

*Муниципальное образовательное учреждение
дополнительного образования детей
«Горно-Алтайская детская музыкальная школа №1»*

РЕФЕРАТ

**Развитие навыков работы
над полифонией.**

Шуваева Ксения Алексеевна

г.Горно-Алтайск
2010г.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3стр
ГЛАВА I Работа над полфонней	4стр
Глава IJ Полфонничный репертуар для начинающих музыкантов.....	6стр
Глава IJI Работа над полфонней с учащимися 2-3 классов.....	9стр
Глава IIV Работа над полфонней с учащимися 3-5 классов.....	13стр
Глава IUV Работа над полфонней с учащимися 5-7 классов.....	19стр
Заключение.....	24стр
Список литературы.....	24стр

Введение.

Работа педагога - это всегда очень трудный процесс. Мы имеем дело с музыкой. Она - наш господин, а мы ее слуги. Она - первая и конечная наша цель. Мы должны научить своего ученика слушать и слышать эту музыку, наблюдать и делать отбор. Прививать ученику общую культуру, открыть ему эстетическую и познавательную ценность музыки, воспитать слух, руководить воспитанием личностного мастерства. Дарование и мастерство музыканта - педагога проявляются в умении выявить и развить лучшие задатки каждого учащегося, способствовать формированию его индивидуальности. Опытный педагог органично сочетает в своей работе воспитание - выявление и развитие лучших задатков ученика - и обучение, т. е. передачу ученику знаний, умений, приемов исполнительской работы.

Работа над произведением - основной вид деятельности при обучении:

+ *Начало работы: ознакомление (желательно самостоятельное), «эскизное» представление, просмотр и представление мелодии и ритма, своевременный показ педагога. Первоначальные представления не требуют медленного темпа. Иногда он даже мешает охвату целого.*

+ *Основной этап: формирование более ясного представления о замысле, вслушивание в ткань, дифференциация линий, анализ и синтез, возврат к пройденным этапам, проигрывание в медленном темпе, работа и эскизное исполнение, поиск личностного смысла. Следует различать исполнение с целью работы над текстом, не допускающее фальшивых звуков, и требующее изучения фрагментов (нельзя также и поправлять звуки) и эскизное исполнение, жертвующее деталями.*

+ *Подготовка к выступлению: организация формы в целом, правомерность различных интерпретаций, атмосфера публичного выступления, реляции в различной обстановке и на различных инструментах, чувство общения со слушателем, установка на музыку, а не на себя. Особое внимание при организации формы (кроме определения соотношений динамики и темпов крупных разделов), следует уделять целуре. Величина целуры пропорциональна значимости следующего за нею раздела. Кратность целуры пропорциональна доле предыдущего и последующего темпа придает целуре объединяющее значение, а отсутствие общей длительности - разделяющее. Использование длительности целуры соответствующей новому темпу подготавливает его, а предыдущему - делает окончание неожиданным.*

Цель работы над произведением - «движение» в мир образов, формирование исполнительского замысла на основе поиска личностного смысла, поиск соответствующих средств выразительности.

Изучение музыкальных произведений достигается различными формами, и стилями.

+ *Работа над крупной формой характеризуется образным контрастом при объединяющем значении одного темпа, точностью оформления записи звучания, «оркестровыми» звучаниями, важностью тонального развития для образной концепции. Противопоставление тональностей (двух планов содержания) в экзотичности можно сравнить с интонациями голоса, пронаходящего предложения соединенные протяженным вздохом. А общую тональность в репрое - соединительным. Интонации классической эпохи отражают в первую очередь не переживания лирического героя, а чувства связанные с копкой повествования.*

• Работа над миннаторой отличается образной яркостью и характерностью. Романтическая миннатора (преобладающая в педрактине), в отличие от классики, часто несет красочные тональные сопоставления, имеющие тембральную природу, а не отражающие логику мышления.

Тембральные эффекты проявляются и в использовании педали, фактурном наложении. Большое (в сравнении с классикой) число знаков в ключе ведущее к «шопеновской формуле». Запись, отражающая часто не звучание, а пиднистический жест (инги – ударок; стаккато баса – выжатый рукой, но удерживаемый педалью звук, при этом педаль часто не указана и т.п.). Алогика и «широкое» дыхание.

• Работа над этюдами предполагает, кроме обычных этапов, технический разбор – изучение технических трудностей и их преодоление. Художественные задания – важнейшее средство преодоления технических трудностей. Необходимость медленных темпов для качественного ровного исполнения кроет в себе и опасность: формирование неверных (не имеющих смещения в сторону движения центра массы руки, размашистые движения пальцев) движений. Специальные приемы: вычленение, ритмические варианты, перенос акцентов, перегруппировка, укрупнение доли пульсации, использование специальных ускорений. Принцип «медленно и крепко» в медленном темпе и облегченно звучания при достижении быстрых темпов.

Глава I Работа над полифонией.

Особые трудности возникают в работе над полифоническими произведениями. Здесь тоже надо помочь разобрать тональный план, объяснить целесообразность алтанкатуры, проанализировать структуру произведения, выучить мелодию каждого голоса наизусть.

В работе над полифонией возникают вопросы не только связанные с соотношением голоса, но в первую очередь – проблем legato, выразительного интонирования каждой линии.

В сложной полифонической ткани прослушать и пропеть каждый голос – задача трудная. Особо следует слушать долгие звуки, проследить за тем, чтобы последующие мотивы плавно из них вытекали, следить за гибкостью ведения голоса, доводить мысль до ее логического завершения.

С малоспособными учащимися нельзя в своей работе сразу насыщать свои уроки большим количеством информации. Учащемуся, представляющему в общих чертах конечную цель работы, обязательно должны быть понятны ее ближайшие, частные задания.

Самое главное – побуждать учащихся самостоятельно знакомиться с произведением, помогать им в этом. Для тех, кто плохо читает с листа, ознакомление идет обычно параллельно с разбором текста. Пусть учащийся, если не сразу, то как можно раньше попытается сыграть произведение целиком, а затем, без поправок и остановок, стремится схватить и передать в общих чертах характер музыки, не пугаясь трудяч. Это создаст перспективу для дальнейшего детального разбора – изучения текста.

Нотная запись психологически сложна. Необходимо проверить понятия – ли ученику музыкальные термины, разъяснить неизвестные.

В работе над произведением нельзя торопить учащегося, забегать вперед. Пусть он сначала выразительно сыграет хотя бы отдельные фрагменты произведения, но сделает

во-сам. А уже задняя педагога развить первые проблески выразительности. Но не смодрет показывать и разъяснить учащемуся то, что он в состоянии сделать сам.

Иногда в работе с маломощными учащимися, особенно в самом начале работы с ними, желательны давать такие произведения, которые трогали, вызвали интерес у него. Невнятные эмоции, которые вызвало произведение, не всегда могут быть выражены словами, какими - то сравнительными эпитетами. Пусть предложения учащегося неохоты, субъективны и не всегда адекватны содержанию произведения, тем не менее, они дороги педагогу: ему остается лишь развить, углубить, может быть незаметно, по-иному осветить образ, возникший в представлении учащегося и опираться на него в дальнейшей работе над произведением. Стоит педагогу сыграть или самостоятельно опеносить к образам, возникшим у учащегося, - и контакт нарушен, учащийся перестанет делиться с педагогом, замкнется.

Чрезвычайно важно научить любить хороший звук - полный, мягкий, сонный, стараться принять потребность в таком звучании. Как правило, у маломощных учащихся нет умения пользоваться возможностями фортепиано и собственными руками. Это умение достигается путем показа, объяснений, работы на уроках (а часто и на дополнительных уроках), внимательных домашних занятий.

Научить ребенка опустить пальцы и руку в клавиши, в «роль», хорошо почувствовать клавиатуру, как бы преодолевая ее сопротивление, прислушиваться к тому, как звучит инструмент.

Ощущение опоры легче приобрести при работе над произведением аккордового наложения, требующим большой насыщенности звучания. В этом случае проще понять сущность задачи и освободить свой мышечный аппарат, почувствовать, как вся рука опирается на пальцы, ощутить помощь мышц плеча и спины, одновременно воспринимаемая звуковой результат погружения в клавиши. Иногда, ценой большого труда и времени приходится вспомнить пробы в музыкальной и пьанистической подготовке ученика: иначе инструмент у него не будет звучать.

Параллельно с аккордовой фактурой нужно молать звучание - и - связанное с ним ощущение - при исполнении мелодии. Учащемуся необходимо овладеть умением «слушать вперед», то есть, играя и прослушивая звуковую линию, целенаправленно вести ее слухом, несколько предвосхищая появление реального звучания каждой последующей ноты, интонации, мотива.

При свободной руке подготовленные пальцы без лишних движений и напряжений поочередно опускаются на клавиши и стойко переходят с одной на другую. Внимательное вслушивание в чистоту звучания, то есть переход одного звука в другой, помогает обеспечить хорошее качество всей звуковой линии. Если палец, создавший звук, погружен в клавишу его «подушечка» прижмается к клавише не плоскнню, а с ощущением большой упругости и устойчивости.

Степень насыщенности и характер звучания зависит от содержания музыки, от плотности фактуры, от регистра. Даже быстрые эпизоды нужно проигрывать в медленном темпе, более плотным, чем понадобится впоследствии звуком. Естественный певучий, насыщенный звук, который возможен лишь при свободном аппарате, - не только одно из важнейших средств выразительности - это фундамент звукового мастерства.

Педагог должен быть хорошим «диагностом» и всегда видеть, что именно мешает

учащему найти нужное звучание: недостаточно ли яркое слуховое представление или лишнее давление, скованность или отсутствие навыков звукоизменения. Необходимо систематически работать над произведениемми различных жанров, характеров, стилей. Главной задачей становится проблема органической взаимосвязи слухового представления конкретной звуковой цели и особой тонкости, чуткости реализующих его концев пальцев играющего. Надо воспитывать не только «предсказанные» звучания, но и своего рода «предощущение» в конце пальца как бы самого звука - его характера, окраски, всегда комплекс выражаемых качеств. Способ «пронесения» звука, то есть характер самого прикосновения их (пальцев), в клавишам позволяет добиться нужного оттенка звучания. Чем тоньше и точнее ощущения, выработанные в концах пальцев, тем реальнее достижение представляемой слухом звуковой цели. «Вся точность - то в них сосредоточена. . . Бедь решающим для звука является прикосновение кончика пальца к клавише» - писал Г. Г. Нейгауз.

Работа над осмысленностью и выразительностью исполнения как бы выбирает в себя все необходимые средства, позволяющие выявить творческий замысел композитора - это фразировка, динамические краски, штрихи.

Школа динамических градаций бесконечна. С ней неразрывно связана и тембровая сторона звучания. Нередко при исполнении пиано учащиеся начинают бояться самого звука инструмента, теряют точность прикосновения, ощущение опоры на клавиши, и в результате звук становится мелочным, неопределенным, лишённым тембра: пиано «не звучит». Садует различать учащимся, что пиано требует особой точности прикосновения к клавишам и добиться правильного прикосновения на уроке.

Глава I/ Полифонический репертуар для начинающих музыкантов

Полифонический репертуар для начинающих составляют легкие полифонические обработки народных песен подголосочного склада, близкие и понятные детям по своему содержанию. Педагог рассказывает о том, как исполнялись эти песни в народе: начинал песню запевала, затем ее подхватывал хор («подголоски»), варьируя ту же мелодию.

Вала, например, русскую народную песню «Родные» из сборника «Юным пианистам» под редакцией В. Шуминой, педагог предлагает учащемуся исполнить ее «коровьим» способом, разделив роли: ученик на уроке играет выученную партию запевала, а педагог, лучше на другом инструменте, так как это придает каждой мелодической линии большую рельефность, «изображает» хор, который подхватывает мелодию запева. Через два-три урока «подголоски» исполняет уже ученик и наглядно убеждается в том, что они не менее самостоятельны, чем мелодия запева. Работа над отдельными голосами, необходимо добиваться выразительного и певучего исполнения их учеником. На это хочется тем более обратить внимание, что значение работы над голосами учениками нередко недооценивается; она проводится формально и не доводится до той степени совершенства, когда ученик действительно может исполнить отдельно каждый голос как мелодическую линию. Очень полезно при этом выучить каждый голос палцую.

Играя с педагогом в ансамбле попеременно обе партии, ученик не только отчетливо ощущает самостоятельную жизнь каждой из них, но и слышит всю пьесу целиком в одновременном сочетании обеих голосов, что очень облегчает наиболее трудный этап

работы – перевод обеих партий в руки ученика.

Для того чтобы сделать ребенку более доступным понимание полифонии, полезно прибегать к образным аналогиям и использовать программные сочинения, в которых каждый голос имеет свою образную характеристику. Например, обработка Сорокиным песни «Каленька версмай», названная им «Пастухи играют на свирели». Двугласная подголосочная полифония в этой пьесе становится особенно доступной ученику благодаря программному названию. Ребенок легко представляет здесь два плана звучности: как бы игру взрослого пастуха и маленького пастушка-подпаска, подыгрывающего на маленькой дудочке. Эта задача обычно увлекает ученика и работа быстро спорится. Подобный способ освоения полифонических пьес значительно повышает интерес к ним, а главное – пробуждает в сознании учащегося живое, образное восприятие голоса. Оно – то и является основой эмоционального и осмысленного отношения к голосоведению. Подобным образом разучивается целый ряд других пьес подголосочного склада. Их можно найти во многих сборниках для начинающих, например: «Я музыкантом стать хочу», «Путь к музицированию», «Планист – фантазер», «Школа игры на фортепиано» под редакцией А. Николаева, «Сборник фортепианных пьес» под редакцией Алховицкой, «Юным пианистам» В. Шульгиной.

Огромную пользу по развитию основных навыков исполнения полифонии в период начального обучения могут принести сборники Елены Фабриной «Фортепианная азбука», «Маленькие этюды для начинающих», «Подготовительные упражнения».

В сборниках Шульгиной «Юным пианистам», Баренбойма «Путь к музицированию», Тургеневой «Планист – фантазер» к пьесам подголосочного склада даются творческие задания, например: подбери до конца нижней голос и определи тональность; сыграй один голос, а другой спой; присочини к мелодии второй голос и запиши подголосок; сочини продолжение верхнего голоса и так далее.

Сочинение, как одно из видов творческого музицирования детей несомненно полезно. Оно активизирует мышление, воображение, чувства. Наконец, значительно повышает интерес к изучаемым произведениям.

Активное и заинтересованное отношение школьника к полифонической музыке всецело зависит от метода работы педагога, от его умения подвести ученика к образному восприятию основных элементов полифонической музыки, присущих ей приемам, как, например, имитации.

В русских народных песнях «Со звоном я захоу» или «Дровосек» из сборника В. Шульгиной «Юным пианистам», где первоначальный напев повторяется октавой ниже, можно образно объяснить имитацию сравнением с таким знакомым и интересным для детей напевом, как эхо. Малыш с удовольствием ответит на вопросы педагога: сколько голосов в песне? Какой голос звучит, как эхо? И расставит (сам) динамичку (f и p), используя прием «эхо». Очень оживит восприятие имитации игра в ансамбле: мелодию играет ученик, а все имитацию («эхо») – педагог, и наоборот.

Очень важно с первых шагов овладения полифонией приучить ребенка к ясности поочередного вступления голосов, четкости их проведения и окончания. Необходимо на каждом уроке добиваться контрастного динамического воплощения и различного тембра для каждого голоса.

На пьесах Б. Бартока и других современных авторов дети постигают своеобразие музыкального языка современных композиторов. На примере пьесы Бартока

вести его, ощущая направленность развития, хорошо интонировать и, разумеется, применять нужные штрихи. Необходимо чувствовать и понимать выразительность каждого голоса и при их совместном звучании. Ученику должно быть известно, что в равных голосах, в соответствии с их выразительным смыслом и мелодическим рисунком, фразировка, характер звучания, штрихи могут быть (и часто бывают) совсем различными. Это требует не только внимательного вслушивания, но и специальной работы. Надо уметь играть на память каждый голос, что поможет его правильному слуховому восприятию и исполнению. Общее звучание поставит перед учеником задачу и тембрового выстраивания звуковой линии.

Забота о точности голосоведения заставляет с особым вниманием относиться к аппликатуре. Ее специфичность в полифоническом произведении – частые подмены пальцев для поддержания голоса, переключивания. Это поначалу иногда представляется ученику трудным и даже неприятным. Поэтому, по мере возможности, надо привлекать ученика к совместному обсуждению аппикатуры, выяснению всех спорных вопросов, а далее добиваться обязательного ее соблюдения.

Глава III Работа над полифонией с учащимися 2-3 классов.

Далее особенно важное значение приобретает изучение полифонических пьес эпохи барокко, среди которых первое место занимают сочинения И. С. Баха. В эту эпоху складывались риторические основы музыкального языка – музыкально – риторические фигуры, связанные с определенной смысловой символикой (фигуры вздоха, 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.

Эти произведения исполнять очень сложно, т. к. первой проблемой является отсутствие авторских указаний.

Примеч:

1. учебный репертуар проходил непосредственно Бахам
2. существовали различные трактаты исполнения
3. был неоднозначен инструмент (клавесин, клавикорд, домашний орган), у них и темп и артикуляция различны

Вторая проблема – мы имеем дело с транскрипцией. Фортепиано – это совершенно другой инструмент. Сложность – в звуковом оттенке. Клавесин – звук отрывистый, быстро затухающий, обладает удвоенным тем, заданный тембр звука. Дыхание, время – это важно, но динамику менять не можем! Нужно заранее выбрать тембр, необходимый для пьесы и сохранить на протяжении всей работы.

Наибольшим педагогическим материалом для воспитания полифонического звукового мышления пианиста является клавирное наследие И. С. Баха, а первой ступенькой на пути к «полифоническому Парнаосу» – широкоизвестный сборник под названием «Новая тетрадь Анны Марсдалены Бах». Маленькие дуэты, вошедшие в «Новую тетрадь», представляют собой в основном небольшие танцевальные пьесы – полонезы, менуэты и марши, отличающиеся необыкновенным богатством мелодий, ритмов, настроений. На мой взгляд, знакомить ученика лучше всего с самим сборником, т. е. «Новой тетрадь», а не

отдельными пьесами, разбросанными по разным сборникам. Очень полезно рассказать ребенку о том, что две «Нолные 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 и тетради душой самого И. С. Баха, иногда – его жены Анны Магдалены Бах, встречаются также страницы, написанные детьми померком кого-либо из сыновей Баха. Вокальные сочинения – дуэты и хоралы, входящие в сборник, – предназначались для исполнения в домашнем кругу баховской семьи.

Я обычно начинаю знакомство учащихся с «Нолной тетрадью» Менуэтом d – той. 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 нагрудных париках с буклями. Следует показать иллюстрации Бахов того времени, обратить внимание детей на костюмы мужчин и женщин, в большой степени определявшие стиль танца (у женщин кринолины, необытно широкие, требовавшие плавных движений, у мужчин – обтянутые чулками ноги, в кожаных туфлях на каблучках, с красными подвязками, – бантами у колен). Танцевали менуэты с большой торжественностью. Музыка его отражала в своем мелодическом обороте плавность и важность походов, неких церемонных присоединений и реверансов.

Прослушав Менуэт в исполнении педагога, ученик определяет его характер: своей мелодичностью и плавностью он больше напоминает лесню, чем танец, поэтому и характер исполнения должен быть мягким, плавным, ладуным, в спокойном и ровном движении. Затем педагог обращает внимание ученика на отличие мелодии верхнего и нижнего голоса, на самостоятельность и независимость друг от друга, словно на полку для лада: определяем, что первый – высокий женский голос – это сопрано, а второй – низкий мужской – бас; ни два голоса исполняют два разных инструмента. Обязательно нужно вовлечь в обсуждение этого вопроса ученика, разбудить его творческую фантазию.

В Менуэте d-той певучее, выразительное звучание первого голоса напоминает ланно скрипки. А тембр и регистр басового голоса приближается к звучанию виолончели. Затем необходимо разобрать вместе с ребенком, задавая ему наводящие вопросы, форму лиссы (двухчастная) и ее тональный план: первая часть начинается в d – той b, а заканчивается в

в параллельном F-dur b; вторая часть начинается в F-dur b и заканчивается в d – той b; фразировку и связанную с ней артикуляцию каждого голоса отдельно. В первой части нижний голос состоит из двух, четко отделенных кдансом предложений, а первое предложение верхнего голоса распадается на две двутактные фразы: первая фраза звучит более значательно и настойчиво, вторая носит более спокойный, как бы ответный характер. Для уточнения вопроса – ответных соотношений Браун предлагает следующий педагогический прием: педагог и ученик располагаются за двумя рядами. Первый двутакт исполняется учителем, ученик отвечает на этот двутакт – вопрос исполнением второго двутакта – ответа. Затем роли можно переменить: ученик будет «задавать» вопросы, учитель – отвечать. При этом исполнителю, задающему вопросы, можно играть свою мелодию чуть ярче, а отвечающему – чуть тише, затем попробовать сыграть наоборот, вслушаться и выбрать лучший вариант. «Важно, что при этом мы учим ученика не столько играть немного громче и немного тише, – мы учим его «спрашивать» и «отвечать» на фортепьяно.

Таким же способом можно поработать над Менуэтом № 4 G-dur, где «вопросы» и

«ответы» состоит из четырехтактовых фраз. Затем весь первый голос Менуэте играет ученик, выразительно интонируя «вопросы» и «ответы»; углубляется работа над выразительностью штрихов (такты 2-5) – здесь ученику могут помочь образные сравнения. Например, во втором такте мелодия «воспроизводит» поклон важный, глубокий и значительный, а в пятом – более легкий, грациозные поклоны и так далее. Педагог может попросить ученика изобразить в движении разные поклоны, исходя из характера штрихов. Необходимо определить кульминации обеих частей – как в первой части, так и главной кульминации всей пьесы во второй части – почти совпадают с заключительным кадансом – это отличительная особенность стиля Баха, о которой должен знать ученик. Вопрос о трактовке баховских кадансов задница таких авторитетных исследователей баховского творчества, как Ф. Буони, А. Швайцер, Н. Браудо. Все они приходят к выводу, что кадансы Баха свойственны значительность, динамический лафос. Очень редко пьеса у Баха заканчивается на рипио, то же можно сказать и о кадансах в середине произведения.

Из многих задач, висящих на пути изучения полифонии, основной остается работа над лепучеством, интонационной выразительностью и самостоятельностью каждого голоса отдельно. Самостоятельность голосов – непременная черта любого полифонического произведения. Поэтому так важно показать ученику на примере d- мажорного Менюэта, в чем именно проявляется эта самостоятельность:

а) в различном характере звучания голосов (инструментовка);

б) в разной, почти нигде не совпадающей фразировке (например, в тактах 1-4 верхний голос содержит две фразы, а нижний состоит из одного предложения);

в) в несовпадении штрихов (legato и пол legato);

г) в несовпадении кульминаций (например, в пятом – шестом тактах мелодия верхнего голоса поднимается и приходит к вершине, а нижний голос движется вниз и подым к вершине совершает только в седьмом такте);

д) в разной ритмике (движение нижнего голоса четвертными и половинными длительностями контрастирует с подменным ритмическим рисунком мелодии верхнего, состоящей почти сплошь из восьмых нот);

е) в несовпадении динамического развития (например, в такте четвертым второй части звучность нижнего голоса усиливается, а верхнего уменьшается);

Полифония Баха свойственна полнотонам, и для любого ее воспроизведения следует правде всего набегать динамические преувеличения, не следует отходить от намеченной инструментовки до конца пьесы. Чувство меры по отношению ко всем динамическим изменениям в любом произведении Баха – качество, без которого нельзя стилистически верно передать его музыку. Лишь посредством глубокого аналитического изучения основных закономерностей баховского стиля можно постичь исполнительские намерения композитора. К этому и должны быть направлены все усилия педагога, начиная с «Нотной тетради Анны Магдалены Бах».

На материале другой пьесы из «Нотной тетради» ученик усваивает новые для него черты музыки Баха, с которыми будет встречаться в произведениях разной степени сложности. Например, с особенностями баховской ритмики, для которой характерно в большинстве случаев использование соседних длительностей: восьмые и четверти (все марши и менюэты), шестнадцатые и восьмые («Волянка»). Еще одной отличительной особенностью баховского стиля, которую выявил Н. Браудо и назвал «приемом восьмизвучия», является контраст в

«ответы» состоит из четырехтактовых фраз. Затем весь первый голос Менуэля играет ученик, выразительно интонируя «вопросы» и «ответы»; углубляется работа над выразительностью штрихов (такты 2,5)-здесь ученику могут помочь образные сравнения. Например, во втором такте молодая «воспроизводит» поклон важный, глубокий и значительный, а в пятом – более легкий, грациозные наклоны и так далее. Педагог может попросить ученика изобразить в движении разные наклоны, исходя из характера штрихов. Необходимо определить кульминации обеих частей – как в первой части, так и главной кульминации всей пьесы во второй части – почти совпадают с заключительным кадансом – это отличительная особенность стиля Баха, о которой должен знать ученик. Вопрос о трактовке баховских кадансов затронули такие авторитетные исследователи баховского творчества, как Ф. Бруно, А. Швейцер, Н. Браудо. Все они приходят к выводу, что кадансам Баха свойственны значительность, динамический лафос. Очень редко пьеса у Баха заканчивается на *ritato*, то же можно сказать и о кадансах в середине произведения.

Из многих задач, встающих на пути изучения полифонии, основной остается работа над лепучестью, интонационной выразительностью и самостоятельностью каждого голоса в отдельности. Самостоятельность голосов – непреходящая черта любого полифонического произведения. Поэтому так важно показать ученику на примере *d – mol*’ного Менуэля, в чем именно проявляется эта самостоятельность:

- а) в различном характере звучания голосов (инструментовки);
- б) в разной, почти нигде не совпадающей фразировке (например, в тактах 1-4 верхний голос содержит две фразы, а нижний состоит из одного предложения);
- в) в несовпадении штрихов (*legato* и *non legato*);
- г) в несовпадении кульминаций (например, в пятом – шестом тактах молодая верхнего голоса поднимается и приходит к вершине, а нижний голос движется вниз и подым к вершине совершает только в седьмом такте);
- д) в разной ритмике (движение нижнего голоса четвертными и половинными длительностями контрастирует с подвижным ритмическим рисунком молодки верхнего, состоящей почти сплошь из восьмых нот);
- е) в несовпадении динамического развития (например, в такте четвертом второй части звучность нижнего голоса усиливается, а верхнего уменьшается).

Полифония Баха свойственна полудинамике, и для любого ее воспроизведения следует прежде всего набегать динамических преисполнений, не следует отходить от намеченной инструментовки до конца пьесы. Чувство меры по отношению ко всем динамическим изменениям в любом произведении Баха – качество, без которого нельзя сплюснуть верно передать его музыку. Лишь посредством глубокого аналитического изучения основных закономерностей баховского стиля можно постичь истинные намерения композитора. К этому и должны быть направлены все усилия педагога, начиная с «Нотной тетради Анны Мавальены Бах».

На материале других пьес из «Нотной тетради» ученик усваивает новые для него черты музыки Баха, с которыми будет встречаться в произведениях разной степени сложности. Например, с особенностями баховской ритмики, для которой характерно в большинстве случаев использование соседних длительностей: восьмые и четверти (все марши и менуэты), шестнадцатые и восьмые («Вольнка»). Еще одной отличительной особенностью баховского стиля, которую выявил Н. Браудо и назвал «приемом восьмушкин», является контраст в

постепенно доводя до нужного.

Глава III Работа над полифонией с учащимися 3-5 классов

Новой ступенькой в овладении полифонией является знакомство со сборником «Маленькие прелюдии и фуги», в от него протягиваются многие нити к «Историям», «Симфониям» и «ХТК». Хочу подчеркнуть, что при изучении баховских прелюдий очень важна постепенность и последовательность. «Нельзя проходить фуги и симфонии, если до этого нечерпывающе не изучены инвенции и маленькие прелюдии», - предупреждает И. Брамс. 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.

Первая половина сборника, содержит 18 маленьких прелюдий. Прелюдии эти объединены в две группы (мы их будем условно называть частями), одна из которых включает 12 пьес, другая – 6.

Написанные со скромной целью – быть упражнением для учеников, «Маленькие прелюдии», тем не менее, в полной мере охватили всю мощь баховского гения. Что представляла собой каждая прелюдия в эпоху Баха и в предшествующие ей века? Этот вопрос должен обязательно возникнуть на одном из первых уроков, посвященных «Маленьким прелюдиям». Как известно, первоначально (начиная с XV века) прелюдия представляла собой импровизационное выступление, имевшее целью подготовить музыкантов и слушателей к исполнению основного произведения. Со временем такие выступительные фрагменты стали приобретать большую законченность, нередко они записывались, хотя и созданными в своем изложении черты импровизации. В XVII веке, в частности у Баха, прелюдия уже не ограничивается традиционной ролью аутрианта (например, к фуге), но уже нередко трактуется и как самостоятельный жанр. По композиционным и фактурным признакам 12 прелюдий, составляющих I часть сборника, можно разделить на 4 группы...

Первую составляют пьесы с типично прелюдийной фактурой, основой которой является гармоническая фигурация. Все они начинаются характерной гармонической последовательностью: тоника, субдоминанта, доминанта, тоника. Таковы Прелюдии № 1 C-dur № 3 e-moll, № 5 d-moll.

Во второй группе следует причислить Прелюдии № 2 C-dur, № 7 e-moll и № 8 F-dur. В них появляется имитация, следовательно есть оформленная, более или менее завершенная тема.

В третью группу входят Прелюдии № 4 D-dur, № 9 F-dur, № 12 a-moll, уже целиком построенные на имитации.

В четвертую группу входит Прелюдия Арин №10

Рассмотрим те прелюдии, в которых ученик найдет новые для него трудности и должен будет усвоить неизвестные ранее особенности музыкального языка композитора.

Среди них, так называемая, скрытая полифония (или скрытое многоголосие), одна из существенных черт баховского тематизма. Обрѣтим внимание ученика на то, что мелодия у Баха часто создает впечатление концентрированной полифонической ткани. Такая насыщенность одnogолосной линии достигается присутствием в ней скрытого голоса (иногда двух, трех). Как же этот голос возникает?

Торжественно-праздничный, мужественный и певучий характер Прелюдии определяется учеником одновременно с «инструментовкой». Скажем, в верхнем голосе торжественно и звонко поет труба, в нижнем – виолончель. В артикуляции применяется «прямое восприятие»: восьмые играютса legato, четверти – полз, legato (или zlessato).

Сформированная и четко завершенная тема состоит из трех восходящих мотивов:



Для полного выявления ее структуры полезно изучить сначала каждый мотив отдельно, играя его от разных звуков, добиваясь выразительного и ровного «пения» всех звуков мотива и более значительного интонирования его вершины. Попросим ученика назвать в начальном мотиве темы интонационно наиболее яркий звук – си-бемоль – и подскажем, что решительный октанс мелодии на септиму, образующий скрытый голос, заключает в себе ту энергию, которая определяет все последующее развитие Прелюдии. Обратим внимание ученика на то, что мелодия была, как в данной теме, часто основывается на движении по тонам аккордов. Это обогащает одноголосие: как указывает Э. Курт, «гармонические впечатления усматривают блеск и пышность лунной». Когда тема после тщательной проработки мотивов играется целиком, отчетливость интонирования каждого из них обязательна. Для этого полезно проиграть тему с цезурами между мотивами, делая на последнем звуке каждого мотива спокойное legato. Здесь уместно кратко познакомить ученика с своеобразном Баховской динамикой: общее динамическое нарастание в теме происходит по мотивам, как по ступеням; звучность прибавляется с первой же ноты мотива, но внутри его остается неизменной. Пройдя таким образом три динамических стадии развития, тема Прелюдии C-dur приходит к кульминации. В такой же динамике нуждается и второе, более расширенное проведение темы (такты В 11); однако перед этим проведением (такт 7) следует внезапно сойти на ретро, что даст возможность тихо начать новый, еще более энергичный динамический подъем к кульминации всего произведения (такт 13). Кульминация завершается вторжением подвижной, радостно-ликующей каденции, напоминающей о старинной традиции преа кодирования. Подобные каденции встречаются также в Прелюдиях № 1, 2, 5, 12 данного сборника. Импровизационно-прелюдиальное начало в них настойчиво привлекает о себе. Музыкальная «пунктуация» требует означения каденций цезурами от окружающих построений:



Начинается каденция легко, тихо, стремительно взлетая далее к последнему кульминационному звуку (соль); после него необходимо сделать значительную цезуру. Следующий за нею энергичный, торжественный заключительный каданс исполняется мужественно, решительно и широко.

Таков общий динамический план темы.

Если ученик хорошо усвоил особенности развития тематического материала Прелюдии, его внимание можно переключить на мелодию, сопровождающую имитацию темы в басовом голосе. Это сопровождение называется прописосложением. В данном случае оно состоит из двух мотивов (такты 4–6). Каждый из них содержит два звука, первый из

другая — *riato*. ... Подобный переход есть и в данной Прелюдии (речь идет о верном голосе): вся первая часть исполняется *forte*, во второй части, начиная с такта 21, правая рука переходит на клавиатуру *riato*. Это приводит к резкому, внезапному изменению звучности возникает та самая ступенчатая, терцовообразная динамика, которая так свойственна музыке Баха и клавишным инструментам, для которых он писал многие свои произведения (клавесин, орган). В такте 37 (и до конца Прелюдии) правая рука опять переходит на клавиатуру *forte*.

Что представляет собой тематический материал Прелюдии D-dur? Вместо четко завершенной темы мы имеем тематическое ядро (2/2 такта) с его дальнейшим последовательным развертыванием. Последний мотив тематического ядра, состоящий из трех восьмых, трижды повторяется в нисходящей секвенции (такты 3–6). Этот трехзвучный мотив I образуется от слияния двух простых мотивов — *ямба* и *корей*. Школьники должны научиться различать их как можно раньше. С *ямбическим* мотивом мы уже встречались в Маленькой прелюдии № 2 (такты 4–5); из-за твердого окончания его называют «мужским». Неслучайно в музыке Баха он встречается постоянно, ибо соответствует ее мужественному характеру. Уже говорилось, что, как правило, *ямб* в произведениях Баха проносится расчлененно: за тактовый звук спикатруется (или играется *mol legato*), а опорный исполняется *belato* (продолжительное *mol legato*).

Корей (мягкое, женское окончание), также состоящий из двух звуков, вступает на сильной доле такта, заканчивается на слабой. Особенность его артикуляции: сильное время связывается со слабым.

Как самостоятельный мотив *корей*, в силу своей мягкости, в музыке Баха встречается редко, являясь обычно составной частью трехзвучного мотива, который, таким образом, объединяет два контрастных вида проношения — раздельность и связность. В данной Прелюдии обнаруживаются мотивы именно такого типа, в соответствии с которыми, они артикулируются контрастными штрихами: за тактовый восьмая опирается, две следующие затем в такте восьмые — связываются.

Ученик должен усвоить, что артикуляция (расчленение и связывание) применительно к проношению мотива называется внутримотивной.

Прежде чем задать самостоятельный разбор Прелюдии D-dur каждой рукой отдельно, педагог, как всегда, играет ее ученику в классе, определяя вместе с ним ее характер, «инструментовку» и предусмотрительно останавливается на трудных местах. Таким моментом в названной Прелюдии является полифоническая четкость исполнения двух голосов в правой руке в тактах 3–6. Обычно учащиеся не выдерживают здесь четвертные ноты в нижнем голосе и передерживают восьмые в верхнем — перед паузой. Наблюдать этой ошибке помогает такой прием: строго одновременно оканчивать четверть в среднем голосе и восьмую в верхнем, внимательно следя за тем, чтобы I-й палец шел мелодию в среднем голосе *legato*, спускаясь по секундам вниз. Для безошибочного выполнения данного указания ученику надлежит сначала мысленно представить себе требуемое. Для этого он задерживается на второй восьмой перед одновременным сплетением двух голосов, чтобы успеть подумать и ясно представить свою задачу.

Надо бы напомнить также ученику, что поскольку нисходящая секвенция в начале Прелюдии развивает тематический материал, звучность ее не убавляется, а прибавляется. С такта 8 начинается вторая секвенция на самом октавном мотиве темы с наиболее короткими дугами — шестнадцатыми. Развивая тему, Бах часто берет самый яркий ее мотив, тающий в себе мощный динамический заряд, и создает на

второй – на слабом времени, второй – на сильном. Такой вид мотива называется амбикусским. В баховской музыке он чаще всего исполняется расчлененно, что придает ему решительность и четкость. Если ученик будет знать об этом, то впоследствии сам сможет в любой редакции артикуляционно отделять запятой – какой бы штрих там ни был указан. В названной Прелюдии мы имеем пример ста копированного амбуса, где на запятой четвертой руке идет вверх, а на подчеркнутых сильных долях – вниз. В партии басового голоса начальную октаву нужно исполнять очень громко, в празднично-приподнятом настроении. В двухголосных полифонических пассажах Баха имитацию чаще всего следует подчеркивать не громкостью, а иным, отличным от другого голоса тембром. Если верхний голос играть звонко и выразительно, а нижний – легко и неизменно тихо, имитация будет слышна яснее, чем при громком ее исполнении. Именно такая манера игры выделяет наличие двух самостоятельных голосов, а это – главное в полифонии. Отсюда вывод: динамика – не единственное и не лучшее средство сделать тему (или мелодию) в любом голосе ясно различимой.

Слышно не то, что громко, а то, что имеет свой особый, отличный от другого голоса тембр, фразировку, артикуляцию. Легкое звучание басового голоса хорошо контрастирует с звонким тенором верха и часто воспринимается более отчетливо, чем громкое исполнение имитаций.

При работе над «Маленькой прелюдией» № 2 C-d и г в педагогу необходимо показать верную артикуляцию доминантового октавного остината в тактах 9-11: последний звук мордента сливается с нижним соль, которое играет легко и коротко (акцента, здесь возникает возможность познакомить ученика с понятием оспенето). Если ученик малограмотен технически, можно играть мордент более крупными долями – не тридцатьвторыми, а шестидесятыми.

Работа над мордентом ведется особо, начиная с первого занятия. Первый звук мордента (как перечеркнутого, так и неперечеркнутого) играет громко и значительно, второй и третий – тихо. Педагогу надлежит позаботиться о том, чтобы у школьника выработалась привычка играть первый и последний звуки мордента разными пальцами. В данном случае это следующая аппликатура: 2, 3, 1.

Нечто новое ожидает ученика в «Маленькой прелюдии» № 4 D-dur (ч. II), которая по своему складу относится к не имитационной полифонии, то есть построена не на развитии одной темы разными голосами, а на мелодической самостоятельности голосов. Так, два верха, звонко поют голоса, тесно спаянные вместе, свободно и энергично развивают тематический материал Прелюдии; бас отделен и как бы копирован, его интонационно-ритмическое однообразие выдает типичные черты сопровождения, что требует и соответствующей динамики – *ritato* во всей Прелюдии, кроме двух кадансов.



Такой динамический контраст между голосами типичен для музыки Баха и имеет историческое обоснование, идущее от клавишной динамики. Клавишины имели две клавиатуры, называемые мануалами; одна предназначалась для усиления звука forte,

обязаны знать структуру старосональной формы и теоретически, и практически, поскольку она свойственна многим произведениям Баха.

Расскажем ученику о строении старосональной экспозиции – первой части Прелюдии: ее главная партия (12 тактов) звучит в главной тональности, побочная (следующие 8 тактов) – в доминантовой (тривада, начинается она с опускания в си минор, II ступень ла мажора). Побочная строение второй части, остановим внимание учащихся на том, что ее начало носит разработочный характер – в разных тональностях проходит тема и ее инвентация в среднем голосе. Необходимо также, чтобы ученик ясно ощущал тот момент, когда в главной тональности наступает реприза (такта 41), где побочная партия звучит четвертой вышью по сравнению с изложением ее в экспозиции.

Глава LIV Работа над полифонией с учащимися 5-7 классов

Ни для кого из педагогов не секрет, сколь трудно добиться от учащихся заинтересованной работы над инвенциями. Представим себе, что ученику задана Инвенция C-dur. Нетрудно догадаться, каков будет результат его встречи с произведением, какое жесткое разочарование ждет его, если сознание учащегося не получило никакой специальной направленности, если ему неведомы ни целевое назначение, ни природа этой пьесы. Как показывает педагогическая практика, без предварительной психоаналитической подготовки изучение инвенций приносит мало пользы. А ведь инвенция – совершенно незаменимый материал в музыкальном образовании, они являются подлинной школой полифонии. Нужно отметить, что в центре внимания композиторов XVII–XVIII были не столько благозвучие и красота темы, сколько ее разработка в пьесе, богатство ее преобразований, применяемых автором в тональных и контрапунктских приемах развития, то есть те «события», которые с ней происходят на протяжении всего сочинения.

Присутствую к анализу темы C-dur¹ инвенции, ученик самостоятельно (или с помощью педагога) определяет ее границы и характер – оживленный, решительный и вместе с тем певучий. Даже в этой пьютаской теме, состоящей из двух коротких мотивов, возможно то внутреннее противоречие, которое так характерно для баховских тем: спокойное поступенное движение ее первого мотива вместе с тем гайт в себе энергично восходящего движения (на кварту вверх), которая продолжается далее в волевой, активной устремленности второго мотива, заканчивающего тему энергичным ходом на октаву вверх. Направленность интонаций помогает найти и верное динамическое воплощение: тему надо «пропеть» в *mezzo-forte* – как рекомендует Бруони, звуком глубоким, но светлым и решительным.

Не только интервальная, но и ритмическая сторона темы заслуживает пристального внимания. Шестнадцатые, из которых она состоит, также указывают на ее активный, оживленный и острый характер.



На этом же уроке ученик осваивает тему за инструментом, добавляя педальности и безупречной ровности – звуковой и ритмической. Основной метод работы над темой и здесь остается в силе: учить ее надо в медленном темпе, причем каждый мотив (верхней, субмелодий) темы отдельно, дабы почувствовать и осмысленно передать всю глубину его интонационной выразительности. Кстати говоря, так прорабатываются не только темы, но и все баховские мелодические линии. Как раз много «интонационной драматургии» и проходит зачастую ученика, лишь бы тему динамической устремленности вверх, и последнему звуку (соль). От этого она либо обрывается, либо сливается с противосложением. В последней ошибке повинны, кстати, и редакторы (Черник, Гольдштейн), заставляющие своей аллюратурой связывать то, что должно быть разобщено. Фразированные же лиги в таких изданиях, как правило, отсутствуют. О противосложении мы упоминали, забегая несколько вперед, потому что его нередко относят к теме, произвольно расширяя ее до целого такта. Правда, оно действительно настолько органично здесь связано с темой, что словно вырастает из нее, сдержанная ее активный взлет спокойными ответными интонациями.

Чередование разных приемов работы над темой поддерживает и интерес к ней. Здесь уместно напомнить, что учить тему conviene в разных тональностях и регистрах (левой и правой рукой), начиная с тех, через которые она проходит в интонации, затем на октаву или две выше.

На последующих уроках определенное время надо отвести для упражнения, в котором ученик исполнит сначала только тему (в обеих голосах), а педагог – противосложение, потом – наоборот. Полностью обратим внимание и на вопросо-ответное соотношение между первым и вторым изложениями темы в сонате (такты 1–2). Чтобы лучше усвоить этот момент, ученик на уроке играет первый такт, педагог – второй, и наоборот. Любое упражнение, если оно не преследует художественные задачи, может легко превратиться в бессмысленное и механическое проигрывание. В данном упражнении – за двумя руками – необходимо направить внимание ученика на интонирование темы и противосложения. Более стремительные и настойчивые «вопросающие» интонации темы активно направлены к последнему звуку (соль); это и надо подчеркнуть динамически – «пропеть» более глубоко и значительно. Спокойное движение восьмых в противосложении исполняется с ответными, чуть более смягченными интонациями, поэтому и последний звук здесь берется тише.

Хорошо проработав тему и противосложение, можно перейти к тщательной работе над мелодической линией каждого голоса. Задача до их соединения пьеса исполняется дуэтом и ансамблем с педагогом – сначала по разделам и, наконец, целиком. Запоминание наизусть каждого голоса совершенно обязательно, ибо работа над полифонией есть прежде всего работа над одноголосной мелодической линией, насыщенной своей особой внутренней жизнью, всевозможными деталями. Надо во все это вдуматься, влиться, все почувствовать и только тогда приступать к соединению голосов.

Далее ученику следует объяснить еще неизвестное ему понятие «мелодической артикуляции», которая применяется для того, чтобы сделать один мотив от другого при помощи целуры. Навыком правильного деления мелодии обладают в баховскую эпоху огромное значение, о чем свидетельствуют известные музыканты того времени. Вот что писал, например, Кутлер в предисловии к сборнику своих пьес (1722): «Здесь встретится новый знак, означающий окончание мелодии или гармонических фраз и дающий понять, что надо сделать конец предшествующей мелодии, прежде чем перейти

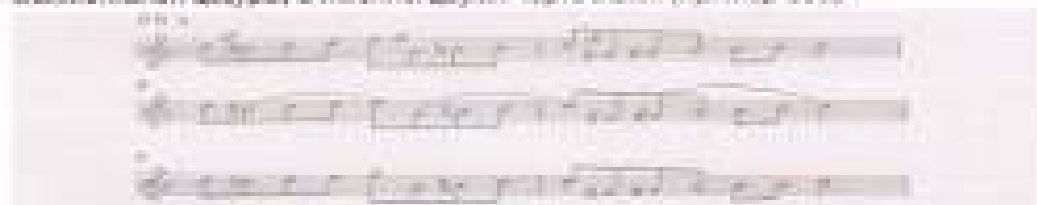
и следующей. Это делается почти незаметно. Однако, не услышав этой маленькой паузы, люди тонкого вкуса почувствуют, что в исполнении чего-то не хватает. Одним словом, такова разница между теми, кто читает без остановки, и теми, кто соблюдает точки и запятые»¹.

Самым важным видом цезуры является обозначенная в тексте пауза. Такой пример мы видим в нижнем голосе Инвенции в тактах 1–2. В большинстве же случаев требуется уметь самостоятельно устанавливать смысловые цезуры.

Обратимся к первой паре мотивов в верхнем голосе Инвенции (левая и противоположенная). Их следует отделить цезурой, поскольку они имеют различное строение. Цезура сохраняется и при повторном проведении темы в верхнем голосе на канту выше (такт 2). Перед мотивом из восьмью нот учащиеся справляются с цезурой обычно довольно легко, перед следующим же мотивом шестнадцати — труднее. Однако и в первом случае нужно научить школьника следить за тем, чтобы он не отрывал руку от клавиатуры после окончания предыдущего мотива, а мог спокойно перенести ее на начало следующего.

Во втором, более трудном случае — при переходе от противоположения к новому изложению темы (такт 2) — первую шестнадцатую надо взять пише и мягче, как бы на выдохе, и, незаметно и легко отпустив палец, сразу же опереться на вторую шестнадцатую группы (сошь), спеть ее более глубоко и значительно, чтобы показать начало темы. Учащиеся, как правило, допускают здесь грубую ошибку, играя шестнадцатую перед цезурой при снятии руки клавиатуры, да еще формально, не слушая, как она звучит. Можно предупредить эту ошибку, обратив внимание учащихся на то, что в подобных случаях особенно короткая длительность требует прослушанного и певучего исполнения, после чего только и возможен переход к следующему мотиву. Темп при этом должен быть сначала очень медленным.

Необходимо пронакомить учащихся и с различными способами обозначения возможной цезуры, а именно: двумя черточками (пример 35а)



Эта точка в произведении Баха никогда не ставкаруется, а исполняется legato. В C-sharp Major Инвенции учащиеся предостоят овладеть прежде всего межмотивной артикуляцией, без чего стилистически верное исполнение баховских секвенций невозможно. Главное заключается в том, чтобы передать рельефность мотивов, добиться их отчетливого прозвучания и раздельности друг от друга. Желаемый результат достигается, если выразительно учить каждый мотив отдельно, а потом играть все подряд в очень медленном темпе, применяя следующий прием: первый звук каждого мотива — чуть чуть более глубоко и значительно, а последний — слегка смягчить предварительным снятием пальца с клавиши. Иногда, как в трех рассматриваемых ныне секвенциях данной Инвенции, четкому выявлению мотива помогает артикуляция (каждый мотив начинается с 1-го пальца). Это особенно рекомендуется в последней секвенции (такты 19–20) и еще более в секвенции левой руки, где мотивное строение выявлять труднее (такты 11–12).

секвенции (такты 19–20) и еще более в секвенции левой руки, где мотивное строение вынуждено груднее (такты 11–12).

На первых же уроках педагог должен проследить вместе с учеником развитие темы, все ее превращения в каждом голосе. Такой анализ убедит в том, что вся Инвенция представляет собой живой диалог «собеседников». Школьнику это можно представить следующим образом: тема в полифоническом произведении Баха играет примерно такую же роль, что и главный герой в драме, где с ним случаются всевозможные приключения, изменяющие его поведение. Важно понять и почувствовать художественный смысл этих превращений. Вот тема звучит кантой выше – альта за первым появлением, а бас, как это, дважды повторяет ее в октавной имитации (такты 1–2). Здесь же начинается и ее трансформация в первой двухголосной нисходящей секвенции (такты 3–5): верхний голос ведет тему в обращении (то есть в противоположном направлении), а в басу за основу берет начальный мотив темы в увеличении (длительность каждого звука увеличена вдвое). Эта секвенция, совершая модуляцию, приводит к кадансу в доминантовой тональности, которым и завершается первый раздел Инвенции. Привлекает внимание весьма важный момент данной секвенции, где озорный звук до в нижнем голосе (такт 4) приходится на слабую, четвертую долю. Как это часто бывает у Баха, тематический акцент связан с наиболее продолжительным или самым высоким звуком (в данном случае действуют оба эти фактора); преобладая над акцентом метрическим, он является кульминацией мотива по самой логике внутреннего развития. Скорее необходимость изменения более глубокого, темного звука. Проследим за тем, чтобы ученик не сдавая по инерции в этом месте акцент в верхнем голосе, озорный звук которого находится в следующем такте и совпадает с метрическим акцентом. Сравнивая второй раздел Инвенции с первым, легко обнаружить его композиционные особенности: ведущим теперь становится нижний голос, а «эхом» откликается верхний. Оба голоса образуют живой выразительный диалог – в виде двух восходящих секвенций – то на тему в прямом движении (такты 7–8), то в обращении (такты 9–10). Неуклонно стремясь в своем развитии вверх, обе они, наконец, приходят к своеобразному повторению секвенции из первого раздела (гор. такты 3–5 и 11–13). Скорее удивительная! Различие между ними ученик должен попытаться найти сам. Сказывается, голоса здесь просто «обменялись» мелодиями. Этот интереснейший полифонический прием называется двойным контрапунктом. Такую разновидность сложного контрапункта Бах часто использует в своих произведениях. Заключается она в том, что верхняя мелодия первоначального соединения (первой секвенции) перемещается в производном соединении (второй секвенции) в нижний голос, а нижняя мелодия – в верхний голос. Хотя обе секвенции и нисходящие, но звучность усиливается, так как они развивают и утверждают тему. В производном соединении, как и в первоначальном, нужно обратить внимание на неоднородность кульминаций в верхнем и нижнем голосах.

Теперь же поведем ученика прямо к последней секвенции (такты 19–20), минуя еще один диалог – он открывает третий раздел темы, – где ведущая роль переходит опять в верхнему «собеседнику». Последняя секвенция необычайно своеобразным сходством с первой: оба голоса излагают те же самые мелодии, но в обращении. Следовательно, нисходящее движение шестнадцатых на тему в обращении (в первой секвенции) здесь становится восходящим (на тему в прямом движении). Соответствующим образом меняется и направление басового голоса, в котором первый мотив темы в увеличении звучит теперь в обращении. Таким образом, на этой последней секвенции ученик

получает наглядное представление об обратном контрапункте, а слуховое воспринимает его выразительное звучание. Свой подъем вверх секвенция уверенно и активно идет к кульминации Инвенции (такт 20), где три восьмые ноты единственный раз во всей пьесе выделяются не использованным ранее штрихом *pop legato*¹.

Видно, нет необходимости знакомить учащихся со всеми разновидностями контрапункта, но те два вида, о которых говорилось выше (двойной и обратный контрапункт), знать необходимо. Динамический план Инвенции весьма прост: после кданций, исполняющихся энергично, звучно (такты 6–7, 14–15) наступает смена динамики – аневальный переход на *piano* (длжащееся четыре такта) с последующим нарастающим звучностью по мотивам. Последняя секвенция (такты 19–20), как отмечалось, совпадает с наибольшим динамическим подъемом к заключительному кдансу.

Перейдем к весьма существенному моменту в исполнении баховской полифонии – аппликатура. Правильный выбор пальцев – очень важное условие грамотного, выразительного исполнения, неправильный может помешать ничуть не меньше, чем чуждые стилю композитора динамика, фразировка, артикуляция. Клавиристы пользовались в основном тремя средними пальцами, обладающими примерно одинаковыми длиной и силой, что обеспечивало достижение звуковой и ритмической ровности – важнейшего законоположения старинной музыки. Более важная роль I-го пальца у Баха не означала принцип чередования пальцев – длинного через короткий (4, 3, 4, 3 и т. д.). Сохранность и скольжение пальцев с черной клавиши на белую, широко применялась и наиболее подмена пальцев.

Бурени был первым, кто возродил аппликатурные принципы баховской эпохи, как наиболее откровенно выявляющие мотивной структуры и четкому проношению мотивов.



Работа над трех – четырехголосными произведениями, ученик уже может не учить специально каждый голос, а учить по два голоса в разных сочетаниях: первый и второй, второй и третий, первый и третий, играя один из них *f, espresivo*, а другой – *pp*. Этот способ полезен и при соединении всех трех голосов вместе: сначала громко играет один голос, а остальные два – тихо. Затем динамика голоса меняется. Затрата времени на такую работу различна в зависимости от степени подготовленности ученика. Но учить так – полезно, этот способ, пожалуй, самый эффективный. Из других способов работы над полифонией можно назвать:

- исполнение разных голосов различными штрихами (*legato* и *pop legato* или *staccato*);
- исполнение всех голосов *p*, прозрачно;