническими произведениями является неотъемлемой частью обучения фортепианному исполнительскому искусству. Это объясняется тем громадным значением, которое имеет для каждого играющего на фортепиано развитое полифоническое мышление и владение полифонической фактурой. Развитие полифонического слуха и полифонического мышления является одним из важнейших моментов воспитания музыкальной культуры учащихся. Умение слышать полифоническую ткань, исполнять полифоническую музыку учащийся развивает и углубляет на всем протяжении обучения [1, с. 12].

Полифония (поли – много, фон – голос) – многоголосие, то есть уметь играть полифонию – значит одновременно слышать (осмысленно вести) несколько голосов [5, с. 8].

В народном многоголосии зарождались элементы гармонии, в связи с осознанием консонансов как устойчивых созвучий и диссонансов, как неустойчивых, требующих разрешения. В профессиональной музыке полифонический стиль исторически предшествовал гомофонному.

Раньше появились прима и октава, позже - кварта и квинта, еще позже в трёхголосии - терция и секста, как основа для трезвучия. От двухголосного органума пению XI века к фабурдонному пению (где терция и секста консонансы), и, наконец к развитому многоголосию XIV-XV веков - путь постепенного усложнения полифонической ткани (вплоть до 36-голосного мотета И.Окегема) [5, с. 64].

Сложные полифонические приемы в профессиональной хоровой музыке достигли особого расцвета у нидерландских мастеров И. Окегема, Гийома Дюфаи, Ж. Депре. Далее у Д. Палестрины, Орландо Лассо, происходит упрощение, появление контрапунктического стиля, сведение к

четырёхголосию как основе хоровой фактуры [5, с. 65]. Период XV-XVI вв. назван в истории полифонии «эпохой строгого письма» или «строгого стиля»

Для композиторов Возрождения характерны старинные лады, натуральные гармонии, модальность и полимодальность.

Музыкальное сопровождение в народных или профессиональных светских жанрах постепенно привело к возникновению гомофонного склада.

Гомофонный стиль еще интенсивнее развивался в итальянской опере, возникшей в конце XVI в. и получившей развитие в XVII веке. В итальянской опере установились характерные драматические аккорды - уменьшенный септаккорд, неаполитанский секстаккорд. В инструментальных концертах А. Корелли, А. Вивальди формируется «золотая секвенция» (I-IV-VII-III-VI-II-V-I) и другие типовые гармонические обороты [5, с. 66]. Произошел переход от староцерковных ладов к мажоро-минорной системе, к функциональной гармонии.

В инструментальной музыке (особенно органной) XVII века развивается свободный полифонический стиль, вершиной которого является творчество И.С. Баха [14, с. 4].

В произведениях И. С. Баха синтезировались и необычайно обогатились достижения инструментальной полифонии XVI-XVII в. и гармонии того времени [4, с. 15]. В творчестве Баха широко развиты и полифонический и гармонический склады. В области гармонии Бах величайший новатор, открывший ряд новых гармонических средств, предвосхитивших венскую и даже романтическую музыку. Характерно тонико - доминантовое соотношение разделов; параллельный мажор в середине минорных пьес. Частые неаккордовые звуки связаны свободным ведением отдельных голосов. Так возникает полифоническая гармония.

Бодки Э. выделяет основные виды полифонического склада [7, с.22]:

Подголосочный: в основе подголосочной полифонии, свойственной в первую очередь многоголосной русской песне, лежит развитие главного голоса. Остальные голоса, возникающие обычно как его ответвление,

обладают большей или меньшей самостоятельностью. Иногда они лишь повторяют с небольшими изменениями основную мелодию, развиваясь параллельно с ней. Подголоски способствуют увеличению общей распевности мелодического развития. Иногда подголоски приобретают самостоятельность и становятся равноправными с основным голосом по своей развитости. Подголосочная полифония – самый простой вид полифонии, на ее примере ученик делает первые шаги. Уже в первом классе следует давать ученику знакомиться с наиболее простыми полифоническими произведениями, например с пьесой «Зима» Крутицкого из сборника А.Д. Артоболевской «Первая встреча с музыкой». Подголосочная полифония чаще всего встречается в русских народных песнях и не характерна для западной музыкальной культуры, куда мы относим музыку Баха.

Контрастный: в отличие от подголосочной полифонии, контрастная основана на развитии независимых друг от друга мелодических линий. Контрастной полифонии свойственна переменная концентрация мелодического начала в различных голосах, вследствие чего один голос выступает на первый план (большинство прелюдий Баха). Контрастная полифония – следующий по сложности вид полифонии. В отличие от подголосочной, в которой мы различаем главный голос и подголосок, контрастную полифонию отличает наличие нескольких (чаще двух) равнозначных голосов. С контрастной полифонией целесообразно знакомить ученика во втором классе на примере пьес из сборника «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах».

Имитационная полифония: основана на последовательном проведении в различных голосах либо одной и той же мелодической линии (канон), либо одного мелодического отрывка темы (фуга). Имитация является важнейшим признаком полифонии. Слово «имитация» значит «подражание», в применении к полифонии – это приём, при котором каждый голос как бы с некоторым запозданием повторяет (точно или с незначительными изменениями) одну и ту же мелодию. Знакомить ученика с имитационной

полифонией целесообразно с четвертого класса на примере инвенций Баха. Переходным сборником, который включает в себя элементы полифонии и контрастной, и имитационной, является сборник «Маленькие прелюдии и фуги» Баха.

Таким образом, полифония – это вид многоголосия, представляющий собой сочетание в одновременном звучании двух и более равноправных мелодий. Изучение полифонии начинается с правильного восприятия и умения исполнять один из важнейших компонентов полифонической музыки – мелодии. Полифоническое многоголосие – это ансамбль мелодий, самостоятельно развивающихся в контрастных голосах. Превалирующее значение имеет мелодическое движение, нежели гармония, тем не менее, не умаляющее роли последней в функционально – гармонической связи. Музыкальное содержание, изложение которого обнаруживается, как движение без остановок, как сплошной звуковой поток рассредоточивается между голосами в процессе сложения формы.

Полифоническая музыка располагает своими способами изложения и развития, своими выработанными жанрами и формами. Полифония привлекает сокровенностью мысли, а не внешними атрибутами, отличаясь строгостью фактуры и ограниченностью красочных возможностей.

## **1.2 Особенности изучения полифонических произведений в школе искусств**

Развитие полифонического слуха учеников является главной задачей педагога, продиктованной спецификой обучения на фортепиано. Педагог начинает эту работу едва ли не с первых уроков, и часто именно этот фундамент играет решающую роль в дальнейшем успешном развитии ученика.

В своей работе педагогу, отмечает А.Алекссеев, «необходимо понимать специфические трудности, которые возникают перед учеником при



исполнении многоголосия» [2, с. 22]. Он отмечает, что основными являются воспитание горизонтального и вертикального мышления и несовпадение фаз развития голосоведения.

Первый год обучения имеет свои особенности и делится на определенные этапы обучения полифонии.

В младших классах школы знакомство с полифонией лучше всего начинать с подголосочной полифонии, так как ребенку легче всего понять, а педагогу объяснить ему, что введение второго голоса связано с пением другого человека или игрой другого инструмента. Причем первый раз необходимо подобрать пьесу, где каждая мелодия поручается одной руке. Как правило, материалом служат многочисленные русские народные песни.

Затем можно подобрать пьесу гомофонного плана, но с одним, единственным элементом полифонии.

Огромную пользу по развитию навыков исполнения полифонии в период начального обучения могут принести сборники Елены Гнесиной «Фортепианная азбука», «Маленькие этюды для начинающих», «Подготовительные упражнения» [13, с. 45].

Вслед за освоением простой имитации начинается работа над пьесами канонического склада. Для преодоления новой полифонической трудности полезен следующий способ работы, состоящий из трёх этапов. В качестве примера возьмём пьесу Юлии Литовко «Пастушок» [9, с. 30]. Пьеса переписывается и учится в простой имитации. Под первой фразой песни в нижнем голосе проставляются паузы, при имитации её во втором голосе паузы вписываются в сопрано. Так же переписывается и вторая фраза и так далее. В таком облегченном «переложении» пьеса играется два - три урока.

«Переложение» несколько усложняется: фразы переписываются уже в стреттной имитации, в 5 и 6-м тактах сопрано вписываются паузы. Таким же образом учится и вторая фраза и так далее [9, с. 31].

Пьеса играется педагогом и учеником в ансамбле так, как она написана композитором. И только после этого оба голоса передаются в руки ученика.

Следует отметить, что сам процесс переписывания полифонических произведений очень полезен.

Эффективность таких упражнений усиливается, если их играть затем по слуху, от разных звуков, в разных регистрах (вместе с педагогом). В результате такой работы ученик отчетливо осознаёт каноническое строение пьесы, вступление имитации, её соотношение с той фразой, которая имитируется, и соединение окончания имитации с новой фразой. Такое «выгрывание» в имитационное двухголосие на начальном этапе изучения канонов может происходить при утрированном использовании звуковых и двигательных приёмов. Например, преувеличенное динамическое нарастание в звучании одного из голосов (по направлению к мелодической кульминации) может сочетаться с намеренно блёклым, лишь с целью ансамблевого слышания, звучанием другого голоса.

Обязательное прохождение несложных пьес канонического плана – важный этап знакомства с полифонией.

Примерно в третьей четверти или в конце второй (с хорошими учениками) можно приступать к работе над произведениями контрастной полифонии. Чаще всего, это многочисленные пьесы танцевальных жанров – менуэты, бурре, гавоты, полонезы композиторов эпохи барокко, музыка предшественников и современников И. С. Баха – Г. Генделя, Д. Тюрка, А. Корелли, И. Пахельбеля, Г. Муффата, Д. Букстехуде и многих других. А также простейшие приемы имитационной полифонии [6, с. 44].

Из многих задач, встающих на пути изучения полифонической пьесы, основной продолжает оставаться работа над певучестью, интонационной выразительностью и самостоятельностью каждого голоса.

Самостоятельность голосов – неременное требование, которое предъявляет к исполнителю любое полифоническое произведение. Поэтому Я. Мильштейн считает, что важно показать ученику, в чем именно проявляется эта самостоятельность:

– в различном характере голосоведения («инструментовка»);

- в различной, почти нигде не совпадающей фразировке;
- в несовпадении штрихов: в верхнем голосе – legato, в нижнем – non legato;
- в несовпадении кульминаций в обоих голосах;
- в разном ритмическом характере голосов (нижний – четверти и половинные, а верхний голос – восьмые);
- в несовпадении динамического развития: верхний голос – крещендо, нижний голос – диминуэндо) [10, с. 18]

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 засоряется.

Только после такой подготовки, длительность которой обычно составляет большую часть первого года обучения, ребенок приступает к знакомству с полифонией самого И. С. Баха [10, с. 19].

Таким образом, воспитание элементов полифонического мышления и навыков исполнения полифонии является одним из важнейших условий развития пианиста.

Уже на самых лёгких пьесах первоклассник начинает постигать музыкальную ткань подголосочной, контрастной и имитационной полифонии. Достижение определенного уровня полифонической зрелости возможно лишь при условии постепенного, плавного наращивания знаний и полифонических навыков.

## **2. Стилиевые особенности музыки И.С. Баха**

### **2.1. Специфика полифонизма И.С. Баха**

По определению И.С. Баха, инвенция - «школа игры *cantabile*» [1, с. 3]. В полифонии Баха текучесть, непрерывность голосоведения являются основополагающими факторами исполнения [2, с. 33]. В отличие от музыки романтического направления полифония Баха не предполагает длинной педали, контрастных штрихов, всё должно подчиняться принципам пластичного голосоведения, непрерывного, текучего, «длинного» развития. Особенность музыки Баха в отсутствии вялости, размягчённости, сентиментальности. Чувства печали и нежности всегда как бы погружены в атмосферу мужественности, иногда даже суровости. А значит и способ извлечения звука должен быть собранным, крепким, не расплывчатым. Бах не идёт на поводу у чувств, не отдаётся безудержному порыву, как композиторы романтического направления. Могучей стихии чувств композитор противопоставляет не менее мощное сдерживающее начало. Это внутренняя борьба, заключённая внутри одного образа.

Общепризнано, что изучение Баха – одна из труднейших проблем музыкальной педагогики [7, с. 14]. Действительно многие препятствия стоят на пути к выразительному и стилистически верному исполнению музыки великого композитора. Задача педагога – направлять работу ученика, углублять и расширять его знания.

Среди пьес, используемых в педагогической практике, сочинения Баха принадлежат к самой старинной музыке. Немалые затруднения вызывает, прежде всего, постижение специфических особенностей музыки И. С. Баха как музыки полифонической [8, с. 30]. Мало просто сыграть все написанные ноты — необходимо в каждый момент ясно сознавать, какой тематический материал лежит в основе данного эпизода: тема ли это или контрапункт (так называемое противосложение), звучит ли этот материал в первоначальном виде или композитор в данном эпизоде видоизменил его: провел зеркально

— изменил все интервалы в мелодии на противоположные, как будто к нотной строке приставили зеркало, и мелодия отразилась в нем — ведь это один из приемов разработки тематического материала в полифонической музыке. Нужно обладать очень большим музыкальным опытом, чтобы, как это умел Бах, сразу обозреть все возможные варианты проведения темы. А ведь от понимания структуры полифонической пьесы зависит ее исполнение, в частности, распределение оттенков — какой эпизод играть тихо, какой мотив выделить и пр.

Трудность в подходе к Баху, по мнению И. Прохоровой, состоит в том, что этот гений позволял себе писать «голые» ноты, не давая никаких других подсказок исполнителю [11, с. 28]. Таким образом, всю аналитическую работу исполнитель должен проделать самостоятельно. Только в этом случае его исполнение имеет шанс быть убедительным или, по крайней мере, грамотным. И зависит это от того, насколько серьезным и глубоким будет проникновение в подлинный текст композитора.

Одной из важнейших проблем современной музыкальной педагогики, отмечает И. Прохорова, является воспитание профессионального отношения к авторскому тексту [11, с. 33]. Культура чтения нотного текста особенно важна при изучении клавирной музыки эпохи барокко, и, в частности, произведений Баха. Связано это с тем, что Бах в большинстве своих сочинений не давал никаких прямых указаний темпа, динамики, артикуляции, фразировки, расшифровки украшений (сведения об этом сообщались ученику непосредственно на уроках).

Важным шагом на этом пути многие авторы, считают знакомство ученика с реальным звучанием старинных инструментов [8, с. 4]. Устройство клавикорда позволяло исполнителю передать любые тончайшие динамические оттенки, предоставляло возможность исполнять пьесы, требующие очень певучей, связной игры. Звукоизвлечение на клавесине достигалось задеванием струны перышком или металлическим стержнем. Клавесин обладает звуком острым, блестящим, немного отрывистым. На

этом инструменте великолепно звучат быстрые, отчетливые пьесы токкатного плана. Можно дать послушать ученику записи польской клавесинистки Ванды Ландовской. Ощущение инструментальной природы инвенций и симфоний играет очень большую роль в определении их трактовки. При этом важно не забывать, что не слепое подражание клавесину или клавиатуре диктует обращение к данным инструментам, а лишь поиски наиболее точного определения характера пьес, правильной артикуляции и динамики [8, с. 6].

Существует множество редакций инвенций и симфоний И. С. Баха, в которых по-разному освещались проблемы, обозначенные выше. Остановимся на наиболее известных из них.

Редакция К.Черни - яркого представителя эпохи романтизма, одной из черт которой является расцвет виртуозного искусства. В его редакции инвенций Баха содержится явное преувеличение темпов, волнообразная динамика, увлечение слитной артикуляцией. Вместе с тем, в ней есть и много убедительного. В частности, стремление раскрыть певучие возможности инструмента, что вполне соответствует замыслу автора [13, с. 44].

Пожалуй, самой распространенной и широко признанной, является редакция известного музыканта Ф.Бузони. Её бесспорным плюсом являются большие сопроводительные пояснительные тексты, в которых большое внимание уделяется анализу формы и структуре каждого произведения. Редакция Бузони намного подробнее, тщательнее и художественно содержательнее редакции Черни. Он применяет террасообразную динамику, вписывает в текст расшифровки всех украшений, подробно указывает оттенки и аппликатуру, раскрывает характер произведения. Его трактовка отличается мужественностью, энергией, широтой динамики. В целом, она ближе нашим представлениям о стиле Баха. Но иногда, в своем стремлении раскрыть в творчестве композитора мужественное начало, Бузони теряет чувство меры. Порой он преувеличивает значение *non legato*. Не совсем удобно и то, что все украшения вписаны прямо в текст, ведь именно

орнаментика – это та область, которая допускает свободу, и одно какое-либо толкование даже крупного специалиста нередко вовсе не является единственно возможным и наилучшим в том или ином конкретном случае [13, с. 48].

Редакция Бузони наиболее удобна для изучения в школе. Однако сам Бузони подчеркивал, что его редакция - лишь один из возможных вариантов. В предисловии ко второму изданию «Инвенций» он писал: «Я бы предостерег учащихся от того, чтобы чересчур буквально следовать за моей "интерпретацией". Момент и индивидуум имеют собственные права. Мое толкование может служить хорошей путеводной нитью, которой не имеет нужды придерживаться тот, кто знает иной хороший путь» [13, с. 47]

К текстологическим редакциям можно отнести редакцию С.Диденко. В ней автор на основе точных рукописей собрал авторские указания, касающиеся динамики, артикуляции, темпов. А также, обобщил этот материал и попытался найти общие закономерности, свойственные стилю И.С. Баха.

6 инвенций отредактировал И.А.Браудо, которые он поместил в «Полифоническую тетрадь И.С.Баха». Этой тетради предпослана содержательная вступительная статья, интересные комментарии. В целом, это очень хорошая инструктивная редакция. На её основе можно познакомиться с принципами террасообразной и мелодической динамики. Кроме того, что каждый голос имеет отдельные динамические обозначения буквой, полным словом – по всей ткани обозначена динамика целого раздела. Также, в этой редакции используются специальные обозначения, которые указывают строение мотивов [5, с. 44].

Очень ценной, но, к сожалению пока мало распространённой является редакция Л.Хернади (Венгрия). Она состоит из двух тетрадей. В одной помещён подлинный баховский текст, где кроме аппликатуры нет никаких обозначений. В другой - изложены методические замечания автора к каждой инвенции. Соответствуют современному представлению позиции автора в

вопросах темпов, динамики, артикуляции. Хернади дает очень подробный 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.

В последнее время у нас в стране получает распространение также редакция известного музыканта, клавесиниста, органиста, музыковеда А.Е. Майкапара. Он также подробнейшим образом анализирует форму каждой инвенции, приводит их схемы, сопровождая пьесы интересными комментариями. Оригинальный текст И.С. Баха приведён в чёрном цвете, указания редактора даны красным цветом [11, с. 64].

Таким образом, полифонии Баха свойственна полидинамика, и для ясного ее воспроизведения следует, прежде всего, избегать динамических преувеличений, не следует отходить от намеченной инструментовки до конца пьесы. Лишь посредством глубокого аналитического изучения основных закономерностей баховского стиля можно постичь исполнительские намерения композитора.

## **2.2 Особенности изучения полифонии И.С. Баха**

Стрелчатая имитация в полифонии И. С. Баха является очень важным средством развития, поэтому педагог, заботящийся о перспективе дальнейшего полифонического образования ученика, должен заострить на ней внимание.

Важное значение приобретает изучение полифонических пьес эпохи барокко, среди которых первое место занимают сочинения И. С. Баха [14, с. 11]. В эту эпоху складывались риторические основы музыкального языка – музыкально – риторические фигуры, связанные с определенной смысловой символикой (фигуры вдоха, восклицания, вопроса, умолчания, усиления, различных форм движения и музыкальной структуры). Знакомство с музыкальным языком эпохи барокко служит основой для накопления



интонационного словаря юного музыканта и помогает ему понять музыкальный язык последующих эпох [14, с. 15].

Наилучшим педагогическим материалом для воспитания полифонического звукового мышления пианиста является клавирное наследие И. С. Баха, а первой ступенькой на пути к «полифоническому Парнасу» – широкоизвестный сборник под названием «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах». Маленькие шедевры, вошедшие в «Нотную тетрадь», представляют собой в основном небольшие танцевальные пьесы – полонезы, менуэты и марши, отличающиеся необыкновенным богатством мелодий, ритмов, настроений [14, с. 16]. На мой взгляд, знакомить ученика лучше всего с самим сборником, т.е. «Нотной тетрадью», а не отдельными пьесами, разбросанными по разным сборникам.

Познавательное рассказать ребенку о том, что две «Нотные тетради Анны Магдалены Бах» – это своеобразные домашние музыкальные альбомы семьи И. С. Баха. Сюда вошли инструментальные и вокальные пьесы самого различного характера. Эти пьесы, как собственные, так и чужие, написаны в тетради рукой самого И. С. Баха, иногда - его жены Анны Магдалены Бах, встречаются также страницы, написанные детским почерком кого-либо из сыновей Баха. Вокальные сочинения - арии и хоралы, входящие в сборник, - предназначались для исполнения в домашнем кругу баховской семьи.

Начинать знакомство учащихся с «Нотной тетрадью» целесообразно с Менуэтом d – moll. Ученику интересно будет узнать, что в сборник включены девять Менуэтов. Во время И. С. Баха Менуэт был распространенным, живым, всем известным танцем. Его танцевали и в домашней обстановке, и на веселых вечеринках и во время торжественных дворцовых церемоний.

В дальнейшем менуэт стал модным аристократическим танцем, которым увлекались чопорные придворные в белых напудренных париках с буклями. Следует показать иллюстрации балов того времени, обратить внимание детей на костюмы мужчин и женщин, в большой степени

определявшие стиль танцев (у женщин кринолины, необъятно широкие, требовавшие плавных движений, у мужчин – обтянутые чулками ноги, в изящных туфлях на каблучках, с красивыми подвязками, - бантами у колен). Танцевали менуэт с большой торжественностью. Музыка его отражала в своих мелодических оборотах плавность и важность поклонов, низких церемонных приседаний и реверансов.

Прослушав Менуэт в исполнении педагога, ученик определяет его характер: своей мелодичностью и напевностью он больше напоминает песню, чем танец, поэтому и характер исполнения должен быть мягким, плавным, певучим, в спокойном и ровном движении. Затем педагог обращает внимание ученика на отличие мелодии верхнего и нижнего голосов, их самостоятельность и независимость друг от друга, словно их поют два певца: определяем, что первый - высокий женский голос – это сопрано, а второй низкий мужской – бас; или два голоса исполняют два разных инструмента.

Обязательно нужно вовлечь в обсуждение этого вопроса ученика, разбудить его творческую фантазию. И. Браудо придавал большое значение умению инструментовать на фортепиано.

Новой ступенькой в овладении полифонией является знакомство со сборником «Маленькие прелюдии и фуги», а от него протягиваются многие нити к «Инвенциям», «Сюитам» и «ХТК». Хочется подчеркнуть, что при изучении баховских произведений очень важна постепенность и последовательность. Эти сборники, помимо своих художественных достоинств, дают педагогу возможность углубить знакомство ученика с характерными особенностями баховской фразировки, артикуляции, динамики, голосовенения, объяснить ему такие важнейшие для него понятия, как тема, противосложение, скрытое многоголосие, имитация и другие.

С имитацией учащийся познакомился еще в первом классе музыкальной школы. В средних классах его представление об имитации расширяется. Он должен понять ее как повторение темы – главной музыкальной мысли, - в другом голосе. Имитация – основной

полифонический способ развития темы. Поэтому тщательное и всесторонне изучение темы, будь это Маленькая прелюдия, Инвенция, Сюита или Фуга, является первоочередной задачей в работе над любым полифоническим произведением имитационного склада.

Приступая к анализу темы, ученик самостоятельно или с помощью педагога определяет ее границы. Затем он должен уяснить образно-интонационный характер темы. Избранная выразительная трактовка темы определяет интерпретацию всего произведения. Вот почему так необходимо уловить все звуковые тонкости исполнения темы, начиная с первого ее проведения. Еще изучая пьесы из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах», ученик осознал мотивное строение баховских мелодий.

Работая, например, над темой в Маленькой прелюдии № 2 C-dur (часть 1), ученик должен ясно представлять, что она состоит из трех восходящих мотивов. Для ясного выявления ее структуры полезно поучить сначала каждый мотив отдельно, играя его от разных звуков, добиваясь интонационной выразительности. Когда тема после тщательной проработки мотивов играет целиком, отчетливость интонирования каждого мотива обязательна. Для этого полезно поиграть тему с цезурами между мотивами, делая на последнем звуке каждого мотива *tenuto*.

На примере Инвенции C-dur следует познакомить учащегося с межмотивной артикуляцией, которая применяется для того, чтобы отделить один мотив от другого при помощи цезуры. Самым явным видом цезуры является обозначенная в тексте пауза.

В большинстве же случаев требуется умение самостоятельно устанавливать смысловые цезуры, которое педагог должен привить ученику. В Инвенции C-dur тема, противосложение и новое проведение темы в первом голосе отделяются цезурами. Ученики легко справляются с цезурой при переходе от темы к противосложению, а вот от противосложения к новому проведению темы цезуру выполнить сложнее.

Необходимо познакомить ученика с различными способами

обозначения межмотивной цезуры. Она может быть обозначена паузой, одной или двумя вертикальными черточками, окончанием лиги, знаком *staccato* на ноте перед цезурой.

Еще одной из существенных черт баховского тематизма является так называемая скрытая полифония или скрытое многоголосие. Поскольку эта особенность свойственна почти всем мелодиям Баха, умение распознать ее представляется крайне важным навыком, который подготавливает учащихся к более сложным задачам.

Необходимо обращать внимание ученика на то, что мелодия у Баха часто создает впечатление концентрированной полифонической ткани. Такая насыщенность одноголосной линии достигается присутствием в ней скрытого голоса. Этот скрытый голос возникает только в той мелодии, где есть скачки. Звук, покидаемый скачком, продолжает звучать в нашем сознании до того момента, пока не появится соседний с ним тон, в который он разрешается. Примеры скрытого двухголосия мы найдем в Маленьких прелюдиях № 1,2,8,11, 12 части первой. В Маленькой прелюдии № 2 с- moll (часть вторая) познакомим ученика со скрытым двухголосием того типа, который наиболее часто встречается в клавирных сочинениях Баха.

Таким образом, изучение сочинений И.С.Баха – это, прежде всего, большая аналитическая работа. Для понимания полифонических пьес Баха нужны специальные знания, нужна рациональная система их усвоения. Достижения определенного уровня полифонической зрелости возможно лишь при условии постепенного, плавного наращивания знаний и полифонических навыков. Перед педагогом музыкальной школы, закладывающим фундамент в области овладения полифонией, всегда стоит серьезная задача: научить любить полифоническую музыку, понимать ее, с удовольствием работать над ней.

### 3. Изучение двухголосной инвенции ре минор

И.С. Бах написал 15 двухголосных и 15 трёхголосных инвенций, замечательных образцов имитационной полифонии, объединённых в сборник. Существуют его различные редакции. В детских школах искусств используют преимущественно редакцию Ферруччо Бузони.

Одной из наиболее популярных можно назвать двухголосную инвенцию ре минор, яркое, техничное произведение для средних классов. Инвенция написана в трехчастной форме с кодой: экспозиция (17 тактов), разработка (20 тактов), реприза (11 тактов) и кода (4 такта). Каждая часть заканчивается каденцией. Экспозиция начинается в основной тональности ре минор, а завершается в параллельном фа мажоре, который продолжается в разработке, заканчивающейся в ля миноре, тональности доминанты. В начале репризы появляется субдоминантовая тональность соль минор, затем возвращается ре минор [3, с. 54].

Двухтактовая тема в первом проведении представлена одногласно, как и во многих других инвенциях. Тема имеет яркий образно-интонационный характер. Сначала гаммообразный пассаж стремительно устремляется вверх, потом внезапно падает вниз на уменьшенную септиму с гармонической седьмой ступенью, что придает ей большую напряженность. Затем скачок вверх, который заканчивается таким же стремительным движением вниз.

В третьем такте тема звучит в нижнем голосе в той же тональности. В это же время в первом голосе тему подхватывают острые, цепкие восьмушки противосложения и настроение становится еще более возбуждённым и энергичным. Затем тема повторяется в первом голосе и в той же тональности.

Развивая тему, Бах часто берет ее выразительный элемент или мотив и создает на его основе непрерывное развитие. В этой инвенции - это поступенное построение, взлет и падение на септаккорд. Начиная с 7-го такта, мотивы в инвенции идут со слабой доли такта на сильную. В этом

случае они называются ямбическими. Диалог между мотивами в 7-10 тактах в верхнем голосе и затем в 11-16 тактах в нижнем голосе приводят к каденции. Используя нисходящую секвенцию, Бах смягчает напряженность, уводя в светлый Фа мажор. Надо отметить, что здесь проявляется одна из особенностей баховского стиля, когда кульминация раздела сливается с кадансом.

Музыка Баха сложная, написанная по строгим законам и правилам той эпохи. Её изучение - серьезный этап в обучении. Она требует активного участия интеллекта, большого внимания, трудолюбия. Работая над самостоятельностью каждого голоса, в то же время нужно не нарушать общее движение, соблюдая принцип полифонического произведения – его непрерывную текучесть и развитие. Надо помнить, что в старинной музыке важнейшими средствами выразительности были артикуляция и ритм. Восьмые ноты в инвенции играют *staccato*, а шестнадцатые – *legato* [5, с. 64].

Большое значение придавалось навыкам правильного разделения мелодии, межмотивной артикуляции. Она применяется для того, чтобы отделить один мотив от другого при помощи цезуры. Это делается почти незаметно, не отрывая руки от клавиатуры на окончании предыдущего мотива и спокойно перенеся ее на начало следующего мотива. Звуки скачка на большой интервал надо исполнять с ясным произношением каждого тона. Динамика в инвенции связана с внутримотивным, естественным развитием темы. Темп должен быть единым, строго выдержанным [9, с. 29].

Особую техническую трудность представляет собой трель в разработке. Она звучит на протяжении нескольких тактов в верхнем, а затем в нижнем голосе, а на её фоне проходит тема в другом голосе. Важно, чтобы трель исполнялась легко, свободно и не утяжеляла тему, которая здесь звучит широко, масштабно и все так же возбужденно. В редакции Ф.Бузони дается 2 ритмических варианта исполнения трели, но я часто применяю прием исполнения ее вне ритма, «лёгкими» пальцами, тогда все внимание

ученика и слух направлены на исполнение темы ритмично и мелодично, плотным звуком, с хорошим весом.

В репризе звучность и динамический подъем усиливается многократными повторениями темы, выливающимися в яркую энергичную каденцию. Тема вступает то в верхнем, то в нижнем, то опять в верхнем голосе, как бы перебывая друг друга, переходя из одной тональности в другую. Бах разрешает этот спор появлением на вершине накала тоники, после которого наступает разрядка динамического напряжения.

Общепринятыми учебными схемами при изучении инвенций являются следующие [10, с. 45]:

1. В двухголосном произведении при исполнении выделяется:
  - а) верхний голос; б) нижний голос
2. Один голос играется преподавателем, другой – учеником.
3. Один из голосов поручается какому-либо инструменту либо голосу, остальные играют учеником.
4. Все произведение исполняется в 4 руки с удвоением нижнего или верхнего голоса (обогащение слухового опыта ученика). Такие удвоения отнюдь не являются искажением произведения. Внося, мы действуем вполне в духе приемов игры на клавесине и на органе, располагающих, как известно, октавными регистрами.

Любое упражнение, если оно не преследует художественные задачи, может легко превратиться в бессмысленное и механическое проигрывание. В данном упражнении – за двумя роялями – необходимо направить внимание ученика на интонирование темы и противосложения.

Я бы выделила работу над темой, как важный, отдельный этап работы над инвенцией, узнаваемостью темы в произведении. Прошу ученика играть все проведения темы подряд и добиваться единой артикуляции, голосоведения.

Реализовывать «скрытое двухголосие», с точки зрения М. Аркадьева, надо прямо противоположным способом, чем это обычно рекомендуется и

делается [3, с. 14]. В скрытом двухголосии (обычно в ткани тридцатьвторых, шестнадцатых, или восьмых, когда один звук повторяется на одной высоте) акцентируются не те ноты, которые попадают на сильное время, они и так слышны, а, наоборот, слабые времена, то есть начальные тоны скрытых затактовых мотивов. Тот голос, который стоит на месте играет с акцентуацией («акцент-неустой»), которая в некоторых случаях напоминает даже синкопированное звучание, что естественным образом воспроизводит звучание пустой струны (подобная фактура является следствием такого рода струнной техники).

Любая нота, выписанная и звучащая как половинка, половинка с точкой, целая и так далее должна быть слышна и уметь жить и изменяться на протяжении всей своей длительности. Для этого слух ученика специально концентрируется на элементах такого рода, а другие голоса исполняются так, чтобы быть «в тени» и тем самым способствовать бескомпромиссному звучанию длинных нот.

Хорошо проработав тему и противосложение, можно перейти к тщательной работе над мелодической линией каждого голоса [4, с. 110]. Задолго до их соединения пьеса исполняется двухголосно в ансамбле с педагогом – сначала по разделам и, наконец, целиком. Запоминание наизусть каждого голоса совершенно обязательно, ибо работа над полифонией – это прежде всего работа над одnogолосной мелодической линией, насыщенной своей особой внутренней жизнью, всевозможными деталями. Надо во всё это вдуматься, вжиться, всё прочувствовать и только тогда приступать к соединению голосов.

Необходимо добиться в полифонии звуковых пространств, то есть ощущения, что голоса живут не в одном замкнутом пространстве, а каждый голос живет в своем собственном. Общее звуковое пространство голосов оказывается, таким образом, многомерным. Понятно, что динамика голосов в полифоническом произведении должна быть контрастна, так же как и артикуляция. Но для достижения не просто «полифонического», но именно



«стереофонического» «много-пространственного» эффекта существуют два основных способа, или приема [13, с. 97]:

- 1) предельно контрастная динамика;
- 2) предельно контрастная артикуляция.

В процессе развертывания ткани сочетание голосов должно образовывать «стереофонический» эффект, что максимально обостряет слышимость полифонии. При «стереофоническом» предельно контрастном исполнении (скажем, двухголосия) когда один голос произносится насыщенным и пластичным *f* плюс *legato*, а другой – *pp* и *non legato*, или *staccato*. Слышимость обоих голосов, а отнюдь не только исполняемого *f*, возрастает. Такова особенность нашего слуха. Нужно обратить внимание ученика на динамическую выделенность длинных нот, в то время как соседствующие голоса находятся как бы «внутри», «в тени» динамики длинной ноты. Это тоже создает эффект «стереофонии».

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.

Таким образом, научить выразительно и стилистически правильно исполнять двухголосную инвенцию *ре минор*, понимать, раскрывать и передавать глубокий смысл - одна из важнейших задач в воспитании и обучении пианистов. Изучение этой и других инвенций не только помогает им войти в мир глубоких мыслей и содержательных ярких музыкальных образов, но и всемерно способствует их музыкально-пианистической подготовке в целом.

## Заключение

Таким образом, работа над полифоническими произведениями является неотъемлемой частью обучения фортепианному исполнительскому искусству. Это объясняется тем громадным значением, которое имеет для каждого играющего на фортепиано развитое полифоническое мышление и владение полифонической фактурой.

Для понимания полифонического произведения и осмысленности работы учащемуся необходимо с самого начала представлять себе его форму, тонально-гармонический план. Более яркому выявлению формы способствует знание своеобразия динамики в полифонии, особенно баховской, состоящее в том, что самому духу музыки не свойственно излишне измельченное, волнообразное её применение.

Изучение сочинений И.С. Баха — это, прежде всего, большая аналитическая работа. Для понимания полифонических пьес Баха нужны специальные знания, нужна рациональная система их усвоения. Достижение определенного уровня полифонической зрелости возможно лишь при условии постепенного, плавного наращивания знаний и полифонических навыков. Перед педагогом музыкальной школы, закладывающим фундамент в области овладения полифонией, всегда стоит серьезная задача: научить любить полифоническую музыку, понимать её, с удовольствием работать над ней.

В полифонии Баха текучесть, непрерывность голосоведения являются основополагающими факторами исполнения. В отличие от музыки романтического направления полифония Баха не предполагает длинной педали, контрастных штрихов, всё должно подчиняться принципам пластичного голосоведения, непрерывного, текучего, «длинного» развития. Особенность музыки Баха в отсутствии вялости, размягченности, сентиментальности.

В работе над двухголосными инвенциями важны следующие этапы работы:

1. Выучивание линии каждого голоса, голосов в ансамбле, мысля длинными построениями.

2. Нахождение темпа, соответствующего характеру инвенции.

3. Ясное представление структуры пьесы.

4. Гибкость и пластичность голосоведения.

5. Избегание метричности в соотношении голосов, опираясь на внутреннюю группировку каждого голоса.

6. Исполнение мелизмов, важнейших баховских средств выразительности, как естественно входящих в ткань музыки, не меняющих её, а украшающих.

7. Тщательность и чистота ведения двух голосов в одной руке, отточенность моментов перехода среднего голоса из руки в руку.

8. Тембровая окраска голосов, особенно проводимых одной рукой, разное прикосновение к клавишам.

9. Гибкость и пластичность в объединении линий голосов.

10. Решение аппликатурных задач для легатного исполнения мелодических построений.

11. Подчинение всех перечисленных технических задач правилам внутренней драматургии пьесы.

Для достижения наивысших результатов в поставленных задачах, касающихся изучения полифонической музыки, практической работы над полифоническим произведением и его исполнением, необходима активная, всесторонняя и чуткая работа педагога. И тогда ученик увидит, что музыка Баха прекрасна и совсем не так трудна.

### Список использованной литературы

- 1 Алексеев А. История фортепианного искусства. – М.: Музыка, 1988.
- 2 Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. – М.: Музыка, 1978.– 122 с.
- 3 Аркадьев М. Анти-Муджеллини или принципы работы пианиста с клавирами уртекстами Баха. – М.: Музыка, 1991.
- 4 Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И.С.Баха. – М.: Музыка, 1989.–338 с.
- 5 Браудо И. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. – Спб.: Северный олень,1994.– 150 с.
- 6 Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве. - Л.: Музыка,1985.– 89 с.
- 7 Гофман Й. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – Филадельфия: Классика XXI, 2012.– 163 с.
- 8 Калинина Н. Клавирная музыка И.С.Баха в фортепианном классе. – М.: Классика XXI, 2016.– 322 с.
- 9 Любомудрова Н. Методика обучения игре на фортепиано. – М.: Музыка, 1982. – 258 с.
- 10 Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавир И.С. Баха и особенности его исполнения. – М.: Классика-XXI, 2014- 156 с.
- 11 Прохорова И. Музыкальная литература зарубежных стран. – М.: Музыка, 1986.–122 с.
- 12 Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением.– М.: М.: Классика-XXI, 2015. – 226 с.
- 13 Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано. 2-е изд. — М.: Юрайт, 2017. – 279 с
- 14 Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах.- М.: М.: Классика-XXI, 2014.– 816 с.

