**РАБОТА НАД ДВУХ И ТРЕХГОЛОСНЫМИ ИНВЕНЦИЯМИ И.С. БАХА СО СТУДЕНТАМИ ОТДЕЛЕНИЯ «ОБЩЕЕ ФОРТЕПИАНО»**

Арзамасцева Анна Анатольевна

Преподаватель ПЦК «Общее фортепиано»

ГБ ПОУ «Борисоглебское музыкальное училище»

Двух и трёхголосные инвенции Баха используются в репертуаре подготовленных студентов на отделении «Общее фортепиано», как правило, на третьем и четвёртом курсах. По определению Баха, инвенция -«школа игры cantabile». 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.

Темпы зависят от развития и возможностей студента( в разных редакциях разные указания метронома). Музыка должна стать для ученика живой, а не полифонической задачкой. Певучее исполнение не подразумевает использование сплошь штриха легато, а расчленённое, богато и разнообразно артикулированное исполнение. В двухголосных инвенциях полифония имитационная, то есть, оба голоса равноправны по своей роли. Тема имитируется в другом голосе в интервал. Именно это несовпадение начал и окончаний тем, а так же опорных точек затрудняет исполнение, так как требует определённой активизации внимания. Граница такта не совпадает с границей мотива, что приводит к смягчению и ослаблению сильных долей, подчиняющихся внутренней жизни мелодии, её стремлению к смысловым кульминационным вершинам - основным тематическим акцентам. Большого внимания требуют самые высокие и длинные звуки, синкопы, необычные интервалы, выдержанные ноты, на которых движение как - бы обрывается.

Трудность исполнения инвенций сказывается и в динамике, которая должна согласовываться с требованиями стиля и фактуры произведения, и направлена на выявление самостоятельности каждого голоса. Основным эстетическим принципом той эпохи являлось соблюдение меры и избегание излишеств и преувеличений. Поэтому важно не допускать использования на небольших отрезках музыкальных построений громадный диапазон звучности от форте до пиано. Обычно динамика меняется после кадансов, фермат, пауз, там, где заметна определённая граница в развитии пьесы. Часто динамическое нарастание Бах выражает уплотнением полифонической фактуры, увеличением числа голосов. Часто кульминацию композитор помещает перед кадансом или сливает с ним, поднимая динамическую силу заключения. Так происходит в двухголосной инвенции № 6, в трёхголосной инвенции №6, в двухголосной инвенции №13.

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. Внутренняя борьба, патетический импульс могут выражаться хроматическими ходами от тоники к доминанте. Этот ход композитор использует для выражения скорби(трёхголосная инвенция №9). В качестве сдерживающего фактора выступают плавное, мерное , единообразное движение баса(двухголосные инвенции №4 и№6), медленный темп, требующий большой выдержки(двухголосная №12, трёхголосная№13).

Вся фактура пьес тематична или речитативна, где значителен каждый мотив, интонация, мелодический оборот. Эти мотивы, предложения и фразы в пьесах задумчиво-философского характера требуют умеренные темпы. Когда Бах наделяет произведение волевой энергией и стремительным характером действие переходит в сферу быстрых темпов(трёхголосная инвенция №15). Но темп не самоцель, он должен быть таким, в котором каждая интонация будет озвучена, каждый длинный звук дослушан. У Баха темп это не скорость исполнения, а эмоциональный характер, настроение пьесы. Учебный темп должен позволить осознать и освоить все детали полифонической структуры нотного текста, выработать певучий, выразительный звук. Не только тема, но и каждый пассаж должны исполняться как певучие, выразительные мелодические линии.

Произведения старинного полифонического стиля построены на развитии одного художественного образа, на многократных повторениях одной темы. В разных частях пьесы тема приобретает иную темброво-динамическую окраску. Она звучит в обращении, в ритмически изменённом виде, то более прозрачно, то более наполнено. Исполнителю нужно слышать тему в разных голосах, ощущать её, она должна быть всегда значительной, выразительной, узнаваемой. Важны моменты соединения темы и противосложения. Нужно вычленять эти места, играть попеременно каждый голос, а играя в паре, выделять динамически попеременно тему и противосложение. В работе по голосам важно не потерять ощущения линии, какие бы ни были длинные ноты. В трёхголосных инвенциях средний голос лучше разбирать одной рукой, вслушиваясь в структуру голоса , его интонационные особенности, ритмическое строение. Позже, играя двумя руками, необходимо сохранить выразительность исполнения среднего голоса, выработанную при игре одной рукой. Большую трудность представляет тембровая окраска двух голосов, исполняемых одной рукой. Здесь важно выработать разный характер прикосновения к клавишам. Поможет в этом правильно, рационально выбранная аппликатура. И здесь неизбежны «перекладывания» пальцев, особенно 3 через4 и 4 через5. Это продиктовано всё тем же беспрерывным ведением голоса. После тщательной работы над каждым из голосов приступаем к игре по паре голосов. Сначала их можно играть каждый отдельными руками, а потом так, как написано в нотах.

Часты у Баха моменты скрытого голосоведения, над которыми так же нужно работать отдельно. Чтобы скрытый голос прослушивался, нужно как бы задерживать палец в звуках, образующих его, «припечатывая» клавиши. Обращаем внимание и на дослушивание длинных звуков, особенно когда они соединяются дальше с короткими длительностями. Важно на длинных звуках не терять нить мелодии, суметь сыграть её целиком со своей кульминацией и дальнейшим динамическим спадом.

Итак, в работе над двух и трёхголосными 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, отточеность 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.

Разбор трёхголосной инвенции d-moll. Симфония d-moll — одна из ярчайших страниц музыкальной драматургии композитора. Ее певучая тема представляет собой тот тип баховской мелодики, который встречается во многих сочинениях композитора и которому свойственно спокойное и плавное движение в сочетании с напряженностью и драматизмом интонаций — широкие интервальные ходы, подчеркивание значительных скачков в мелодии синкопами. Трудность исполнения подобных тем, содержащих в себе контраст, состоит в том, что выраженные в них напряженность чувства, его бурная устремленность как бы сковываются медленным темпом, мерной и волевой поступью восьмых в басовом голосе. «Медленный темп здесь имеет особое значение — при высоком пафосе мелодии исполнители должны все время ощушать его благородную сдерживающую силу, требующую и от них значительных, неослабевающих артистических усилий, особой творческой воли, особого внимания». Поэтому подобным баховским темам нельзя придавать преувеличенно-эмоциональный характер. В исполнении пьес композитора он так же недопустим, как и сухая, механическая игра. Главное в теме симфонии d-moll — необычайно ровное, глубокое, одухотворенное «пение» всех звуков в сочетании со строжайшим ритмом и верной фразировкой, мимо которой учащиеся обычно проходят. Это и делает тему (а в итоге и всю симфонию) неподвижной и статичной. Ошибка заключается в том, что нарушается мотивная структура: движение шестнадцатых к синкопе {фа — в первом мотиве, соль — во втором) обрывается обыкновенно на первой восьмой {ля). Правильную фразировку педагог должен показать на первом же уроке. Отметим другие типичные нарушения в теме артикуляционного порядка. Первая восьмая темы в разных проведениях бывает у учащихся часто короче, то длиннее. В этом случае педагог предлагает ученику услышать в восьмой четкую пульсацию двух шестнадцатых, а то и просто посчитать по шестнадцатым. Кроме того, учащиеся иногда не делают межмотивной цезуры в теме между первым и вторым мотивами, что приводит к их слиянию, тогда как оба они должны играться «на одном дыхании», но не слитно, а раздельно. Иначе тема лишается значительности, образной рельефности, структурной четкости. Требует особого внимания проведение темы в среднем голосе (т. 2). Это самое трудное изложение темы во всех трех и четырехголосных пьесах композитора. Сложность заключается в том, что оно разделено между двумя руками и средний голос обрамлен сверху и снизу голосами, изложенными в предельно ярких и сочных регистрах, какими являются сопрано и бас. К тому же здесь прибавляется и аппликатурная трудность. Поэтому педагог должен показать сразу и аппликатуру, и правильное распределение темы между руками, и приемы работы над ней. Первый мотив темы не вызывает затруднений — все редакторы передают в правую руку последнюю восьмую мотива. По поводу исполнения второго мотива существуют разные точки зрения. Одинаково неудачны рекомендации Черни и Ландсгофа, относящие все три шестнадцатых к правой руке. Бузони и Гольденвейзер предлагают более удобное распределение — средняя шестнадцатая в левой руке. Но разумнее взять левой рукой две первых шестнадцатых. Это обеспечит как удобство, так и качество исполнения мотива. «Спеть» его слитно одними первыми пальцами поочередно, как рекомендуют Бузони и Гольденвейзер, — значительно труднее. Певучее, ровное, глубокое звучание темы в среднем голосе достигается тщательной ежедневной работой. Вначале ее следует играть одной рукой, затем двумя — с соответствующим распределением между ними. Важно все эти подробные указания сделать до того, как ученик приступит к домашней работе, которая должна быть предельно осмысленной, прочувствованной. Дабы вступление «ответа» (как называется второе проведение темы) было значительным, его надо начать с едва заметным опозданием, чуть увеличив ту цезуру, которая обозначена композитором (шестнадцатая пауза). Ученик должен иметь вполне определенное представление о логике развития темы. После первого каданса в параллельном мажоре (т. 8) скорбно трагический характер темы просветляется, становится успокоенным, нежным, что так чудесно выражено в «диалоге» между альтом и сопрано (т. 8-10). В мягкой умиротворенной «беседе» альт высказывается тепло и задушевно, сопрано — несколько настойчивее. Их диалог внезапно перебивает значительное и властное вступление басового голоса (т. 10), трижды повторяющего в нисходящей секвенции еще более драматизированный возглас темы, подчеркнутый синкопированным ходом мелодии на октаву вверх. Безусловно, что именно басовому голосу в этот 21 момент принадлежит ведущая роль; диалог верхних голосов отступает на второй план. Однако через полтора такта роли меняются (т. 12—13): басовый голос уступает место более значительному высказыванию двух верхних голосов, в которых на фоне секвентного развития темы в сопрано средний излагает «мотив скорби», построенный на нисходящей хроматической гамме. В этом месте учащиеся испытывают немалое затруднение, так как правая рука исполняет две мелодии с разными штрихами: средний голос залигован, а в верхнем необходимы цезуры перед синкопированными восьмыми темы. Учить этот фрагмент следует двумя руками, меняя динамику: один из голосов — forte, другой — piano. Направляя работу ученика над симфонией d-moll, нужно привлечь его внимание к тому, что сочетание трех голосов в симфонии напоминает как бы беседу, в которую вступают мелодии-голоса с разными высказываниями: то очень важным (и тогда его слушают остальные); а то, наоборот, — менее значительным. Такое сравнение вполне обосновано речевой декламационностью тематизма, вопросо-ответными диалогами между голосами и т. д. Известно, что Бах учил своих учеников «смотреть на инструментальные голоса, как наличности, а на многоголосное инструментальное сочинение, как на беседу между этими личностями», причем ставил за правило, чтобы каждая из них «говорила бы хорошо и вовремя, а если не имеет что сказать, то лучше бы молчала или ждала, пока до нее дойдет очередь». Совет весьма ценный для наших учащихся. Динамический план симфонии определяется тремя каденциями внутри пьесы. После них обычно следует как бы «смена регистра», чаще всего — на piano, после звучного каданса. Кадансы (кроме заключительного) не обязательно играть как обычно у Баха, можно во всем следовать задушевно-скорбному характеру, который присущ всей пьесе. Кроме того, определяя динамику, надо исходить из плотности или разреженности полифонической ткани, которые Бах применяет в выразительных целях: в кадансах и предшествующих им кульминациях композитор сгущает ткань часто до огромного взрыва динамической силы, вслед за которым сейчас же наступает разрядка, спад напряжения, достигаемый уменьшением голосов, прозрачностью редеющей фактуры. В данной симфонии, в кульминации первой части (т. 5—7) наблюдается уплотнение фактуры вплоть до кульминационной вершины, после чего сразу наступает разрядка напряжения: средний голос почти выбывает, нижний переходит на движение вниз длительностями в два раза более медленными (восьмыми). Вполне обоснованно Бузони ставит здесь, как и в последующих двух кадансах, diminuendo. Заключительный каданс (после кульминации, в т. 3 от конца) требует иной трактовки. Фактура здесь остается плотной. Кроме того, в высшей степени выразительный и значительный мотив скорби, который проходил раньше в среднем голосе, теперь звучит в самом звонком регистре верхнего голоса. Все это логично приводит к энергичному и решительному заключению симфонии, тем более, что печаль и скорбь у композитора носят всегда мужественный, волевой характер. Несколько слов необходимо сказать об интермедиях, которые занимают в симфониях большое место. Интермедии располагаются между проведениями темы. Первая (т. 3) находится между вторым и третьим проведением; составляющие ее сопрано и альт развивают секвенционно один и тот же мотив темы (каноническая секвенция). Вторая интермедия приводит к кульминации и кадансу. Построена она очень интересно (т. 5-8). В двух верхних голосах каноническая секвенция передает очень значительный и активный диалог (т. 5), в то время как басовый голос в простой секвенции развивает первый мотив противосложения к ответу (т. 2); он отмечен нами в примере скобкой. В тактах 6-7 диалог верхних голосов теряет свою значительность, и внимание привлекает бас, необычайно интенсивно развивающий в простой секвенции основной мотив темы: все три звена секвенции содержат скачок на септиму. Проанализировав вместе с педагогом и последующие интермедии, ученик сам может сделать интересный вывод: построены они на отдельных мотивах и интонациях темы и противосложения, а их композиция основана на секвенциях, простых и канонических. Динамический план интермедий различен. Иногда их следует исполнять тише, менее ярким звуком, как первую интермедию в данной симфонии (т. 3). Внезапного р или рр требует начало интермедии после звучного каданса. Например, в симфонии f-moll (в т. 4-5) после окончания экспозиции на доминанте интермедию надо отделить очень тихим звучанием. Часто в интермедиях, особенно перед кадансом, осуществляется динамическое нарастание до кульминации, как мы видели на примере симфонии d-moll во второй и третьей интермедиях.

Список литературы

1. Алексеев А.. История фортепианного искусства. М.: Музыка,1988.-415с.
2. Браудо И. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. СПБ: Северный олень,1994.-76с.
3. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве. Л.: Музыка,1985.-143с.
4. Калинина Н. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе. Классика-21, 2006.-144с.
5. Хернади Л. Опыт анализа 3х голосных инвенций И.С.Баха. Будапешт,1968.-46с.