

**Муниципальное казённое учреждение
дополнительного образования
«Детская музыкальная школа»
с.п. Янкой**

***РАБОТА НАД
ДВУХГОЛОСНЫМИ ИНВЕНЦИЯМИ
ИОГАННА СЕБАСТЬЯНА БАХА***

Методическая работа

Выполнила преподаватель

МКУ ДО «ДМШ» с.п. Янкой

Кузьмина Светлана Григорьевна

2021 год

Иоганн Себастьян Бах

Инвенции

«Что за гений этот Бах! Возьмёт одну мысль и проводит её всё глубже и глубже, вживается в неё, и вместе с этой мыслью внедряется в тайники души». Так писал о великом немецком композиторе А.Н.Серов.

Подлинное приобщение к миру полифонической музыки, вершиной которой является творчество И.-С. Баха, - непереносимое условие развития музыканта.

Общепризнано, что преподавание Баха – один из труднейших разделов музыкальной педагогики. Немалые трудности вызывает прежде всего сам процесс постижения особенностей баховской музыки, как музыки полифонической. Работа над полифонией процесс длительный и чрезвычайно трудоёмкий. Крупнейшие пианисты занимались ею всю жизнь. В.И. Сафонов, например, начинал консерваторский курс со своими учениками с детального изучения инвенций Баха.

Судьба сочинений Баха оказалась необычной. Неоцененный при жизни и вовсе забытый после своей смерти, автор их был признан как гениальный композитор, спустя, по меньшей мере, три четверти века. Пробуждение интереса к его творчеству произошло в период бурного развития фортепианной музыки и господства в ней романтического стиля.

Природа клавирных сочинений Баха такова, что без активного участия интеллекта выразительное исполнение их невозможно. Они могут стать незаменимым материалом для развития музыкального мышления, для воспитания инициативы и самостоятельности ученика. Осмысленность и певучесть - вот что является ключом к исполнению музыки Баха. И вырабатывается это с самых первых уроков. Максимальное внимание ученика к качеству музыкального звука никогда не должно выпадать из поля зрения педагога.

Основным материалом для изучения полифонии в старших классах музыкальных школ являются инвенции и симфонии.

22 января 1720 года Бах начал записывать в нотную тетрадь пьесы для обучения музыке своего старшего сына Вильгельма Фридемана, которому 3 тогда исполнилось 9 с половиной лет. В этой тетради наряду с различными музыкальными произведениями были помещены 15 двухголосных пьес под названием «преамбулы» и 14 трёхголосных сочинений совершенно нового жанра, которые назывались «фантазии». Это был первый, во многом ещё не развитый вариант двух и трёхголосных инвенций. Этот цикл учебных пьес Баха известен в 3-х редакциях. Во второй редакции двухголосные пьесы уже именуется «инвенциями», а трёхголосные – «симфониями». В третьей, окончательной редакции 1973 года, названия эти закрепились. Название «инвенции» было произвольно распространено редактором баховских сочинений и на «симфонии», которые таким путём превратились в трёхголосные инвенции.

Известный исследователь творчества Баха, немецкий музыковед Альберт Швейцер писал: «Каждая из этих пьес сама по себе является чудом и не похожа ни на какую другую. Только гений с бесконечно богатым внутренним миром мог решиться создать 30 пьесок...и при этом придать каждой особый, свойственный только ей индивидуальный характер».

О том, какую цель преследовал Бах в инвенциях, с полной очевидностью свидетельствует заглавие титульного листа последней, третьей редакции цикла: «Подлинное руководство, в котором любителям клавира и, в особенности, жаждущим учения предлагается ясный способ, как можно не только научиться играть на два голоса, но и при дальнейшем прогрессе правильно и красиво обращаться с теми облигатными голосами, при сём же не только знакомится с хорошими инвенциями, но и прилично их разрабатывать, а главным образом – добиться певучей манеры в игре и вместе с этим получить сильное предрасположение к сочинительству».

Из этого видно, как высоко ценил создатель инвенций певучую манеру игры. Известно, что с детских лет композитор много занимался пением, играл на скрипке, альте, руководил хором. Это наложило печать на его

исполнительское искусство. Освоить навыки певучей игры, научить голосоведению и привить склонность к композиции – ради этого и были написаны инвенции и симфонии.

«Глубокий смысл» инвенций – вот что первым делом должно быть прочувствовано исполнителем. Много в понимании этих пьес достигается через общение к исполнительским традициям эпохи Баха, и первым шагом на пути надо считать знакомство ученика с реальным звучанием тех инструментов, для которых Бах написал свои клавирные сочинения – это клавесин и клавикорд.

Клавесин – имеет отчётливый, открытый звенящий звук. Клавикорду характерна певучесть, способность связывать звуки, у него затушёванный мягкий звук. Поскольку ощущение инструментальной природы инвенций играет большую роль в определении их трактовки, наша ученики, безусловно, должны быть осведомлены в этой области. Однако при этом важно не забывать, что не слепое подражание клавесину и клавикорду диктует обращение к данным инструментам, а лишь поиски наиболее точного определения характера пьесы, правильной артикуляции и динамики. В медленных певучих «клавикордных» инвенциях и симфониях связный глубокий звук, а в отчётливых, быстрых «клавесинных» пьесах – исполнение пальцевое, не слитное, сохраняющее клавесинную отдельность звука.

Например:

- 2-х голосные инвенции №1, 2 – клавесин;
- 2-х голосная инвенция №11 – клавикорд;
- 3-х голосная инвенция №13 – клавикорд.

Приступая к работе над инвенциями, прежде всего необходимо познакомить ученика с произведением. Сюда входит охват содержания, характера, формы, выразительные свойства музыкальной речи. В младших и в старших классах ознакомление должно подтверждаться игрой педагога. И чем больше развита полифоническая ткань, тем глубже должны быть затронуты вопросы разбора тематического материала.

Как показывает педагогическая практика, без предварительной умственной и психологической подготовки, изучение полифонии приносит мало пользы. А ведь инвенции – совершенно незаменимый материал в музыкальном образовании, они являются подлинной школой голосоведения.

Если ученик будет предупреждён об этом, его отношение к инвенциям станет более серьёзным.

Артикуляция. В число исполнительских средств, раскрывающих образное содержание, большое место принадлежит артикуляционным штрихам и фразировке. Артикуляция – это способ произношения звуков музыкальной речи – связный или расчленённый. Фразировка – отражает смену музыкальных мыслей, артикуляция – это приёмы их произношения. Фразировать – значит разделять мелодию на смысловые отрезки, исходя из мотивной логики баховской музыки. Артикулировать – соединять или расчленять звуки мотивов между собой. Необходимо остановиться на исполнении штриха стаккато в произведениях Баха. Стаккато в полифонических произведениях рекомендуется брать не так остро, как бы сыграли его в произведениях гомофонного склада. Это объясняется особенностью инструментов, на которых исполняли эти произведения во времена Баха. Штрих стаккато в полифонии приближается к портаменту. Отчётливая артикуляция! Об этом важнейшем принципе исполнительства писали ещё известные теоретики баховского времени (Шульц, Маттесон и др.). Очень жаль, что многие ученики не имеют понятия о том, что в старинной музыке артикуляция и ритм были важнейшими средствами выразительности. Чем сложнее полифоническая ткань, тем большая роль в выявлении её звуковой окраски принадлежит штрихам.

Ритм. Ритм в творчестве Баха обладает могучей художественной силой, управляющий сознанием исполнителя, а не пальцами. Баховские темы словно заряжены динамикой ритма, и гибкое ритмическое движение голосов даже в самой сложной полифонии – всегда рельефно, пластично. Работа над ритмом, как и над звуком, никогда не должна отступать на второй план.

Заключается она в неустанной тренировке собранности и воли ученика, в умении хорошо себя слушать. Тот, кто исполняет Баха, всегда должен себя чувствовать себя дирижёром, управляющим своим оркестром, т.е. пальцами. Фразировка Баха связана с особенностью строения его тем и мелодий, большинство из которых имеет затактовое строение: начинаясь на слабом времени мотив свободно «перешагивает» через тактовую черту, заканчиваясь на сильной доле такта. Границы такта не совпадают с границами мотива, что приводит к смягчению и ослаблению сильных частей подчиняющихся внутренней жизни мелодии, её стремлению к смысловым кульминационным вершинам – основным тематическим акцентам.

Вывод: Чтобы играть Баха ритмично, надо акцентировать не сильные доли такта, а те, на которые падает ударение по смыслу фразировки.

Тематических акцентов требуют:

1. самые высокие и длинные звуки;
2. синкопы;
3. необычные интервалы;

4. задержанные ноты, на которых движение как бы неожиданно обрывается. Примеры: 2-х голосная инвенция №9 – акценты на высоких длинных нотах 3-х голосная инвенция №4 – акцент на синкопах 3-х голосная инвенция №12 – акцент на длинной ноте.

Замена тематического акцента тактовым – распространённая ошибка у учащихся, отчего тема распадается на отдельные куски, теряет цельность, внутренний смысл. «Живопись в баховских произведениях основана не на теме, а на фразировке и акцентировке» - пишет А. Швейцер. «Смелость и острота подобных акцентов избавляет от монотонного, механического исполнения тем, вливает в них жизнь, смысл, характерность, присущие каждой из них».

Динамика. Трудность исполнения клавирных пьес Баха на фортепиано более всего сказывается в области динамики. Динамика баховских

произведений согласуется с требованиями стиля и фактуры произведения и направлена на выявление самостоятельности каждого голоса.

Соблюдение «разумной меры», избегание всяких преувеличений очень важно при исполнении Баха, так как именно в этом заключается один из основных эстетических принципов той эпохи, в которой творил композитор. Необходимо и в учениках воспитывать чувство меры и стиля. Ведь нередко мы встречаемся с таким исполнением баховской музыки, при котором на небольшом отрезке встречается громадный диапазон звучности от пиано до форте. Обычно динамика в произведениях Баха меняется после кадансов, фермат, пауз, т.е. там, где заметна определённая граница в развитии пьесы.

Но есть и другая сторона баховской динамики. Она обусловлена:

- свойствами клавикорда, обладающего динамической гибкостью;
- мотивным строением баховской мелодии.

Именно мотивы, составляющие внутреннюю активную жизнь мелодических линий, образуют мелкую интонационную динамику, которая может быть названа мотивной. Но мотивная динамика имеет отношение только к верхнему голосу. Применение её в басовом голосе или других голосах одновременно допускаться не должно, ибо мешает различать главное – самостоятельность голосов. Композиционный склад «клавесинных» пьес требует регистровой крупной динамики (инвенция 2-х гол. №1). Инвенции, стоящие по характеру и стилю ближе к клавикордным – отличаются обилием мотивной динамики, выразительностью постепенных динамических переходов. Третий вид баховской динамики, которую можно условно назвать «фактурной», когда динамическое нарастание Бах выражает уплотнением полифонической фактуры, увеличение числа голосов. Свойственный композитору обычай помещать кульминацию перед кадансом, или сливать их вместе, воспринимается как намерения композитора поднять динамическую силу заключительных кадансов.

1. 2-х гол. инвенция №6 – перед кадансом;
2. 3-х гол. инвенция №6 – перед кадансом;

3. 2-х гол. инвенция №13 – кульминация сливается с кадансом. Таким образом, для определения динамического плана пьесы, ученику надо понять, как она построена и какова её инструментальная природа. Аппликатура. Педагогическая практика показывает, что подавляющему большинству учащихся свойственно бездумное отношение к аппликатуре. Правильный выбор пальцев – очень важное условие грамотного выразительного исполнения. Правильное решение вопроса подсказывает исполнительская традиция эпохи Баха, когда артикуляция была главным средством выразительности. Этой задаче и была подчинена аппликатура того времени, направленная на выявление выпуклости и отчётливости мотивов.

В основном исполнители пользовались тремя средними пальцами, обладающими примерно одинаковой силой и длиной. Это обеспечивало достижение звуковой и ритмической ровности. Введение Бахом 1-го пальца не отразилось на принципе переключивания пальцев и на сохранении ровности звучания. Сохранилось и скольжение пальца с чёрной клавиши на белую (3-х гол. инвенция №13). Бузони был первый, кто возвратил аппликатурные принципы баховской эпохи, как наиболее отвечающие выявлению мотивной структуры и чёткому произношению мотивов. А.Швейцер писал: «Каждый исполнитель баховских клавирных произведений, если он не хочет запутаться в сложнейших пальцевых комбинациях, неизбежно вынужден будет пользоваться «переключиванием», особенно 3-го через 4 и 4-го через 5, причём пользоваться этим приёмом придётся не так уж редко. Музыка Баха сама нас учит аппликатуре и даже, в известной степени, к ней вынуждает».

Мелизмы. Наиболее сложным разделом полифонии Баха является исполнение мелизмов. Слово «мелизм» означает «пение», «мелодия». Бах оставил единственный документ, раскрывающий его взгляды на исполнение мелизмов, которые он указал в таблице нотной тетради старшего сына Вильгельма Фридемана. Следует отметить важнейший момент: все мелизмы, кроме перечёркнутого мордента и украшений, имеющих специальные

обозначения, начинаются с верхней вспомогательной ноты. Форшлаг. Бах называл этот мелизм «акцент». Большой частью Бах расшифровывал форшлаг за счёт длительности основного тона. Но допускалось исполнение этого мелизма за счёт предыдущего звука (2-х гол. инвенция №3).

Трель. На ранней стадии развития клавирного искусства трель начиналась всегда с главной ноты. В 16 столетии появилось обыкновение перед началом трели касаться верхнего вспомогательного звука. Но в исполнении этого варианта трели есть исключения:

1. имеет смысл начать трель с основного звука, если мелизм стоит на первом звуке пьесы. То же самое рекомендуется делать, если нота с трелью стоит после длинной паузы.

2. если перед звуком, над которым стоит мелизм (трель), уже идёт в нотном тексте верхний вспомогательный звук, с которого должна бы начаться трель, её начинают с основного тона.

3. Если надо подчеркнуть в мелодии какой-либо яркий интервал, то трель начинается с главного звука.

Следует помнить о строгом, ритмичном исполнении трели. Свободное исполнение трели не допускается.

Мордент. Название этого мелизма происходит от французского слова «кусающий». Мордент перечёркнутый – наиболее устойчивый вид мелизма. Он исполняется всегда на полтона или тон вниз от данного звука с возвращением к нему. Наиболее распространённое использование этого мелизма – для придания мелодической линии остроты и яркости. Исполнение должно быть быстрым, отчётливым, с акцентом на первом звуке. Мордент неперечёркнутый. Другое название этого мелизма – пралльтриллер. Это украшение рассматривалось, как короткая трель, поэтому, подобно трели, рекомендовалось начинать с верхнего звука. Украшение, как правило, состояло из 4-х звуков. Часто неперечёркнутый мордент исполняется и в виде 3-х звучного мелизма, начинающегося с главной ноты. Кроме того, часто подвижный темп и требование отчётливости могут заставить сократить

количество звуков в этом украшении за счёт верхней вспомогательной ноты, Тогда мордент исполняется с главного звука(2-х голосн. инвенция № 15).

Группетто. Бах назвал это украшение «кадансом». Большой частью украшение исполняется с верхней вспомогательной ноты и состоит из 4-х равных по длительности звуков (2-х голосн. инвенция №9). Однако у Баха встречается и другое толкование этого мелизма, когда украшение начинается с основного тона (2-х голосн. инвенция №11). Бывают случаи, когда расшифровка мелизма трудноисполнима для учащегося. Это не должно отпугивать педагога. Когда вследствие большого темпа или недостаточной технической подвинутой учащегося исполнение данного мелизма становится затруднительным можно прибегнуть к следующим мерам:

- сокращению количества звуков (сохраняя верхнее начало и заключение);

- неперечёркнутый мордент (исполнять в виде трёхзвучного мелизма с главного звука);

- как крайняя мера – отказ вообще от исполнения трудного мелизма. Это лучше, чем превращать его в ученическом исполнении из украшения в «украшение».

Мелизмы Баха являлись мощным средством выразительности. Стиль. Очень важно, чтобы при работе над инвенциями ученик проникся бы ощущением своеобразия баховского стиля. Начать надо с того, что музыке Баха чужды вялость, размягчённость, сентиментальный оттенок. Ученик должен знать, что какие бы печальные или нежные чувства он обнаружил в пьесах Баха, эти чувства всегда как бы погружены в атмосферу мужественности, а иногда и суровости. Значит способ извлечения звука должен быть всегда сбренным, крепким, не должен быть расплывчатым. Общеизвестное определение баховского стиля как мужественного подсказано присущей композитору бурной энергией чувств, их торжественной приподнятостью и величию. Вместе с тем нужно осознать, что Бах никогда не идёт на поводу у чувства, не отдаётся ему с той

пылкостью и свободой безудержного порыва, которые стали обычным явлением в музыкальном искусстве со времён романтиков. Могучей стихии чувств композитор противопоставляет не менее мощное сдерживающее начало. Это внутренняя борьба, заключённая внутри одного образа. Необычайно многообразны у Баха средства выражения этой внутренней борьбы. Роль патетического импульса выполняет часто, например, хроматический ход в басу, который спускается от тоники к доминанте. Этот ход композитор применяет для выражения скорби (3-х голосн. инвенция №9). В качестве сдерживающих факторов у Баха нередко выступают: 1 – плавное, мерное, единообразное движение баса (2-х гол. инв. 4,6). 2 – медленный темп, требующий большой выдержки (2-х гол инв.№11) (3-х гол. инв.№13) Темп. Умеренность и сдержанность во всём были одними из основных эстетических требований в эпоху Баха. Обоснованное заключение на этот счёт можно найти у Швейцера: «Круг возможных темпов у Баха сравнительно узок... у него есть только различные степени умеренного темпа». Вся фактура баховских пьес тематична или речетативна – в смысле значительности каждого мотива, интонационной важности любого мелодического оборота. Эти мотивы, предложения и фразы в произведениях задумчиво-философского характера предполагают медленные умеренные темпы (3-х гол. инв. №13). Когда Бах наделяет произведение зарядом волевой энергии и стремительным характером действие переходит в сферу быстрых темпов (3-х гол. инв. №15). Такой быстрый темп, при котором и настроение всей пьесы будет ярко выявлено, и играть ученик сможет «с толком и расстановкой» - следует считать приемлемым для быстрых произведений Баха. «Спешите медленно» - говорил Гольденвейзер. Огромное значение для успешного овладения полифонией имеет медленный учебный темп, направленный на осознание и освоение всех деталей, на извлечение певучего, выразительного звука. Не только тема, но и каждый пассаж должны исполняться, как певучие выразительные мелодические линии. Медленный «учебный» темп преследует цель более глубокую: быт подготовкой к

пониманию исполняемой музыки. Привычные для нас обозначения темпов, которые во времена Баха проставлялись редко, выражали не столько скорость движения, сколько настроение, характер пьесы, её эмоциональный характер. Форма. Педагог должен заботиться о том, чтобы ученик: инвенции по форме 2-х или 3-х частные, совпадают по форме с фугой.

Тема. Очень важно найти нужный темп, характер звучания, штриховую окраску. Произведения старинного полифонического стиля построены на развитии одного художественного образа, на многократных повторениях темы. Необходимо показать ученику, как изложена тема в различных частях произведения. Тема часто принимает иную темброво-динамическую окраску. Она звучит то в обращении, то в ритмически изменённом варианте, то более прозрачно, то более «полно». В тональном плане большинство пьес однотональные, а если и модулируют, то в доминантовую тональность. Многие педагоги задают вопрос: «Обязательно ли каждый раз при появлении темы в инвенциях Баха её выделять?» Выделять её не нужно, если под этим термином понимать «выпячивание» её на первый план, но мы всегда должны ощущать тему, слышать её и узнавать, она всегда должна быть значительной, выразительной, заметной.

Редакции. Подобно другим сочинениям Баха, инвенции почти лишены авторских указаний. Бах ограничился записью нот и украшений, оставив важные детали, как указания динамики, темпа, фразировки, аппликатуры, расшифровку украшений не зафиксированными. Поэтому при работе над инвенциями особенно существенным становится вопрос редакции. Наибольшее распространение в нашей практике получили редакции Бузони, Черни, Гольденвейзера, Браудо, Ройзмана. Редакция Черни, увидевшая свет в 1840 году, была первой педагогической редакцией инвенций. Ученик Бетховена, блестящий фортепианный педагог, создал законченную в своём роде редакцию сочинений Баха. Её достоинствами были: продуманная аппликатура, удобное распределение средних голосов между руками, стремление раскрыть певучие возможности инструмента. Недостатки:

неточности текста, отсутствует живая характерная фразировка, господствует непрерывное легато, волнообразная динамика, преувеличенно быстрые темпы, большое количество замедлений. Бах в этой редакции выглядит приглаженным, сентиментальным. Редакция Черни давала пианистам совершенно искажённый ложный портрет великого композитора.

Автор другой редакции – Феруччо Бузони - разносторонне одарённый человек, один из крупнейших пианистов своего времени. Редакция Бузони значительно подробней, тщательнее и художественно содержательнее редакции Черни. Не ограничиваясь указаниями оттенков, фразировки и аппликатуры, Бузони уделяет внимание анализу формы. Сам Бах в преподавании стремился к тому, чтобы все элементы произведения были осознаны учащимися. «Чего не понимаешь, никогда не сможешь исполнить» - часто говорил он своим ученикам. Целый ряд примечаний посвящён звукоизвлечению. Другие замечания дают конкретные советы: какой голос следует выделять, какой убрать на второй план, насколько важно выдержать тянущиеся звуки, чтобы всё время была слышна полифония. Бузони против сентиментальности. Упрекнуть Бузони можно в том, что он опускает баховское значение мелизмов и выписывает украшения нотами в тексте. Это мешает ученикам знакомиться с принципами расшифровки. В целом, редакция Бузони, в опытных руках приведёт к желанной цели. Педагог должен подробно и внимательно изучать основные редакции баховских сочинений и использовать всё ценное, что в них содержится.

Литература

1. Калинина Н. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе». Ленинград: Музыка, 1988.
2. Браудо И. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. М.: Музыка», 1979.
3. Хернади Л. Опыт анализа 3-х голосных инвенций./Пер с венгер. М.: Музыка, 1968.