МУНИЦИПАЛЬНОЕ АВТОНОМНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ Г. НИЖНЕВАРТОВСКА

«ДМШ ИМ. Ю.Д. КУЗНЕЦОВА»

Методическое сообщение

НА ТЕМУ «РАБОТА НАД ПОЛИФОНИЧЕСКИМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ. ДВУХГОЛОСНАЯ ИНВЕНЦИЯ БАХА F-MOLL»

ВЫПОЛНИЛА:

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ФОРТЕПИАНО

КНЫШ Е.Н.

НИЖНЕВАРТОВСК

2019

**СОДЕРЖАНИЕ**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| 1. |  | Вступление | 3 |
| 2. |  | Этапы работы |  |
|  | 2.1 | Ознакомление | 5 |
|  | 2.2 | Детальная работа | 8 |
|  | 2.3 | Сборка в единое целое | 10 |
| 3. |  | Заключение | 12 |
| 4. |  | Список использованной литературы | 13 |

**ВСТУПЛЕНИЕ**

Работа над полифоническими произведениями является неотъемлемой частью творческой деятельностипианиста. Это объясняется тем громадным значением, которое имеет для каждого играющего на фортепиано развитое полифоническое мышление и владение полифонической фактурой. Если учащийся не обладает развитым полифоническим слухом и необходимыми навыками в исполнении полифонии, его игра не будет художественно полноценной. Последовательно знакомясь с различными видами полифонических произведений, учащийся привыкает определять мелодические линии голосов, слушать и понимать значение каждого голоса, слышать взаимосвязь разных голосов и находить средства исполнения для их дифференциации. Перед педагогом, занимающимся с учащимся изучением полифонического произведения, всегда стоит задача научить его любить и понимать полифоническую музыку, с удовольствием работать над полифоническими произведениями.

Активное и заинтересованное отношение учащегося к полифонии всецело зависит от метода работы педагога, от его умения подвести ученика к отчётливо образному восприятию основных элементов полифонической музыки, присущих ей приёмов.

Полифонический репертуар для начинающих составляют лёгкие полифонические обработки народных песен подголосочного склада, близкие и понятные детям по своему содержанию.

 Далее ученик переходит к более сложным произведениям, таким как «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах», маленькие прелюдии и фуги, а в старших классах к изучению двухголосных и трёхголосных инвенций И.С. Баха.

Первоначальная версия двухголосных инвенций под названием «preambulum» (прелюдии) помещена И. С. Бахом в «Нотную тетрадь В. Ф. Баха» в 1720 году. Затем, переработав эти пьесы, И. С. Бах назвал их «инвенциями». «Invention» - риторическая категория, обозначавшая в учении об ораторском искусстве раздел «Об изобретении».В термине "invention" подчеркиваются такие значения, как «открытие», «изобретение», «нововведение». Жанр инвенции известен в музыке с 1555 года (К. Жанекен). Свидетельством интереса И. С. Баха к этому жанру может быть тот факт, что он собственноручно переписал цикл инвенций для скрипки соло Ф. А. Бонпорти (1713 г.). «Само наименование цикла - инвенции - надо понимать как загадки, которые Бах давал разгадать своим ученикам» [Голованов В. Структурно-полифонические особенностидвухголосных инвенций И. С. Баха. - М., 1998., с. 85-86].

Окончательный вариант инвенций И.С.Бах записал в 1723 году. В ту эпоху педагогические сочинения почти никогда не печатались, а распространялись посредством переписки.

На титульном листе И.С.Бах поместил пространный заголовок: «Откровенное наставление, показывающее любителям клавира правильный способ научиться играть чисто с двумя голосами, а так же составлять хорошие инвенции и искусно развивать их, но более всего добиваться певучести в исполнении и приобрести вкус к самостоятельной композиции». [Бузони Ф. Инвенции для фортепиано. – М.,1991].

В заголовке можно усмотреть три главные задачи, которые И.С. Бах связывал с изучением этих пьес:

1. Обучение игре на инструменте и получение первых навыков по композиции.

2. Привитие навыков полифонической игры.

3. Стремление выработать певучую, кантабельную манеру игры на инструменте.

В применении к нашему времени, мы можем истолковать эту первую из поставленных И.С. Бахом задач, как необходимость всестороннего развития внутреннего слуха учащихся, его самостоятельности, активности в поисках правильных исполнительских решений, связанных с точным установлением формы сочинения – как в крупном плане, так и в деталях (членение фраз, мотивов и связанные с этим артикуляция и динамический план).

Многое в понимании инвенций достигается через обращение к исполнительским традициям эпохи Баха, и первым шагом на этом пути надо считать знакомство ученика с реальным звучанием тех инструментов (клавесин, клавикорд), для которых Бах писал свои клавирные сочинения. Реальное ощущение их звучания обогащает наше «представление о творчестве композитора, помогает отобрать выразительные средства, уберегает от стилистических ошибок, расширяет слуховой горизонт». [Калинина Н. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе. - М, 1988, с. 63].

**ОЗНАКОМЛЕНИЕ**

О работе над полифоническим произведением я расскажу на примере двухголосной инвенции И. С. Баха f-moll.

Данная инвенция является примером имитационной полифонии.

ИМИТАЦИЯ (от лат. imitatio - подражание) - точное или неточное повторение в каком-либо голосе мелодии, непосредственно перед этим прозвучавшей в другом голосе.

Преступая к работе над инвенцией надо познакомиться с различными редакциями, т.к. известно, что в рукописях Баха, за редким исключением, отсутствуют исполнительские указания. У нас в стране изданы инвенции под редакцией К. Черни, А. Гольденвейзера, Ф. Бузони, Е. Ройзмана, А. Майкапара.

В большинстве случаев, основная музыкальная мысль (тематический мотив или тема), из развития которой складывается произведение, даётся в самом начале, поэтому большое внимание нужно уделять самой этой мысли-теме.

ТЕМА (от греч. tema - то, что положено в основу) – музыкальное построение, служащее основой музыкального произведения или его части. Тема - основа музыкального развития.



После того, как ученик организованно может исполнить тему, необходимо дать ему понятие вопросо– ответного взаимодействия «вождя» и «спутника» (темы и противосложения) и их взаимоотношений.

ПРОТИВОСЛОЖЕНИЕ (нем. Gegenstimme, Gegensatz, Кontrasubjekt – противоположность) - контрапункт к первому ответу, звучащий по окончании темы в том же голосе. Противосложение обычно основывается на материале темы, иногда кодетты, реже на самостоятельном материале.

Я выбрала редакциюА.Майкапара, потому что она подробная, тщательная и художественно- содержательная. Не ограничиваясь только лишь указанием оттенков исполнения и аппликатуры, Майкапар в своём анализе данной инвенции раскрывает характер произведения, структуру, орнаментику, артикуляцию, темповые рекомендации с пояснениями, сравнение с другими редакциями.



Перейдём к разбору **формы** инвенции

|  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Правая рука | Тема (4 такта) | Противосложение (4 такта) | ИНТЕРМЕДИЯ(8 тактов) | Противосложение (4 такта) | ИНТЕРМЕДИЯ(8 тактов) | Заключительное проведение темы с противосложением + «расширение» в виде каденционного оборота (6 тактов) |
| Левая рука | Противосложение (4 такта) | Тема (4 такта) | Тема (4 такта) |

**Тональный план**

1 часть - начинается в f-moll, заканчивается в c-moll;

2 часть - начинается в As-dur, заканчивается в f-moll.

**Образ и параллели**

Для Баха тональность f-moll имела особое значение. Достаточно указать на хор Crucifixus из Мессы h-moll. И хотя в этой инвенции степень скорби не такова, как в названном хоре, все же в ней отразились "Сердечные муки", о которых упоминает Маттезон в своей характеристике этой тональности.

**Динамика** неразрывно связана с формой. Обдумывая динамический план, следует помнить, что стилю музыки эпохи Баха присуща контрастная динамика и длительные динамические линии. Для дальнейшей успешной работы и хорошего результата нужно наметить с учеником кульминации, «главные» и «второстепенные».

Кульминации придадут мысли движение и помогут в грамотном распределении динамики, как внутри фразы, так и во всём произведении. При работе с динамикой, мы обратимся к другим редакциям, чтобы сравнить, как редактор расставил динамические обозначения и в результате анализа и сравнения подберём наиболее подходящую динамику.

Артикуляция - одно из важнейших условий выразительного исполнения старинной музыки, и ей следует уделять в работе большое внимание. Артикуляция темы, противосложения, и других мелодических и ритмических элементов инвенций должна быть сохранена во всех проведениях от начала до конца пьесы. Надо объяснить ученику, что правильному разделению мелодии на мотивы и их верному интонационному произношению во времена Баха придавалось большое значение.

Важной частью детальной работы является подбор грамотной аппликатуры. Именно от неё будет зависеть удобство игры, самочувствие и уверенность ученика за инструментом, передача характера произведения и многое другое.

**АППЛИКАТУРНЫЕ ПРИНЦИПЫ**

 Существует несколько аппликатурных принципов в стилистике Баха:

1. Скольжение
2. Беззвучная смена пальца
3. Игра с пропуском пальца
4. «Длинный через короткий»
5. Первый палец на черную клавишу

У ученика, на этапе знакомства с этими аппликатурными принципами возникают проблемы с игрой с пропуском пальца. Обычно, когда ребёнок видит несколько нот подряд, он так же подряд использует несколько пальцев.

На начальном этапе нужно определить самые сложные места в инвенции и дать им краткую характеристику. Понять, почему они сложные и как с этими сложностями можно справиться.

При работе над полифонией важно добиться, чтобы ученик реально услышал сочетание двух голосов. С этой целью полезно сыграть ему первые изучаемые образцы полифонии, попеть и поиграть их вместе с учеником (один голос исполняет ученик, другой - педагог). Если имеются два инструмента, полезно поиграть оба голоса одновременно на двух фортепиано - это придаёт каждой мелодической линии большую рельефность. Необходимо добиваться того, чтобы ученик с самого началалучше услышал требуемое полифоническое сочетание.После того как полифоническое задание будет осознано и нужное сочетание по возможности ясно услышано, следует поработать отдельно над голосами.

**ДЕТАЛЬНАЯ РАБОТА**

После того, как мы познакомили ученика с предстоящими задачами, начинается детальная работа.

Важно разучить отдельно каждый голос инвенции, все темы, противосложения, интермедии, сразу добиваясь нужной музыкальной окраски.

При игре отдельно каждого голоса важным является слушать, чтобы была достигнута нужная звуковая цель, и не оказался утраченным характер каждой мелодической линии.

Необходимо вырабатывать у ученика умение самостоятельно подбирать и записывать аппликатуру.Удобно для этих целей пользоваться свободным от аппликатуры текстом, или пересматривать редакторскую аппликатуру. В результате этой работы должна быть плавность и естественность течения музыки.

Вслед за прочтением аппликатуры следует
выяснить с исполнением какого мотива, какой фразы связана данная аппликатура, нет ли особых фразировочных моментов, объясняющих строение аппликатуры, искать и найти свободные движения рук, которые не записаны, но без которых сама аппликатура теряет свою естественность и гибкость.

На начальном этапе нужно определить самые **сложные места** в инвенции и дать им краткую характеристику. Понять, почему они сложные и как с этими сложностями можно справиться. А так же определить в чём состоит сложность данной инвенции. 12 такт инвенции f-moll можно отнести к сложному месту. В этом такте переплетаются два голоса, следует найти нужный баланс между ними. 15-16 такты - связка первой и второй части, в правой руке более короткие длительности, поэтому это тоже сложное место.

**Сложность инвенции** состоит в том, что она написана преимущественно короткими длительностями, очень много залигованных нот, встречающихся знаков.

"Скачущие" восьмые в партиях обеих рук нужно играть с силой и в строгом ритме. Залигованные ноты следует строго акцентировать и полностью выдерживать. Во второй части, когда идёт последнее проведение темы, в нижнем голосе идёт легко узнаваемый вариант первого противосложения. Фигуру (две шестнадцатые,восьмая) следует играть крепкимnonlegato.

Штрих легато встречается нам уже с первых звуков в теме. Работать над этим штрихом следует в медленном темпе, при этом нужно следить за силой нажатия каждого звука. Мелодическая линия должна быть ровной, плавной. Еще один способ работы над легато является пение. Каждая темадолжна быть пропета учеником.Преимуществом данного вида работы является: естественные фразировка, движение, динамика, дыхание. После детальной проработки штрихов каждой рукой отдельно можно приступить к соединению двух рук.

При соединении двух рук возникнут координационные проблемы, которые можно решить путем игры на крышке инструмента или на столе.

Существуют различные **способы работы над инвенцией**для развития полифонического мышления:

1. Нижний голос обычно воспринимается хуже, чем верхний. Полезно поиграть нижний голос в октавном удвоении, а педагог – верхний голос.

2. Ученик играет оба голоса:

Первый – f,

Второй – p, затем наоборот.

3. Поиграть оба голоса и в то же время один из них петь.

4. Один из голосов играть, другой из них – петь.

5. Сложный способ: оба голоса играть «mp», но слушать внимательно один из них, вести его внутренним слухом. Педагог всегда услышит, какой голос ведет ученик.

Исполнение **мелизмов** иногда отрицательно отражается на ритмической ровности. Далеко не всегда виной тому технические затруднения. Ритмическая ровность нарушается главным образом из-за того, что мелизм для неопытного исполнителя затрудняет восприятие целостности мелодической линии.

Полезно посоветовать ученику поиграть каждый голос без украшений и лишь тогда, когда мелодическая линия усвоена в её правильном ритмическом и интервальном движении – сыграть нужные звуки с указанными украшениями.

Проблемы **звукового баланса** тоже имеют место быть в полифонии. Для того чтобы их решить нужно максимально быстро выучить текст и постоянно искать нужный баланс, звук, как можно больше обыгрывать произведение педагогу и одноклассникам. Проблемы со звуком могут быть от неуверенности, страхе перед публикой, от этого возникают зажимы и как следствие поверхностное звукоизвлечение.

В старших классах музыкальной школы необходимо добиваться моторики при исполнении произведений Баха, но работа в медленном темпе важна на каждом этапе. Однако необходимо учитывать тот факт, что в большинстве случаев учащиеся имеют склонность играть баховское аллегро слишком быстро, а адажио – слишком медленно. Причина быстрого темпа часто заключается в том, что какая - либо из метрических долей такта не осознается, проглатывается. Что же касается темповой неподвижности в медленных полифонических произведениях, то нередко это является следствием того, что внимание ученика чрезмерно перегружено какими- либо деталями. В этом случае педагог должен добиваться, чтобы ученик охватывал мыслью большие построения.

Применение **педали** в инвенциях И.С. Баха в детском исполнении нежелательно. Педаль может помешать выполнению основной задачи: сохранению чистоты голосования и воспитанию у ученика ясного слушания голоса.

**Игра наизусть**

Ученик будет играть произведение стабильнее, если текст наизусть выучен осознанно. Механическое заучивание основано на моторной памяти. Но она может изменить исполнителю при волнении на сцене. Моторная память необходима лишь как фактор, дополняющий активное запоминание. Необходимо осознать логику в последовательности разделов произведения, строение того или иного раздела, представить его гармонический план, рисунок фигурации, другие характерные особенности.

Хорошей проверкой грамотного исполнения на память является исполнение произведения в медленном темпе.

«Если человеку, когда он играет наизусть, сказать – играй медленнее и ему сделается от этого труднее, то это первый признак, что он собственно не знает наизусть, не знает той музыки, которую играет, а просто наболтал её руками. Вот это набалтывание – величайшая опасность, с которой нужно бороться постоянно!» - с этими словами А.Б.Гольденвейзера нельзя не согласиться.[Л.А. Евстигнеева. Учебное пособие для студентов фортепианного отделения колледжа искусств - 2010].

Правильное, глубокое осмысление текста рождает и точные, рациональные движения пианистического аппарата.

**СБОРКА В ЕДИНОЕ ЦЕЛОЕ**

Воспитание умения охватить все произведение в целом и цельно его исполнять представляет весьма важный раздел обучения. На данном этапе важно работать над целостностью инвенции.Одной из важнейших предпосылок целостности исполнения является ощущение общей линии развития произведения. Подобно тому, как мелодия в какой-либо фразе идет к своему опорному звуку, а большие построения к своей смысловой вершине, также целенаправленно и развитие самого произведения. Ученик должен это знать и чувствовать.Мышление короткими отрезками (единицами) мельчит исполнение, ученику же необходимо крупно мыслить в музыке, уметь объединять большие последовательности. Некоторым препятствием на пути достижения целостности является преувеличенная роль, отводимая деталям. Это происходит в тех случаях, когда тщательная работа над выразительностью становиться самоцелью. Ясно, что при всей её необходимости эта работа не должна идти в ущерб охвату целого.

Также важно уточнить расположение опорных точек развития и нахождение кульминаций. Выбор темпа должен способствовать органичному сочетанию всех разделов с учётом технических сложностей произведения. Важна работа над сохранением единой пульсации при исполнении произведения целиком, над агогическими нюансами. Всё это способствует воспитанию чувства формы. Происходит закрепление игры наизусть, но игру на память необходимо сочетать с игрой и работой по нотам, чтобы исключить появление неточностей в прочтении текста.

Так же на данном этапе ученик обыгрывает произведение педагогу. Важно создать ученику ту самую атмосферу, которая будет на сдаче экзамена, либо на сцене. Обыгрывать нужно от начала до конца в нужном темпе и характере.

По моему мнению, для успешного выступления нужно не менее семи обыгрываний. После первого обыгрывания выяснятся некоторые проблемы, скорее всего в самых сложных местах и швах. Так же нужно выстроить кульминации по их значимости, чтобы динамически они отличались друг от друга. После каждого обыгрывания следует прочищать проблемные места, желательно в медленном темпе. С каждым разом ученику будет всё свободнее и легче играть произведение.

**Проблемы эстрадного самочувствия**

Выступление на эстраде - проверка юного исполнителя на внимание, собранность, целеустремлённость и сосредоточенность.

Публичное выступление – итог всей системы обучения ребёнка, где взаимосвязаны многие компоненты: воспитание музыкального мышления, слышания, памяти, двигательных навыков, ритмическое воспитание, контроль над дисциплиной и режимом домашних занятий.

Основные причинами волнения и способы их преодоления:

- «нечистая совесть»;

- боязнь забыть (постоянная работа над укреплением памяти);

- переоценка или недооценка собственных сил (концентрировать ученика на исполняемом произведении, заполнять сознание представлением пьесы установлением темпа – мысленно «погружаться в музыку»);

- необычность обстановки (воспроизведение концертной обстановки в классе и при домашних занятиях – поднимать крышку инструмента, играть в концертном костюме и обуви и т.п.);

- неустойчивость внимания (классные и домашние концерты, аудио- и видеозапись, заблаговременное установление порядка произведений программы воспитание умения отключаться от внешних помех);

- неправильное поведение перед концертом избегать резкого изменения привычного распорядка, перед выступлением не перегружать внимание ученика детальными мелкими замечаниями, нецелесообразно непосредственно перед выступлением играть в классе всю программу целиком – нужно проверить темпы, «разогреться» на отдельных фрагментах, раздразнить «исполнительский аппетит»).

Важно настраивать ученика на позитивные эмоции. Педагог должен искать приемлемые для каждого ученика способы преодоления волнения – дыхательные упражнения, аутотренинг, степень интенсивности занятий за несколько дней до выступления и т.д.

Неотъемлемой частьюпредконцерной подготовки является *репетиция*. Исполнитель вступает в контакт не только с другим инструментом, но и с акустикой зала. Это вносит коррективы в педализацию, темпы, динамику и т.д.

Необходимо репетировать не только исполнение музыкальных произведений, но и внешние элементы выступления (особенно с малышами): выход на эстраду, поклон, установка стула, проверка посадки.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Для того чтобы ученик мог в дальнейшем самостоятельно применять знания на других полифонических пьесах, необходимо, чтобы он сам мог извлекать максимум из проходимого материала. Я выбрала эту инвенцию, потому что она воспитывает слух и мышление, способствует развитию пластики кисти, координации движений и умения распределять вес между руками, понимать значение каждого голоса, слышать их взаимосвязь, находить средства исполнения, создающие дифференциацию голосов, разноплановость их звучания. Я считаю, что любая инвенция способствует вышеперечисленным результатам.

**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Калинина Н. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе. – М., 1988
2. Голованов В. Структурно-полифонические особенности двухголосных инвенций И. С. Баха. - М., 1998
3. Браудо И. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. – М., 1979
4. Л.А. Евстигнеева. Учебное пособие для студентов фортепианного отделения колледжа искусств - 2010
5. Майкапар А. Двухголосные инвенции. – MPI, 2006
6. Бузони Ф. Инвенции для фортепиано. – М.,1991