

Рецензия
на методическую разработку
«Инвенции И. С. Баха в фортепианном классе ДМШ»
преподавателя МБУДО ДМШ №2 г-к Анапа
Боковского Ивана Вячеславовича

В представленной методической разработке И. В. Боковский освещает задачи работы над полифонической музыкой в классе фортепиано ДМШ на примере инвенций И. С. Баха. Работа с учащимися над полифонией - это достаточно сложная, кропотливая задача и в данной методической разработке преподаватель опирается на передовой, а также личный педагогический опыт работы с учащимися над полифоническими произведениями.

Данная методическая разработка включает все необходимые структурные элементы: введение, основная часть, состоящая из трех подразделов, заключение и список использованной литературы.

Во введении рассказывается об инвенциях В.С Баха, появлении и происхождении названия этих двух и трехголосных полифонических пьес, особенностях тонального плана цикла инвенций, важной роли в творчестве композитора. Говорится о трех главных задачах в изучении инвенций, которые ставил перед учениками сам И.С. Бах. Затрагиваются современные проблемы интерпретации музыкальных произведений эпохи Барокко, возникающие из-за существующей во время этой эпохи записи музыкального текста с помощью так называемого «цифрованного баса».

Основная часть состоит из трех подразделов, в которых последовательно освещаются вопросы этапов развития полифонического слуха учащихся, а также место и роли двух и трехголосных инвенций в овладении навыками исполнения имитационной, контрастной и подголосочной полифонии юными пианистами. Особенности полифонического письма И. С. Баха, типы полифонии с подробными определениями и методы работы над различными видами полифонии. Рассмотрены проблемы, возникающие в специфике исполнения и интерпретации клавирных произведений И.С. Баха - их динамики, штрихов и артикуляции пальцев в целом - сравнительно

возможностей старинных инструментов, для которых писал свою музыку композитор и инструментов современных, на которых сейчас исполняют эту музыку ученики. Затронуты вопросы и аппликатурной организации исполнения двух и трехголосных инвенций И.С. Баха - в частности, определяется возникновение новых аппликатурных вариантов в современном исполнении: «немая подмена пальца», «скольжение», «подкладывание и перекладывание» пальцев.

Далее в методической разработке, освещены вопросы о существующих в исполнительской практике различных редакциях двух и трехголосных инвенций И. С. Баха, целесообразность использования некоторых озвученных редакций в обучении юных пианистов, а также подробный сравнительный анализ этих редакций, их плюсы и минусы, представленные в виде удобной для восприятия и осмысления данной исполнительской задачи таблицы.

В заключении методической разработки говорится о музыке Иоганна Себастьяна Баха глубоко интеллектуальной и содержательной, о необходимости развития посредством этой музыки, являющейся прекрасным образцом музыкальной мысли, музыкального чутья и внутреннего мира учеников.

Методическая разработка выстроена последовательно и логично, расширяет представление о вопросах исполнения инвенций И. С. Баха учащимися в классе фортепиано, представляет интерес для педагогов практиков, заслуживает внимания по методическим и педагогическим критериям и может быть рекомендована для практического применения.

15.06.2023 г.

Преподаватель высшей квалификационной категории МБУДО ДМШ № 2

Ботезат Ф.Р.Ботезат

Подпись преподавателя Ф.Р. Ботезат заверяю.
Директор МБУДО И.И. Муруша



Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская музыкальная школа №2»
муниципального образования город-курорт Анапа



МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА

«Инвенции И. С. Баха в фортепианном классе ДМШ»



Работа выполнена
преподавателем Боковским И. В.

Рецензент:
преподаватель высшей квалификационной
категории МБУДО ДМШ №2 Ф.Р.Ботезат

2022-2023
учебный год

Содержание

Введение. Инвенции и их место в творчестве И.С. Баха	2
Основная часть:	
1. Место и роль инвенций в работе над мастерством полифонии в обучении юных пианистов	6
2. Особенности полифонического письма Баха:	
а) типы полифонии и работа над ними	8
б) специфика исполнения клавирных произведений на фортепиано	10
в) легато и длинные ноты	12
г) проблемы исполнения, возникающие в трёхголосной фактуре: легато, аппликатура, двухголосие в одной руке, динамика, штрихи	14
3. Редакции инвенций И .С .Баха	17
Заключение	22
Список использованной литературы	23



Введение

Инвенции и их место в творчестве И.С. Баха.

В 1723 году вышла третья редакция инвенций и «*синфоний*». Иоганн Себастьян Бах был уже зрелым композитором. К этому времени был написан первый том «Хорошо темперированного клавира». Полифоническое письмо Иоганна Себастьяна представляло собой на тот момент вполне сложившийся во всех деталях стиль. Отношение Баха к тональностям, их использованию и характеристике тоже уже сформировалось. Как и в «Хорошо темперированном клавире», Бах определенным образом выстраивает тональный план цикла инвенций, но использует только 15 тональностей.

Последовательность тональностей инвенций:

Двухголосные

инвенции:

Инвенция №1 C-dur
Инвенция №2 c-moll
Инвенция №3 D-dur
Инвенция №4 d-moll
Инвенция №5 Es-dur
Инвенция №6 E-dur
Инвенция №7 e-moll
Инвенция №8 F-dur
Инвенция №9 f-moll
Инвенция №10 G-dur
Инвенция №11 g-moll
Инвенция №12 A-dur
Инвенция №13 a-moll
Инвенция №14 B-dur
Инвенция №15 h-moll

Трёхголосные инвенции

(«синфонии»):

Инвенция №1 C-dur
Инвенция №2 c-moll
Инвенция №3 D-dur
Инвенция №4 d-moll
Инвенция №5 Es-dur
Инвенция №6 E-dur
Инвенция №7 e-moll
Инвенция №8 F-dur
Инвенция №9 f-moll
Инвенция №10 G-dur
Инвенция №11 g-moll
Инвенция №12 A-dur
Инвенция №13 a-moll
Инвенция №14 B-dur
Инвенция №15 h-moll

Бах полностью, без каких-либо изменений повторяет **тональный план** цикла двухголосных инвенций в трёхголосных «*синфониях*». Он продолжает курс, взятый им в написании «Хорошо темперированного клавира», а именно – применение всех тональностей, включая мажорные и минорные с большим количеством знаков. Бах был и гениальным композитором, и прекрасным педагогом. Он сам подчеркивает во вступлении к инвенциям дидактическую, педагогическую направленность своего сочинения. Поэтому инвенции написаны в тональностях до 4-х знаков (предельно это – Ми мажор и фа минор). Последовательность тональностей в инвенциях приближена к тому, что Бах «изобрёл» для своего «Хорошо темперированного клавира». Так, здесь присутствуют следующие друг за другом одноименные тональности, чередование мажора и минора.

На титульном листе Бах поместил такой заголовок: «Откровенное наставление, показывающее любителям клавира правильный способ научиться играть чисто с двумя голосами, а также составлять хорошие инвенции и искусно развивать их, но более всего добиваться певучести и приобрести вкус к самостоятельной композиции».

Вот другой перевод этой надписи на титульном листе издания инвенций, приведенный во вступительной статье Н.Копчевского к изданию Инвенций И.С.Баха в редакции Ф.Бузони:

«Подлинное руководство, в котором любителям клавира и, в особенности, жаждущим учения предлагается ясный способ, как можно не только научиться играть на два голоса, но при дальнейшем прогрессе правильно и красиво обращаться и с тремя облигатными³ голосами, при сем же не только знакомиться 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.

Изготовлено Иог. Себ. Бахом, великокняжеским Ангальт-Кетенским капельмейстером. От рождества Христова год 1723»⁴.

Композитор очертил во вступительном слове **3 главные задачи**, которые он как педагог ставил перед сыновьями и своими учениками (ведь именно для них в первую очередь он написал эти пьесы):

1. обучение игре на клавире и начальным навыкам композиции;
2. развитие навыка полифонической игры;
3. выработка певучей, вокальной игры *cantabile* на инструменте, который по своей изначальной природе певучим, «кантабильным» не является.

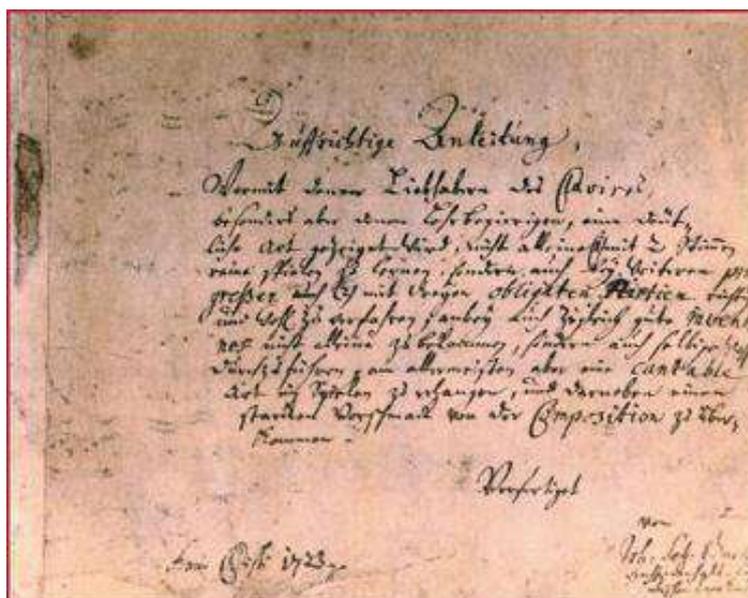
Само название «инвенция» (лат. **inventio** – изобретение, выдумка) расширявает, помогает понять первый пункт изложенного перечня задач.

Название «инвенция» появилось у этих пьес не сразу. Вот что пишет Н.Копчевский во той же вступительной статье: «22 января 1720 года Бах начал записывать в нотную тетрадь пьесы для обучения музыке своего старшего сына Вильгельма Фридемана, которому тогда исполнилось 9 ½ лет. В этой тетради наряду с «музыкальной азбукой», примерами аппликатуры, таблицей украшений, несложными произведениями различного характера — прелюдиями, хоралами и др. — были помещены 15 двухголосных пьес совершенно нового жанра, каждая из которых носила название «Praeambulum», и 14 трехголосных пьес под названием «Fantasien». Это — первый, во многом еще неразвитый, неразработанный вариант двухголосных и трехголосных инвенций».

Окончательный вариант названия безусловно намного лучше подходил к замыслу композитора. А «*симфониями*» Бах назвал пьесы, которые мы сейчас в своей педагогической практике называем трёхголосными инвенциями.

Во времена Баха исполнитель и сочинитель – понятия, сообщающиеся между собой и во многом идентичные друг другу. Исполнителем часто был сам автор пьес, а в исполнении многих сочинений предполагалось умение импровизировать, обогащать фактуру. Одной из форм такого «соавторства» исполнителя был так называемый цифрованный бас – принятая в эпоху барокко сокращенная запись аккордового аккомпанемента. Исполнитель воссоздавал по цифрам под нотами басового голоса полную гармоническую фактуру произведения. Своего рода «недосказанность» авторского текста – одна из проблем интерпретации музыки эпохи барокко. В своего рода «соавторство» с композитором входит редактор.

Редактор берет на себя огромный труд и ответственность, детально ознакомившись с автографом и многочисленными рукописными копиями, анализируя другие существующие на данный момент редакции и издания, дать окончательные рекомендации и расшифровку авторского текста современному исполнителю, более или менее опытному в искусстве фортепианной игры. Поэтому в данной работе необходимым элементом будет и анализ отдельных достоинств и недостатков наиболее известных **редакций** инвенций Иоганна Себастьяна Баха.



Титульный лист инвенций и симфоний в автографе 1723 года

Место и роль инвенций в работе над мастерством полифонии в обучении юных пианистов.

Инвенции Иоганна Себастьяна Баха представляют собой необходимый этап в развитии полифонического мастерства ученика-пианиста. Начиная с подголосочной и контрастной полифонии, освоив разного рода старинные танцы композиторов добаховского периода и его современников (менуэты, сарабанды, бурре и т.д.), сыграв несколько подобных пьес из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах», ученик неминуемо приближается к моменту, когда он сначала в маленьких прелюдиях, а затем и в инвенциях должен «одолеть» препятствия и подводные камни «порога», который именуется **имитационной полифонией**. В погоне за престижем и различными внешними показателями и «успехами», молодые педагоги нередко безосновательно рано включают эти произведения в репертуар ученика. Во 2-ом – 3-ем классах музыкальной школы требуется интенсивно и разнообразно приобщать слух и пианизм ученика к полифонической фактуре, чтобы инвенции стали закономерной в развитии следующей ступенью восхождения ученика к вершинам фортепианного искусства, а не рывком, скачком и своего рода героическим «подвигом».

Полифония – та область исполнительства, где нет места надрывным подвигам и форсированию достижений. Полифонический слух растет изнутри, исподволь, медленно и поступенно, внутренним, незаметным, ему одному известным темпом, по собственным своим законам. Поэтому главным условием успешного освоения фактуры инвенций и всего объема задач, связанных с их изучением и исполнением, главным таким условием является **готовность ученика**, наличие его собственного слухового и исполнительского опыта.

Безусловно, сам этап этой готовности может определить только педагог. Все дети различны как по данным, так и по объёму и качеству их исполнительского опыта. Весьма средних данных ученик приходит к инвенциям примерно к 4-ому или 5-ому году обучения, дети одаренные могут быть готовы играть (**и понять, и слышать!**) инвенции к 3-ему классу. И обычно лишь исключительные данные ученика могут быть основанием для того, чтобы во втором классе, в возрасте 7-8 лет ученик

получил в свой репертуарный план двухголосные инвенции Иоганна Себастьяна Баха.

В зависимости от таких особенностей, как сложность контрапункта, наличие одной или двух-трех тем, использование сложных приемов полифонического развития, - инвенции делят на определенные подгруппы. Вот как представляет эту классификацию Н.Копчевский:

«А) Инвенции на одну тему

1) *c, F – по типу канона в октаву.*

2) *h, G – по типу квинтового ответа*

3) *d, D – ответ в октаву, далее развитие на фоне басовых шагов*

4) *a, C – октавные имитации тонического и доминантового проведения темы*

5) *a, B – тематизм, основанный на звуках аккордов*

Б) Инвенции на 2 темы

6) *E, f - по типу двойного контрапункта октавы*

7) *Es, A - двойной контрапункт октавы и его обращение к тональностям доминанты».*

Эта классификация отражает не только особенности полифонического письма. Она поможет педагогу ориентироваться в том, в какой последовательности проходить с учеником эти пьесы. Если педагог считает, что ученик освоил данный полифонический приём, он может дать ученику следующее произведение уже из новой, более сложной категории. Если навык следует укрепить, тогда есть смысл поиграть еще одну инвенцию из той же группы.

Высшей формой развития полифонического письма и имитационной полифонии является fuga. При этом и в fugaх, и в инвенциях Бах использует не только имитационную, но и контрастную, и подголосочную полифонию. Комплементарная ритмика голосов, их артикуляция, фразировка, мотивное деление и дыхание, не совпадающие и дополняющие друг друга – это те детали и признаки полифонической «ткани» произведения, которые ученик обязательно должен отмечать в своём сознании, уметь и слышать, и показывать эти детали в исполнении. Только тщательная работа над объёмностью и многоплановостью звуковой фактуры поможет достичь поистине полифонического, многоуровневого и разнообразного по тембру звучания.

Известное и уже в некоторой степени «затертое», «износившееся» от частого употребления выражение «*вся музыка полифонична*» имеет непосредственное отношение ко всему выше сказанному.

Если ученик был подготовлен к исполнению мотивов с разнообразной ритмикой в двух руках, если он тщательно выслушивал и подчеркивал подголосочные проведения, если он способен артикулировать одновременно по-разному в правой и левой руке и слышит сам этот эффект, если он умеет показать цезуры и слышит границы мотивов, фраз и предложений в музыке, строго говоря, не полифонической, то и в полифонии Баха он услышит и поймёт эти задачи, причем на качественно другом уровне.

Всё вышесказанное определяет роль и место инвенций Баха в процессе становления юного пианиста.

Особенности полифонического письма Баха

Типы полифонии и работа над ними

Самое схематичное деление полифонии на виды выглядит так:

- подголосочная
- контрастная
- имитационная

В таком делении отражена степень самостоятельности голосов. В полифонических пьесах Баха, будь то старинные танцы, маленькие прелюдии, инвенции или фуги, нигде фактура не представлена одним чистым, «рафинированным» типом полифонии. Бах был великим архитектором своих творений, и его пьесы поражают уравновешенностью и пропорциональностью составляющих элементов и частей. С гениальным совершенством он сочетает разные типы полифонического письма.

Подголосочная полифония чаще встречается в народной музыке. В ней голоса незначительно отличаются от основного голоса, лишь иногда отвлекаясь и образуя не слишком самостоятельные мотивы – варианты основной мелодии. Этот тип полифонии наименее характерен для музыки Баха, так как его главной творческой задачей можно определить

самостоятельность голосов. Эта самостоятельность ярко проявляется в контрастной полифонии. А имитационная полифония становится как бы вершиной диалектического взаимодействия между голосами, утверждая и их единство, и контраст, и гармонию друг с другом.

Контрастная полифония более всего проявляет себя в сопоставлении «темы» и «противосложения», говоря терминами фуги. Это требует определенных приёмов работы с голосами и их сочетанием.

- 1) Необходимо освоить наизусть каждый голос;
- 2) Требуется, играя два голоса, так переключать внимание, чтобы выпукло и ясно показать особенности фактуры и ритмики каждого из них.

Для этого: а) играть голоса в разной динамике; б) играть голоса разными штрихами;

в) играть голоса в разных регистрах, увеличивая расстояние между ними на одну или даже две октавы, перенося верхний на 1-2 октавы вверх или нижний на 1-2 октавы вниз;

г) играя один голос, другой, в зависимости от уровня развития ученика и его возраста, либо играть и петь, либо, уже на более высокой стадии, петь без проигрывания пальцами этой линии на клавиатуре.

- 3) Нужно проанализировать мотивное деление внутри «горизонталей» каждого голоса и затем максимально подчеркнуть «разновременность» смысловых и артикуляционных цезур.

В контексте **имитационной** полифонии появляется необходимость ясного проведения темы в любом голосе, она должна быть узнаваема и определённа в своих очертаниях. Это, в первую очередь, означает единую для всех проведений артикуляцию и фразировку, то есть должен быть изначально ясный смысловой акцент, «икт» в теме. Предыкт и постикт в таком случае имеют определенную направленность и микро-динамику. Ученику можно объяснить это на примере слов, которые при смене ударения меняют своё смысловое значение: «дóма» и «домá», «замóк» и «зáмок», «стои́т» и «сто́ит». Он поймёт, что, для того чтобы мы узнавали тему, она не должна менять своё ударение.

При этом важно максимально уходить от формального подхода, всегда идти от образного смысла темы, её характера. Можно использовать подтекстовку для более естественной интонации в произнесении мотива темы. Также нужно оправдать внутренне для ученика смену лада в отдельных разделах пьесы. Для этого требуется показать и новое освещение характера темы.

Специфика исполнения клавирных произведений на фортепиано

Слово «клавир» при жизни Баха означало род клавишных инструментов. Под это название попадали и клавесин, и клавикорд, и орган.



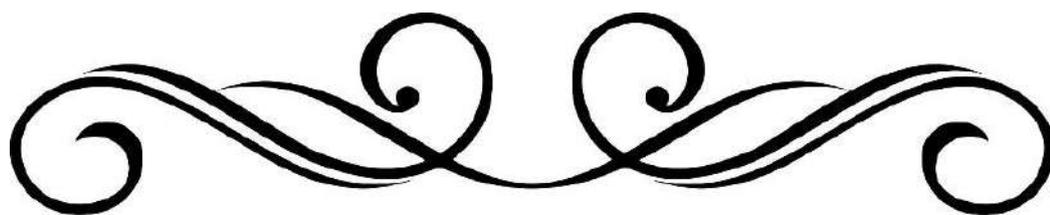
КЛАВИКОРД



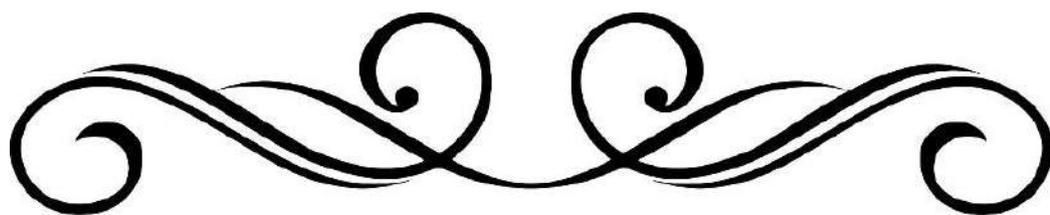
КЛАВЕСИН



ОРГАН



РАЗНОВИДНОСТИ ФОРТЕПИАНО В НАШЕ ВРЕМЯ



Множество разнообразных суждений существует на эту тему. Есть и конкретные догадки, для какого клавишного инструмента Бах предназначал исполнение каждой пьесы, и предположения о том, что Бах создавал свои произведения для того «клавира», который, по сути, он изобретал сам в своём творчестве. В этом инструменте, видимо, он предполагал темперированный строй и другие черты современного фортепиано, то есть,

по сути, писал для воображаемого, не существующего в то время инструмента, идеального в его представлениях и во многом реализованного всем последующим развитием фортепиано.

Как бы то ни было, совершенно точно мы знаем, что те мощные и плавные волны динамики, которые присутствуют в фортепианной литературе романтиков и следующих за ними поколений композиторов, на инструментах эпохи барокко были невозможны. Композиторы меняли динамическую окраску звучания путём сопоставления достаточно крупных разделов формы, исполняемых соответственно на клавиатуре *piano* и клавиатуре *forte*. Также умело пользовались авторы произведений увеличением плотности фактуры для нарастания звучности и разрежением её для ослабления.

Изменения динамики в сторону её возрастания или убывания стилистически верно и художественно оправданно достигаются эффектом так называемой «террасообразной» динамики. Этот термин ввёл Феруччо Бузони. Имеется в виду ступенчатое нарастание звучности крупными пластами, фразами, периодами, где каждый следующий пласт выдерживается в одной ступени звука, но является новой градацией в сравнении с предыдущей ступенью.

Романтические мелкие «вилочки», которыми изобилуют не совсем достоверные редакции произведений Баха, такие, как редакция К.Черни, по стилю мало соответствуют музыке Баха и его современников. Вместе с тем, умело сочетая временны́е и силовые свойства фразировочных и мотивных акцентов, исполнитель может, не нарушая стилистики, показать ударения и тяготения в мотивах и более крупных построениях.

Легато и длинные ноты

Легато как способ звукоизвлечения и способ соединения звуков на клавишных инструментах – предмет долгих и довольно ожесточенных споров и противоречивых дискуссий.

В целом современное фортепиано – совсем не-легатный инструмент. Клавишные инструменты времен Баха – тем более. Если клавикорд ещё мягкостью и приглушенностью тона мог сделать хотя бы некий намёк на связность звучания, то клавесин всегда выделялся блеском и отчетливостью своих щипком извлекаемых из струны звуков. Современное фортепиано не без основания относят к «клавишно-ударным» инструментам по типу и

способу звукоизвлечения путём удара молоточка по струне. Если в пении, при игре смычком на скрипке или при использовании единого дыхания на духовом инструменте несколько звуков реально связываются и «перетекают» один в другой, то в отношении фортепиано всерьёз можно говорить только о создании «иллюзии» легато. Именно этого и надо добиваться в легато у Баха, да и в любой другой музыке. Степень легато может быть разной. Звуки могут наплывать друг на друга плотно и почти «внахлест», а может быть то, что называют *quasi legato*, с эффектом прозрачной лёгкости и невесомости. Именно подражание звучанию голоса в пении и вызвало потребность в «легатности», связности игры на клавишных инструментах.

Масла в огонь, как говорится, подливает и тот факт, что звук на клавишных инструментах тянется не долго и быстро гаснет. Степень связности звуков мы можем менять только за счет передачи их «из пальца в палец», в большей или меньшей степени регулируя, насколько они наплывают друг на друга.

При этом длинные ноты должны быть взяты более тяжело, с большей силой, для того чтобы их звучание продлилось большее время. На органе звук не меняет своей динамической силы, на фортепиано гаснет, но обладает бóльшей силой и протяженностью звучания, чем на клавикорде или клавесине. В любом случае следует учитывать, что при сочетании длинных нот в одном голосе и быстрых, мелких нот в другом длинная нота, в первую очередь, должна быть прослушана, она во внутреннем слухе ученика не должна мотивно переходить в сопровождающие её быстрые ноты в другом голосе. Это чрезвычайно важный момент.

The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves have a *mp* (mezzo-piano) dynamic marking. The top staff contains a sequence of notes: a quarter note (finger 1), a quarter note (finger 4), a quarter note, and a quarter note. The bottom staff contains a sequence of notes: a quarter note (finger 1), a quarter note, and a quarter note. A large red arrow points from the right side of the top staff towards the right side of the bottom staff, indicating a connection or transition between the two staves. A red circle highlights the right side of both staves, where the notes are more densely packed and the transition is more complex.

В трёхголосии исполнение таких длинных нот может осложняться тем, что два из трёх голосов ведёт одна рука:

The image shows a musical score with three staves. The top two staves are connected by a brace on the left, indicating they are played by the right hand. The bottom staff is played by the left hand. The top staff contains a long note with a red arrow pointing left, and a series of eighth notes with fingerings 3, 2, 4, 3, 2, 3. The middle staff contains a long note with a red arrow pointing right, and a series of eighth notes with a fingering of 1. The bottom staff contains a series of eighth notes with a fingering of 4. The score includes dynamic markings *f* and *sf*, and the word *ten.* at the bottom left.

Умение распределить тяжесть руки на два разных голоса – необходимое условие для исполнения трёхголосной фактуры или фактуры с ещё бóльшим количеством голосов.

Проблемы исполнения, возникающие в трёхголосной фактуре: легато, аппликатура, двухголосие в одной руке, динамика, штрихи.

Трёхголосная фактура сложна и в слуховом, и в пианистическом отношении. Кроме всех вышеперечисленных факторов, связанных с легато, отметим необходимость вести одной рукой две линии. Это могут быть варианты как на легато, так и с сочетанием разных штрихов. Неразрывно связан с этим и вопрос аппликатуры.

Аппликатура в полифонии своеобразна и сложна. Она вбирает в себя и традиции клавирного исполнительства той эпохи. Гаммы могли исполняться двумя или тремя пальцами с использованием различных переключиваний пальцев.

И.А.Венедиктова в своей работе об аппликатуре в инвенциях И.С.Баха пишет: «В старинной клавишной аппликатуре использовали преимущественно только три пальца – 2, 3, 4, что объясняется, прежде всего, требованиями плавности, ровности и чистоты звучания. Ведь 2, 3 и 4 пальцы более-менее равные по длине и силе; клавиатуры же старинных инструментов (клавесина и, особенно, клавикорда) очень чутко реагировали на изменение силы нажима (изменение силы нажима могло вызвать колебание ритма и частоты звучания). Использование, в основном, трех пальцев вызвало в жизнь аппликатурный прием переключивания пальцев. Например, гамма До мажор исполнялось вверх – 1, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 4, а вниз – 5, 4, 3, 2, 3, 2, 3, 2».

Позже появились приёмы скольжения, немой подмены пальцев. Клавишная музыка постепенно усложнялась, становилась разнообразнее гармонический язык, виртуозные пассажи требовали новых позиционных последований и соответствующих им принципов аппликатуры. Такими новыми для того времени принципами стали подкладывание первого пальца и равноправие всех пальцев. В музыке Баха и Скарлатти появились новые приёмы клавишной аппликатуры и виртуозного стиля.

Сын Иоганна Себастьяна Баха – Филлипп Эмануил Бах уже узаконил своим трудом «Опыт об истинном искусстве игры на клавире» главенство первого пальца, но подкладывание его сочеталось с переключиванием пальцев, подменой и скольжением.

Позже взгляды на аппликатуру коренным образом поменялись. Карл Черни практически исключает применение 5-ого и 1-ого пальцев на чёрных клавишах и применение разного рода переключиваний. Его система базируется на частом подкладывании первого пальца.

Пианизм развивался, появились пианистические открытия Ф.Шопена в его этюдах, новый взгляд на пианизм у Феруччо Бузони. «Бузони отчасти «через музыку Баха» воскрешает аппликатурные принципы клавиризма – переключивание пальцев (2 и 3 через 4 и 5), скольжение, принцип «мотивной» аппликатуры», - пишет Венедиктова в своей статье об аппликатуре.

Все эти аппликатурные принципы Бузони присутствуют в его редакции баховских двух- и трехголосных инвенций. Его редакция представляет большую педагогическую ценность также и по той причине, что содержит выверенный авторский текст.

Генрих Нейгауз писал: «Вдумчивое и внимательное изучение бузониевских аппликатур, сравнение их с аппликатурами других редакторов, раскрывает перед учеником музыкально-смысловое значение аппликатуры. Все опытные пианисты умеют при случае одну аппликатуру заменить другой, но выучивать надо, как правило, одну, твердо установленную, наилучшую из возможных». Вряд ли можно определить и выразить этот момент точнее.

Динамика в произведениях Баха может быть рассмотрена как в «горизонтальном», временном плане, так и в «вертикальном», то есть как распределение звучности между голосами.

В первом случае она является мощным средством архитектурного строения формы пьесы. Контраст здесь является главнейшим выразительным моментом в сопоставлении разделов формы.

Во втором случае – динамический контраст между голосами в имитационной полифонии необходим при проведении темы. Однако, на фортепиано надо учитывать некоторые нюансы, связанные с акустической спецификой нашего инструмента. Иногда, в диапазоне от середины большой октавы до начала первой необходимо очень осторожно употреблять звучность *forte* и *mezzo forte*. Акустические особенности звучания фортепиано в этом регистре таковы, что в определенной фактуре такой звук не выделяет, а смазывает звучание темы.

Штрихи и артикуляция в целом, как и темп в произведениях Баха и, в частности, в его инвенциях – весьма дискуссионный вопрос. Это связано как с отсутствием указаний такого рода в авторском тексте, так и с трактовкой характера и темпа баховских тем разными исполнителями, редакторами и теоретиками. Трактовка различных темповых указаний в разные эпохи тоже менялась.

Одной из ярких иллюстраций этого стала интерпретация инвенций и других произведений Баха канадским пианистом Гленом Гульдом (1932-1982). Стереотипы мышления и инертность нашего слуха, а проще говоря – привычки восприятия иногда мешают нам принять столь новаторские взгляды. Критерием может быть только убедительность и гармоничность исполнения.

Подробно разбирает проблему артикуляции замечательный знаток творчества И.С.Баха – Исая Александрович Браудо в книге «Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе». Более масштабно он раскрывает эти вопросы в своей фундаментальной работе «Артикуляция» (О произношении мелодии). Он подчеркивает роль цезуры и как разделительного, и как объединяющего элемента музыкальной «дикции». Он же определяет «правило восьмушки» - принцип исполнения нот различной длительности в разных голосах контрастными штрихами.

Редакции инвенций И.С.Баха

Говоря о редакциях инвенций И.С.Баха, следует исходить из того, что учащийся и педагог сильно зависят от того нотного текста, которым они пользуются. Играть по уртексту можно лишь при наличии большого исполнительского опыта, имея уже некоторое ощущение стиля автора. Это ассоциируется с тем, как человек читает адаптированную литературу, пытается понимать иностранную речь, и только при свободном владении языком читает художественную литературу в подлиннике или смотрит фильмы без субтитров на исходном языке.



Уртекст (Urtext) — издание музыкального произведения, в задачи которого входит наиболее точное отражение замысла во всех его деталях

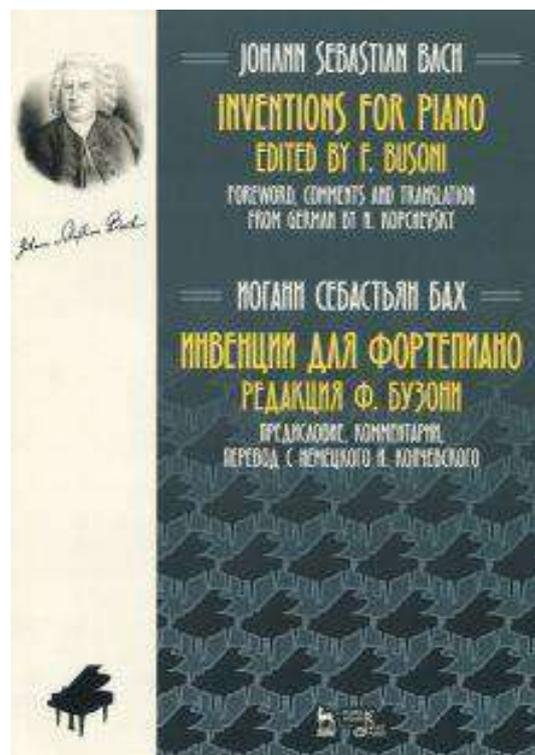
Для этого при подготовке уртекстового издания специалисты обращаются к авторской рукописи нотного текста, а также к иным источникам, максимально близким к композитору (записям его ассистентов, печатным нотным изданиям с пометами автора и т. д.).

При всех преимуществах уртекст требует отличного знания закономерностей стиля автора. В учебной практике на помощь приходят редактированные издания. Редакторы ориентируются в репринтных и факсимильных изданиях, а также работают с самими рукописями и сравнивают тексты предшествующих редакций. По сути, редактор сам делает интерпретацию авторского текста, но выражает её не в исполнении, а в уточнении ремарок внутри авторского текста. Роль редактора очень велика. Он может как возродить и оживить авторский текст, так и исказить его.

Особенно сложно обстоят дела с вопросами интерпретации музыки эпохи барокко. Важно довериться хорошей, грамотной и соответствующей авторскому замыслу редакции.



Данте Микеланжелло Бенвенуто
Ферруччо Бузони
(итал. *Dante Michelangelo Benvenuto*
Ferruccio Busoni; 1
апреля 1866, Эмполи — 27
июля 1924, Берлин) —
итальянский композитор, пианист,
дирижёр и музыкальный педагог,
музыковед





Карл Чёрни (нем. Carl Czerny, 21 февраля 1791, Вена — 15 июля 1857, там же) — австрийский пианист и композитор чешского происхождения



Леонид Исаакович Розман (22 декабря 1915 [4 января 1916], Киев — 26 марта 1989, Москва) — российский и советский органист,

*пианист, музыковед и музыкальный педагог.
Заслуженный деятель искусств РСФСР (1966), доктор искусствоведения (1982).*



Алекса́ндр Бори́сович Гольденвේйзер

*(26 февраля [10 марта] 1875, Кишинёв, Бессарабская губерния, Российская империя —
26 ноября 1961, Николина Гора, Звенигородский район, Московская
область, РСФСР, СССР) — русский и
советский пианист, композитор, педагог, публицист,
музыкальный критик, общественный деятель.
Доктор искусствоведения (1940). Народный артист СССР (1946).*

Редактор	+	-
К. Черни	<p>1. Удобная аппликатура. 2. Удобное распределение средних голосов между двумя руками в трёхголосии.</p>	<p>1. Основана на малодостоверных копиях баховских рукописей, невыверенный текст, устарела. 2. Динамика не соответствует стилю И.С.Баха. 3. Частая смена crescendo и diminuendo. 4. «Романтизация» стиля. 5. Преобладание сплошного легато. 6. Много темповых преувеличений, неоправданно частое использование ritenuto и ritardando.</p>
Г. Бишоф	<p>Более точный, соответствующий автографам авторский текст.</p>	<p>Отсутствие сколько-нибудь ярких, убедительных исполнительских указаний.</p>
Ф. Бузони	<p>1. Подробные исполнительские указания в отношении</p> <ul style="list-style-type: none"> • фразировки • динамики • аппликатуры • мелизмов • штрихов и артикуляции <p>2. Наличие подробных методических и исполнительских комментариев относительно</p> <ul style="list-style-type: none"> • формы • характера • фразировки • звукоизвлечения • тематизма • пианистических приёмов <p>3. Разделение всего текста двойными чертами на разделы формы с подробными комментариями</p>	<p>1. Неточная, вольная расшифровка украшений. 2. Мелизмы не обозначены специальными знаками, а вписаны нотами внутрь текста. 3. Некоторые артикуляционные решения могут быть спорными (Ф.Бузони сам комментирует в этом смысле свою первую редакцию в предисловии ко второму изданию и сам допускает вариантность).</p>
Л. Ройзман	<p>1. Точный авторский текст. 2. Грамотная расшифровка мелизмов. 3. Аппликатура соответствует стилю и традициям времен Баха.</p>	<p>1. Много излишне длинных лиг. 2. Неоправданно мягкая, «затухающая» динамика большинства кадансов.</p>
А. Гольденвейзер	<p>1. Точный нотный текст. 2. Подробно расписанная аппликатура. 3. Тщательная расшифровка украшений.</p>	<p>1. Не хватает редакторских указаний относительно</p> <ul style="list-style-type: none"> • характера • динамики • фразировки

В XIX и XX веках многочисленные редакции сочинений И.С. Баха пытались расшифровать намерения композитора, как художественные, так и исполнительские. В приведенной таблице сделана попытка собрать воедино достоинства и недостатки, «плюсы» и «минусы» наиболее распространенных в педагогической практике и наиболее значимых в историческом контексте редакций. На эту тему существует достаточно много противоречивых мнений. Наш современник Михаил Аркадьев, прекрасный пианист и педагог, а также разносторонне одаренный, талантливый человек, российский дирижёр, композитор, теоретик музыки, философ, великолепный интерпретатор наследия И.С.Баха, критически относясь к общепризнанным редакциям, в частности - редакции «Хорошо темперированного клавира» Бруно Муджеллини, к примеру, написал работу под названием «**Анти-Муджеллини**» или базовые принципы работы пианиста с клавирами Иоганна Себастьяна Баха». Безусловно, все редакции, как и большинство интерпретаций, имеют и сильные, и слабые, спорные стороны. Главное, чем должен руководствоваться исполнитель и преданный духу музыки педагог – это сохранить неизменным весь авторский текст и приблизиться к его замыслу. Педагог всегда должен с горячим сердцем и честным разумом вести своего воспитанника к правде музыки.

Заключение

Музыка Иоганна Себастьяна Баха - музыка интеллектуальная, сложная и при этом необычайно глубокая и содержательная. Учащиеся, правильно и вовремя подготовленные к её пониманию и исполнению, развивают своё музыкальное чутьё и свой внутренний мир на основе самых прекрасных образцов музыкальной мысли. Бах поистине стал источником, из которого черпали вдохновение композиторы самых разных стилей, жанров, разных стран и национальных культур. Инвенции на пути к этим вершинам для юных музыкантов являются своего рода музыкальным словарём и катехизисом. Дать ученику понять и полюбить Баха – вот главная цель, которую педагог должен ставить себе, приобщая своего воспитанника к прелюдиям, инвенциям и другим произведениям великого немецкого кантора.

Список использованной литературы

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. – Москва: «Музыка», 1988. – 414 с.
2. Асметкина О.Н. О редакциях инвенций И.С. Баха URL: <https://znanio.ru/media/statya-o-redaktsiyah-inventsij-is-baha-2521605>
3. Браудо И.А. Артикуляция (О произношении мелодии). - Государственное музыкальное издательство. Ленинград, 1961 г., 200 с.
4. Браудо И.А. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. - Санкт-Петербург : Композитор, 2013, 89 с.
5. Венедиктова И.А. Аппликатурные принципы в инвенциях И.С.Баха под редакцией Ф.Бузони // Universum: психология и образование: электрон. научн. журн. 2021. 11(89). URL: <https://7universum.com/ru/psy/archive/item/12411>
6. Друскин М.С. Клавирная музыка. – Санкт-Петербург: «Композитор», 2007. – 749 с.
7. Коган Г.М. Ферручио Бузони. – Москва: «Советский композитор», 1971. – 232 с.
8. Копчевский Н.А. Клавирная музыка. Вопросы исполнения. "Музыка" Москва, 2011, 96 с.
9. Мартинсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника. – Москва: «Музыка», 1966. – 217 с.
10. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – Москва: «Музыка», 1987. – 239 с.
11. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – Москва: «Классика–XXI», 2004. – 799 с.



Грамота

НАГРАЖДАЕТСЯ

преподаватель МБУДО ДМШ №2

Боковский Иван Вячеславович

за высокие результаты в профессиональной
деятельности и большой вклад в эстетическое и
музыкальное образование подрастающего поколения



Директор МБУДО ДМШ №2

Т.И. Мурзина

2023 год

