**Реферат на тему:**

**Работа над инвенциями И.С.Баха**

**(на примере двухголосных инвенций Cdur и Edur).**

 Выполнила: Смирнова Татьяна Михайловна

Преподаватель по фортепиано

2017

 **Оглавление**.

Введение………………………………………………………………………3

Раздел I Место инвенций в полифонической музыке.

1.1 История создания инвенций…………………………………………….7

1.2 Инвенции в творчестве И.С.Баха……………………………………….8

Раздел II Работа над инвенциями.

1.1Обзор методического пособия преподавателей ДМШ г. Москва (пластинка) и видеоурока « Работа над инвенциями» С.М. Мальцева..10

1.2 Работа над двухголосными инвенциями (C-dur, Edur)………………13

1.3 Теория символики музыки Баха (на примере трехголосной инвенции a-moll)……………………………………………………………………………16

Раздел III Дополнительные сведения.

1.1 Орнаментика……………………………………………………………..18

1.2 Динамика…………………………………………………………………20

1.3 Артикуляция……………………………………………………………..21

1.4 Редакции……………………………………………………………….....22

Заключение……………………………………………………………………24

Список используемой литературы………………………………………….25

Приложение.

**Введение.**

Первые годы обучения в детской музыкальной школе оказывают глубокое воздействие на учащихся и считаются самым ответственным этапом в формировании будущего музыканта.

Выдающийся пианист современности Григорий Соколов так пишет об этом: « Занятия с детьми намного сложнее и во многом ответственнее, чем занятия со студентами»…«Ответственность неимоверная - любая ошибка или невнимание будут иметь тяжелые, иногда непоправимые профессиональные последствия». [3, 525с.]

Одна из самых главных задач педагога в начальном обучении - привить интерес и любовь к музыке, а следовательно, и к музыке полифонической.

Вся фортепианная музыка полифонична. Равноправные ли это голоса в фуге, или мелодия и аккомпанемент в гомофонно-гармонической фактуре, либо различные пласты в каких- либо фактурносложных произведениях.

В отличие от исполнителей на духовых инструментах или даже струнных, пианист все время имеет дело с несколькими фактурными элементами. О важности полифонического слышания и мышления писали А. Гольденвейзер, Л.Николаев Г.Нейгауз и другие выдающиеся педагоги. Поэтому задача полифонического воспитания является одной из основных с первых лет обучения игре на фортепиано.

Г. Нейгауз разделяет всю фортепианную технику на восемь разделов. Восьмым, самым высшим разделом фортепианной техники он считал именно полифоническую технику.

Перефразируя известную поговорку, можно сказать: « Покажи мне, как ты играешь полифонию, и я скажу тебе, кто ты».

Уже в самом начале обучения дети изучают пьесы старинных, зарубежных и русских композиторов, в которых есть элементы полифонии.В результате работы над такими произведениями, ученик осваивает и накапливает необходимые навыки, позволяющие в будущем применить их в работе над более сложными произведениями.

Репертуар полифонической музыки в детских музыкальных школах очень разнообразный, но вершиной его является творчество И. С. Баха.

Значение его сочинений в развитии юного пианиста невозможно переоценить. Это и «Нотная тетрадь А. М. Бах» и «Маленькие прелюдии и фуги», но особое место в этом ряду принадлежит двухголосным и трёхголосным инвенциям.

 В силу особенностей строения и многообразия тех задач, которые они ставят перед учащимися, это поистине уникальный материал, без которого невозможно представить полноценный учебный процесс в музыкальной школе.

 В репертуар детских школ входит много сборников пьес для детей: П.Чайковский «Детский альбом», Г.Свиридов «Детский альбом», С. Прокофьев «Детская музыка», Р.Шуман «Альбом для юношества» и другие. Это высокохудожественные произведения, которые ставят задачи развития основных музыкальных и пианистических навыков. Но ни в одном из этих сборников не ставится задача развития композиторского мышления. Эту задачу, наряду с другими, поставил Бах в своих инвенциях.

Признано, что изучение сочинений Баха – один из наиболее сложных разделов музыкальной педагогики. Работа над полифоническими произведениями - процесс очень длительный и трудоёмкий.

Поэтому обращение к теме работы над инвенциями И.С.Баха является актуальной для педагогов детских музыкальных школ.

В данном реферате мы проследим различные методики работы над инвенциями Баха, а также сделаем попытку обобщить свой собственный педагогический опыт преподавателя музыкальной школы.

**Цель реферата:**

* Осветить основные проблемы работы над инвенциями Баха.

**Задачи реферата:**

* Изучить имеющийся звуковой материал (методическое пособие преподавателей ДМШ г.Москва (пластинка), видеоурок «Работа над инвенциями» С.М. Мальцева.
* Изучить методический материал и имеющиеся редакции инвенций.
* Обобщить собственный опыт работы в музыкальной школе.

**Реферат состоит из следующих разделов:**

* Введение
* Раздел I Место инвенций в полифонической музыке.

1.1 История создания инвенций.

1.2 Инвенции в творчестве Баха.

* Раздел II Работа над инвенциями.

1.1 Обзор методического пособия преподавателя ДМШ №1 г. Москва (пластинки) и видеоурока «Работа над инвенциями» С.М. Мальцева.

1.2 Работа над двухголосными инвенциями (C-dur,E-dur).

1.3. Символика музыки И.С.Баха (на примере трехголосной инвенции a-moll).

* Раздел III Дополнительные сведения.

1.1Орнаментика.

1.2Динамика.

1.3 Артикуляция.

1.4 Редакции.

* Заключение.
* Список литературы.
* Приложение

В данном реферате используется следующая литература: курсовая работа Е.Шишовой «Композиционные приёмы инвенционной полифонии в двухголосных инвенциях И.С. Баха», методическое пособие преподавателей ДМШ г. Москва (пластинка), видеоурок «Работа над инвенциями» С.М. Мальцева, вступительная статья Н.А.Копчевского в предисловии к изданию инвенций под редакцией Ф. Бузони. А также И.Браудо «Об изучении клавирных сочинений в музыкальной школе», А. Швейцер «Иоганн Себастьян Бах», М.Имханицкий «Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании», В. Носина «Символика музыки И.С.Баха».

**Раздел I Место инвенций в полифонической музыке.**

**1.1 История создания инвенций.**

Инвенция - от латинского inventio –«изобретение». В XVI-XVIII вв.- название небольших инструментальных или вокальных пьес; часто указывает на наличие в пьесе оригинальной композиционной идеи.

Такое название композиторы давали своим пьесам, в которых применяли разнообразные приёмы изложения, разработки и развития музыкального материала. Неудивительно, что инвенция в музыке появилась в ту пору, когда сложность композиции достигла апогея, и это была эпоха полифонии.

Композиторами продолжают разрабатываться старые формы и жанры – мадригал, мотет. Но всё же на первый план выдвигаются родственные между собой инструментальные формы - ричеркар, канцона, фантазия, токката.

Инвенция не стала обозначать какой-то определенной музыкальной формы со своими отличительными признаками и как жанр не представляла ничего сверхсложного. Сам термин впервые употребил композитор XVI в. Клеман Жанекен в своем сборнике многоголосных шансон, опубликованном в 1555 году. В барочной Италии термин встречается в названиях сборников Ч.Негри(1604), Б.Марини(1629), Ф.А. Бонпорти (1712) и другие.

Термин «инвенция» мог быть иным или иметь какие-либо особенности в употреблении. Обращение к немецким трактатам XVIII века в области искусств даёт богатую пищу для размышлений по данному вопросу. Понятие инвенция использовалось в них довольно широко.

«Идеи invention, которые характерны для трактатов, связанных с теорией поэзии, были распространенны в просвещённом обществе. Ими не могли не вдохновиться и музыканты» [цит. по 9,4]

Стремление первенствовать было характерно для художников эпохи Барокко. Они выбирают своим девизом «inventio», понимая его как «открытие», «изобретение», «нововведение». И этот жанр очень привлекал И.С. Баха.

**1.2 Инвенции в творчестве И.С.Баха.**

22 января 1720 года Бах начал записывать в нотную тетрадь пьесы для обучения своего старшего сына Вильгельма Фридемана.

 Эта тетрадь включала в себя несложные произведения разного характера, а также были помещены 15 двухголосных пьес, которые назывались «преамбулы» (Praeambulum) и 14 трёхголосных произведений нового жанра, которые назывались «фантазии» (Fantasien). Эти произведения представляли собой ещё не развитый вариант двух и трёхголосных инвенций*.* Окончательный вариант инвенций И.С.Бах записал в 1723 году.

И.С.Бах писал инвенции для своих учеников как подготовительные упражнения перед фугой, для достижения полной самостоятельности пальцев и развития способности к исполнению сложной полифонической музыки. Само название цикла – инвенции, можно понимать как загадки, которые Бах давал разгадать своим ученикам. Название для своих пьес И.С.Бах подобрал очень точно, так как его инвенции действительно полны выдумок и остроумных сочетаний. Оригинальное композиционное строение, интересные сочетания, слияние в них черт контрастной и имитационной полифонии, мастерское использование музыкальных построений и приёмов придают данным пьесам неповторимый художественный колорит. Но инвенции - это не только упражнения. Это яркие художественные произведения, в каждом из которых воплощено определенное настроение. И.С.Бах считал, что его инвенции могут помочь начинающему музыканту не только исполнять, *но и сочинять музыку*.

Те, кто имел счастье учиться у Иоганна Себастьяна Баха, рассказывали, что на первых порах он давал нетрудные пьесы, инвенции. После того, как этот репертуар был освоен, он переходил к сюитам, а затем - к « Хорошо темперированному клавиру». Хотя, если проследить хронологию создания этих сочинений, можно увидеть один интересный момент: «Хорошо темперированный клавир» (I том) был написан в 1722, а инвенции - в 1723 году. Это говорит о том, что ко времени написания инвенций Бах был уже во всеоружии своего композиторского мастерства.

На титульном листе инвенций Бах написал, какие цели ставил в своем сборнике: «Подлинное руководство, в котором любителям клавира и, в особенности, жаждущим учения предлагается ясный способ, как можно не только научиться играть на два голоса, но и при дальнейшем прогрессе правильно и красиво обращаться с тремя облигатными 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*». ( курсив мой - Т.С.)

Из этого высказывания можно сделать вывод, как высоко ценил композитор певучую манеру игры. Известно, что в детские годы Бах занимался пеним, играл на разных инструментах, руководил хором. Все это способствовало формированию его музыкального профессионального мышления, которое так ярко проявилось в его музыке.

**Раздел II Работа над инвенциями.**

**1.1 Обзор методического пособия преподавателей ДМШ г.Москва (пластинка) и видеоурока «Работа над инвенциями» С.М. Мальцева.**

Авторы методического пособия (А.Горбунова, М.Шарикова, А. Розенберг, А. Орентлихерман), ставят задачу научить ученика слышать во время исполнения каждый голос самостоятельно, со своей смысловой и динамической линией развития.

Они предлагают следующие способы работы для развития полифонического слышания.

Педагоги отмечают, что нижний голос слухом воспринимается хуже, чем верхний, для этого они предлагают ученику играть нижний голос в октавном удвоении, а верхний играет педагог.

Также необходимо играть два голоса одновременно, но один исполнять на *forte*, а другой на *piano* и наоборот. Играть два голоса, один из них поочередно пропевать. Играть оба голоса на *mp*, но слушать внимательно один из голосов.

Также для укрепления и развития сознательной памяти педагоги рекомендуют играть без нот и без рояля, например на крышке инструмента.

 Сделав обзор данного методического материала, я соглашаюсь с авторами данного методического пособия в том, что необходимо научить ученика слышать каждый голос самостоятельно. На наш взгляд- это первый этап работы над инвенциями. В конечном же итоге нужно добиваться слышания вертикали и горизонтали не только самостоятельно, но и во взаимодействии голосов друг с другом. Это, на наш взгляд, является самым важным при исполнении полифонии.

В своем видеоуроке профессор Санкт - Петербургской консерватории С. М.Мальцев говорит о том, что первое знакомство учащегося с инвенциями происходит привычным для него способом - через сольфеджирование, то есть педагог играет, а ребёнок поет. На уроке показано, как дети 6-7 лет поют под игру педагога инвенции: E-dur, F- dur и a-moll.

Дети поют инвенции, называя каждый звук. Конечно, для слышания и запоминания это полезно, но не стоит забывать о том, что для ребёнка, который обладает абсолютным слухом, это не составит особого труда. А для детей, у которых нет абсолютного слуха, это задача становится трудной, и подчас невыполнимой.

Поэтому я в своей работе не ставлю задачу называть каждый звук, а пропевать инвенции на звук «та» или «ля».

При разборе инвенции С.М. Мальцев начинает с того, что задает учить какой- либо фрагмент партии правой руки наизусть, затем следующий фрагмент, и так далее, пока не будет выучена партия правой руки. То же самое нужно выучить в партии левой руки. Следовательно, ребенок сможет сыграть партию каждой руки отдельно наизусть.

Затем он предлагает работать над отдельными фрагментами, играя один голос, а другой петь и наоборот. Дальше усложнять: левую руку играть, а правую петь без игры и наоборот.

В конечном счете, ребенок слышит и знает все элементы, из которых состоит инвенция. И может их сознательно, (а не механично!) соединять и воспроизводить на рояле.

Особое значение придается аппликатуре. Все инвенции Мальцев отредактировал и настаивает на точном выполнении своей аппликатуры.

Хотя, заметим: в двухголосной инвенции С-dur в теме на первой восьмушке соль стоит второй палец. На наш взгляд - это представляется нецелесообразным, так как последний звук темы переводит руку в другую позицию, что приведёт к рывку и неровности исполнения темы.

В редакции Ф. Бузони на ноту соль стоит пятый палец, что на наш взгляд - лучше.

После того, как инвенция свободно пропевается и исполняется на фортепиано, педагог и ученик переходят к театральной форме работы, где ребенок сможет наглядно увидеть и понять образность пьесы. Каждый голос - это персонаж, который играет свою роль. В видеоуроке дети, иллюстрируя двухголосную инвенцию C - dur, разыгрывают сценку, где жена приходит с работы и видит, что муж не помыл посуду. Они начинают спорить друг с другом, жена плачет, муж ее успокаивает и все, наконец, счастливо заканчивается.\*

Ученики Мальцева свободно транспонируют инвенции в любую тональность.

Он предлагает сначала играть отдельно каждой рукой, затем двумя, пропевая какой-либо голос в разных тональностях. Следовательно, ребенок будет свободно играть в любой тональности. Это дает прочные основы для полифонического слышания и мышления. Результаты впечатляющие. Дети свободно играют инвенции в разных тональностях, а также с выпущенными голосами (например фуга b-moll из I тома ХТК).

Но обратим внимание, в этом уроке нет одного первостепенно важного элемента. Не разбирается строение инвенций, т.е. то, как создается вся музыкальная ткань. Она вырастает из очень ограниченного материала и его различных трансформаций: темы в противодвижении, отдельные элементы темы, тема в обращении, тема в увеличении и т.д.

Выучивание наизусть партии каждой руки станет более рациональным тогда, когда ребёнок будет ясно понимать тот материал, который он играет (об этом – ниже).

|  |
| --- |
|  |

А.Б.Гольденвейзер считал, что профессиональное обучение должно быть до известной степени суровым, и не надо его превращать в детский сад [7,137].

Я же на своей практике убедилась, что элемент игры очень помогает в решении профессиональных проблем.

**1.2 Работа над двухголосными инвенциями (C-dur, E-dur).**

Обратимся к двухголосной инвенции №1 C-dur.

В основе её лежит полутактовая тема. Тема проводится в правой руке, затем, имитируя первое проведение, на октаву ниже в той же тональности в левой руке. Во 2 такте тема проводится в правой и в левой руке на октаву ниже от звука соль. На наш взгляд, не надо специально учить наизусть, ученик должен запомнить полутактовый элемент темы и строение: верхний голос начинает, а нижний повторяет (имитирует). Потому что в основе запоминания лежит понимание того, что играешь.

Вторая строчка - это нисходящая секвенция, которая построена на материале темы. В правой руке - тема в обращении, в левой руке - первый тетрахорд темы в увеличении, восьмушками. Каждое следующее звено начинается на терцию ниже предыдущего. Для начала полезно поиграть каждую руку отдельно, не глядя в ноты, а воспроизводить по слуху и понятый материал, только затем соединить двумя руками.

 Во второй половине такта 5 в левой руке звучит первый тетрахорд в увеличении. Такт 6 построен на мелких элементах темы, восходящие терции. Это - одно из тех мест, которое требует специального запоминания наизусть. Все предыдущие пять тактов играются наизусть на основе понимания.

С такта 7 начинается второй раздел. Теперь ведущим становится нижний голос, в правой руке - буквальное повторение темы от ноты соль.

В такте 8 имитация не буквальная, тема в левой руке звучит от ноты ре, а в правой руке от ноты ля.

В такте 9 диалог голосов построен на обращении темы, в левой руке от ноты соль, а в правой руке от ноты ре, а в десятом такте в левой руке от ноты ля, а в правой руке от ноты ре.

В 11 такте нисходящая инвенция, которая по сути повторяет нисходящую инвенцию третьего и четвертого такта, только голоса поменялись местами.

На мелких элементах темы строится 14 такт, он также как и шестой такт потребует специального заучивания наизусть.

С 15 такта начинается третий раздел. Это-диалог темы и ее обращения.

В 19 такте - восходящая секвенция, в правой руке элемент темы, в левой руке элемент темы в обращении и увеличении.

В 20 такте в левой руке элемент темы. 21 такт состоит из мелких элементов темы и требует того, что это место необходимо выучить наизусть отдельно.

Можно заметить, что вся инвенция поражает удивительной цельностью, построена на материале полутактовой темы.

Ф. Бузони называл эту инвенцию « образцовой».

Освоение данной инвенции должно быть построено на осознании проведения темы во всех встречающихся вариантах: в обращении, в увеличении, в проведение в других тональностях. Зазубривать ничего не надо. Основа запоминания - понимание. Профессор М.Я. Хальфин часто повторял: « Если ученик не может запомнить какой – то фрагмент, это не означает, что у него плохая память, это говорит прежде всего о том, что он не понимает того, что играет».

Мы пришли к выводу: что из всех 22 тактов этой инвенции, специального заучивания наизусть требуют 6,14 и 21такты. Весь остальной материал воспроизводится по слуху и на основе понимания.

Обратимся к двухголосной инвенции № 6 E-dur. Это – пример контрапунктической полифонии.

Музыкальный материал этой инвенции – четырехтактовая тема, которая проводится в двух голосах: один нисходящий, а другой восходящий. Нисходящий голос заканчивается каденционным оборотом с использованием нижних вспомогательных звуков (являющихся, по сути, расшифровкой перечеркнутого мордента).

 С 5 такта голоса меняются местами и проводятся в той же тональности. С 9 по 12 такт начинается нисходящая секвенция, каждое звено состоит из двух тактов.

С 13 такта начинается завершающий раздел, который звучит в тональности доминанты.

Второй раздел начинается с проведения темы в тональности си мажор, но восходящий голос становится верхним, а нисходящий становится нижним.

С 25 такта голоса меняются местами, но заключительный такт расширен за счет проведения шестнадцатых и тридцатьвторых.

Таким образом, этот раздел превращается в разработочный раздел.

С 43 такта начинается реприза, где восходящий голос становится верхним, а нисходящий нижним. Реприза в точности повторяет первый раздел, но здесь отсутствует модуляция в си мажор.

Существует мнение, что полифонию нужно играть так, чтоб голоса были самостоятельными и независимыми друг от друга. Это утверждение правильно, но лишь отчасти. С одной стороны голоса живут своей жизнью, с другой стороны, в полифонии очень важен момент взаимодействия голосов, то, как они разговаривают друг с другом, как иногда спорят, иногда противоречат друг другу.

В данной инвенции согласованность голосов особенно важна. Это связано с синкопированным проведением другого голоса. Играя на рояле второй звук мелодии нисходящего голоса, ученик должен услышать, как он тянется, это не должно превращаться в «martellato». Иначе, если бы кто-то писал диктант под такую игру, он написал бы верхний голос шестнадцатыми, потому что восьмые в верхнем голосе перебивают мелодию в нижнем.

Основные задачи, которые ставит эта инвенция:

разгадать эту самую загадку перестановки голосов. Научиться играть во взаимодействие чисто акустически, чтобы это не превратилось в «martellato».

**1.3 Теория символики музыки Баха ( на примере трехголосной инвенции a-mol**

В педагогической работе очень важна проблема раскрытия смысла баховской музыки. Не зная закономерностей баховского языка, исполнитель не сможет полностью прочесть и понять духовное, философское содержание, которое проникает в каждый элемент сочинения Баха.

Вся жизнь Баха связана со службой в церкви, а все его творчество связано с протестантским хоралом, который стал незаменимой составной частью музыкального языка композитора.

В советский период невозможно было рассказывать детям о том, что все творчество Баха связано с Библией, со служением Богу. Многие современные дети посещают церкви, воскресные школы, поэтому религиозная составляющая в музыке им представляется абсолютно естественной. Работая над трехголосной инвенцией ля минор в старших классах музыкальной школы, можно наряду с решением обычных задач (строение формы, мотивная работа, разгадывание композиторской загадки), подойти к работе над ней и с точки зрения символики музыки Баха.

В основе инвенции лежит пасхальный хорал « Christ lag inTodesbanden, что переводится как « Христос лежал в пеленах смерти».

Тема хорала (квадратной отмечен использованный Бахом элемент):



Содержание хорала: « Христос лежал в пеленах смерти, данных ему за наши грехи. Он восстал и принес нам жизнь. Поэтому мы должны быть радостными, хвалить Господа и быть ему благодарными, и петь: Аллилуйя. Аллилуйя!».

Соответствуя тексту хорала, музыкальное содержание инвенции содержит образы печали, скорби, а также образ радости по поводу воскресения Христа.

Для ученика необязательно разбирать подробно всю инвенцию со стороны символики, на наш взгляд ученику необходимо знать следующее:

Показать, что в тактах 1-3, 49-51, 53-55,59-62 звучит тема хорала.

 Что в инвенции есть следующие символы:

 Символ предопределения (восходящее и нисходящее движение по трезвучию в нижнем голосе) встречается:

21-23 такт



33-35 такт



49-51 такт



Символ Аллилуйя встречается в верхнем голосе в 36-37 такте и изложен как перезвон колокольчиков.



**Раздел III Дополнительные сведения.**

**1.1 Орнаментика.**

Одна из проблем, с которой сталкиваются при разборе баховских сочинений – исполнение мелизмов. Слово «мелизм» означает «пение», «мелодия». Сам И.С.Бах в «Клавирной книжечке» для Вильгельма Фридемана под заглавием «Объяснение различных знаков, показывающих, как со вкусом играть некоторые украшения», выписал в нотах каждое исполнение украшения.

При расшифровке украшений нужно отметить важнейший момент: все мелизмы, кроме перечёркнутого мордента и украшений, имеющих специальные обозначения, начинаются с верхней вспомогательной ноты. Форшлаг большей частью расшифровывается за счёт длительности основного тона, но допускается исполнение мелизма за счёт предыдущего звука.

Мордент исполняется на полтона или тон вниз от данного звука с возвращением к нему. Наиболее распространённое использование этого мелизма – для придания мелодической линии остроты и яркости. Исполнение должно быть быстрым, отчётливым, с акцентом на первом звуке. Мордент неперечёркнутый имеет другое название – пралльтриллер. Это украшение, как короткая трель, поэтому рекомендовалось начинать с верхнего звука. Украшение, как правило, состояло из 4-х звуков. Часто неперечёркнутый мордент исполняется и в виде 3-х звучного мелизма, начинающегося с главной ноты.

 Группетто исполняется с верхней вспомогательной ноты и состоит из 4-х равных по длительности звуков. Однако у Баха встречается и другое толкование этого мелизма, когда украшение начинается с основного тона. Трель, Бах обозначал знаками t,tr,~~,~ , не определяя длительность. Занимает в основном всю длительность ноты или большую её часть. По правилу трель должна начинаться с верхней вспомогательной ноты. Только в виде исключения у Баха трель начинается с главной ноты

Отличие баховской трели от современной в том, что она исполняется намного медленнее. Важно знать: знак ~~ над восьмой длительностью означает, что трель состоит из двух пар спокойных тридцатьвторых, а четвертная длительность при более или менее подвижном темпе будет состоять из двух пар шестнадцатых.

Cуществует две точки зрения на исполнение баховских мелизмов.

1. М. Аркадьев считает, что все мелизмы должны исполняться быстро, независимо от темпа произведения.

2. Другая точка зрения состоит в том, что скорость исполнения мелизмов должна соответствовать темпу произведения.

То есть группетто в темпе *Adagio* будет медленнее, чем группетто в темпе *Allegro*. Мордент в темпе *Andantino* будет медленнее, чем мордент в темпе *Presto*.

Мы придерживаемся второй точки зрения.

Необходимо отметить важнейшую техническую проблему исполнения мелизмов. Украшение- это определённый вид технической сложности.

К.Черни написал этюды для исполнения группетто и мордентов, (этюд №29, № 42 из ор 740).К. Дебюсси назвал один из своих 12 этюдов – « Украшения».

Часто украшения в исполнении учащегося звучат скомкано, жестко, пальцы «склеиваются».

Во-первых, нужно помнить, что любое украшение – это разветвление мелодии, его нужно, как и мелодию, интонировать. Во-вторых, важно подготовить руку. Для преодоления этой технической сложности руку нужно освободить и собрать, а этому может помочь небольшой, чуть заметный подъем руки перед украшением. Рука как бы должна взять микродыхание для того, чтобы исполнить данное украшение.

**1.2 Динамика.**

Особую трудность исполнения сочинений Баха на фортепиано проявляется в области динамики.

При решении вопроса динамики в баховских сочинениях исходить надо, как писал А. Швейцер, из изучения клавирных пьес, в которых Бах сам отметил *forte* и *piano*. Это Итальянский концерт, партита си минор, Хроматическая фантазия и фуга.

Динамика определяется строением пьесы. Смена звучности наступает только там, где имеется ясное разделение (грань) в развитии произведения. В крупных сочинениях разделы, которые играются в одном динамическом оттенке бывают довольно протяженными. Такую динамику называют «террасообразной». Это определение дал ей в своей статье известный португальский пианист, ученик Ф.Листа Виана да Мотта.\* Его статью А. Швейцер считал программой для нового отношения к музыке Баха.

Сегодня уже практически изжиты ложные представления о необходимости «динамической раскраски» баховских произведений. Хотя нельзя забывать о том, что внутри одного нюанса (*forte* или *piano*) могут быть свои тонкие градации. Бах был больше органист, чем клавирист. Как в органных произведениях, так и в клавирных между *piano* и *forte* нет постепенного перехода. В целом, в периоде определенная сила звука остается той же самой, так что данный период четко отделяется от следующего, имеющего иную градацию звука.

Трудность для учащихся составляет именно необходимость ровной игры (в динамическом и тембровом отношении).\*

|  |
| --- |
|  |

\*Его имя носит международный конкурс пианистов в Лиссабоне.

\***\***Ф Бузони, создавая свои транскрипции органных сочинений Баха, помимо прочего, ставил пианистам задачу ровной в динамическом и тембровом отношения игры, что на органе решается всего лишь включением того или иного регистра.

Ключом к работе над динамикой является понятие «единства звучности», которое может быть выражено следующим образом: « мотив или какое-то другое построение у Баха, не может начинаться в одной звучности, а заканчиваться в другой». Динамические «волны», характерные для романтической музыки, как писал А. Швейцер, «пестрая» и остроумная смена динамических оттенков - противоречит строению баховских произведений, самой природе его музыки.

**1.3 Артикуляция.**

Артикуляция – это ясное произношение, это пианистическая дикция. Артикуляция воспринимается на слух. Основная задача артикуляции - направленность на слушателя.

В педагогической практике распространено явление, когда педагог добивается от ученика приема: *staccato, legato,* придавая этому первостепенное значение, а результат звукового произношения уходит на второй план.

Профессор Хальфин нередко демонстрировал, как, играя приемом *legato*,

звукового результата *legato* не было. Как, играя приемом *staccato*, где должны быть маленькие паузы между звуками, звукового результата тоже не было. Важен не только и не столько сам прием, которым играют, а звуковой результат, который воспринимается на слух.

В педагогической практике часто происходит отождествление приема и понятия артикуляции. Но и без правильного приема исполнения необходимого звукового результата достигнуть тоже невозможно.

 Поэтому проблема артикуляции связанна как с двигательным элементом, так и со слуховым контролем.

В музыкальной школе ученику необходимо привить основные виды артикуляции: *staccato, legato, non legato, portamento*. В работе над этими штрихами необходимо следить, чтобы ученик не только правильно выполнял прием, но и ясно контролировал слухом получаемый звуковой результат.

**1.4 Редакции.**

Наибольшее распространение среди редакций баховских инвенций получили редакции: К.Черни Ф.Бузони А.Гольденвейзера,Л. Ройзмана,в последнее время - И.Браудо, а за рубежом- редакции венгерского пианиста Л.Хернади и польского пианиста Я.Экера.

Первой педагогической редакцией инвенций была редакция 1840 года Карла Черни - известного педагога, ученика Л. Бетховена. Положительными сторонами этой редакции стали: продуманная аппликатура, удобное распределение средних голосов между руками. Но также были и недостатки: неточности авторского нотного текста, отсутствие характерной фразировки, господство непрерывного штриха *legato*, частая смена динамики, преувеличенно быстрые темпы, большое количество замедлений.

Автором другой редакции был Ферруччо Бузони - крупнейший пианист, дирижёр, педагог. Одно из центральных мест в его исполнительской и педагогической деятельности занимала проблема интерпретации сочинений Баха. Редакция Бузони художественно намного содержательнее редакции Черни. Он не только снабдил редакцию исполнительскими указаниями (динамика, фразировка, аппликатура, расшифровка украшений), но и сделал подробные примечания, в которых большое внимание уделено анализу формы. Бузони опускает баховские обозначения мелизмов и выписывает украшения нотами в тексте.

 Еще одна редакция А.Б.Гольденвейзера - крупнейшего русского музыканта, общественного деятеля. Он был выдающимся педагогом, одним из немногих, у которого учащиеся проходили полный курс обучения от младших классов до аспирантуры. В своей редакции стремился показать выверенный по первоисточникам авторский текст. Это было очень важно,так как в распространенной редакции К. Черни содержался ряд текстовых неточностей.

Редакция Л.Ройзмана -это инструктивная педагогическая редакция, в ней редактор выявляет на первый план певучее начало, используя различную артикуляцию голосов. В этой редакции можно проследить бережное отношение ко всем сохранившимся баховским обозначениям.

Вероятно, не случайно в редакциях русских редакторов Л. Ройзмана и А. Гольденвейзера, основным является отношение к певучей манере игре.

Мы считаем, что педагог должен подробно и внимательно изучить основные редакции инвенций и использовать всё ценное, что в них содержится.

**Заключение.**

В заключение хочется сказать, что инвенции - это совершенно незаменимый методический материал в начальном музыкальном образовании. Это прекрасная, высокохудожественная музыка.

Во время гастролей в СССР 1954 году Глен Гульд в своих концертах исполнял инвенции Баха. Выдающийся советский педагог С.И. Савшинский с радостной непосредственностью говорил: « Мы всегда считали, что инвенции - это только незаменимый инструктивный материал, а ведь это - прекрасная музыка, которую можно и нужно исполнять в концертах».\*

Несмотря на свою педагогическую направленность, инвенции отличаются богатым образным содержанием и являются подлинной школой голосоведения. Изучение баховских инвенций - это сложный процесс, включающий в себя множество задач и требующий от ученика большой аналитической работы. Но вся эта работа закладывает фундамент для его роста, развивает в нем сосредоточенность, внимание, умение слушать и слышать, и также и другие профессиональные навыки, которые влияют на его музыкальное развитие.

|  |
| --- |
|  |

\*По словам современников.

**Список литературы.**

1.Браудо И.А. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе / И. Браудо. – М.: Классика –XXI, 2001.- 96 с.

2.Булгакова Л.В. Редакции фортепианных произведений: теорнтические аспекты и сравнительный анализ / Л.В. Булгакова.- Новосибирск,2012.-27с.

3.Зелихман Л. Хальфин М. Страницы жизни в документах, статьи, воспоминания./ Л. Зелихман. М. Хальфин.- КультИнформПресс Санкт-Петербург,2012.-600с.

3. Имханицкий М.И. новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании / М.И. Имханицкий. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2014. – 232 с.

4.Носина В.Б. Символика музыки Баха / В.Б. Носина. – М.:Классика –XXI, 2004. – 56 с.

5.Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Нейгауз.–М.:Музыка,1982.-300с.

7. Мастера советской пианистической школы. Очерки. –М.: Государственное музыкальное издательство,1961.-238с.

8. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / А.Швейцер.- М.: Музыка, 1965. – 728с.

9.Е.Шишова «Композиционные приёмы инвенционной полифонии в двухголосных инвенциях И.С. Баха» курсовая работа.