

Уфимский государственный институт искусств  
НЕТРАДИЦИОННЫЕ ФОРМЫ РАБОТЫ  
НАД ПОЛИФОНИЧЕСКИМИ ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ И.С.БАХА

В современной педагогической практике музыкального обучения исполнение инструктивных сочинений И.С. Баха является обязательным. Ясно выраженная педагогическая направленность, методическое единство замысла многих его клавирных произведений служит тому причиной. Инструктивные идеи подвигли Баха к созданию высокохудожественных педагогических пьес. Его сборники - «Маленькие прелюдии и фуги», «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах», «Клавирная книжечка Вильгельма Фридемана Баха», «Инвенции» представляют собой уникальную и универсальную школу игры на клавире. Охватывая все степени трудности, эта область творчества Баха активно способствует постижению и развитию не только многих исполнительских приемов игры, но и различных сторон художественного мышления музыканта.

Глубокой цели воспитания разностороннего музыканта служила педагогическая деятельность Баха, занимающая одно из значительных мест в его творчестве. И. С. Бах прошел долгий путь самообразования, постоянного самосовершенствования, поэтому его принципы и методы обучения по-праву считаются практически полезными и заслуживающими внимания.

Принципы баховской педагогики – в той степени, в какой они прослеживаются по его сочинениям, - подразумевают постепенное нарастание трудности, демонстрируют определенный путь усложнения в освоении формы. Но уже с самых первых шагов, в самых простых произведениях воплощается богатейший мир чувств, жанров, полифонических приемов - набор тех средств, которые встречаются и на дальнейших стадиях обучения. Кроме исполнительских приемов игры, его

инструктивные пьесы предполагают также освоение навыков композиции, аранжировки, импровизации. Судя по высказываниям И.Форкеля, многие пьесы Бах сочинял прямо на уроках с целью облегчить работу ученика, а также заинтересовать его занятиями [23, с.63].

Одна из главных задач, которую ставил Бах перед учениками, заключалась в том, чтобы привить «вкус к сочинительству», тем самым влияя на становление личности и направляя ее творческую интуицию. Бах прекрасно осознавал роль, которую должны играть эти пьесы в воспитании игровых и композиторских навыков, и которую он впоследствии сформулировал в развернутом заголовке, предпосланном окончательному варианту сборника инвенций и симфоний.

Идеи формирования вкуса к обучению, возбуждения интереса, воспитания творческой личности и сегодня являются весьма актуальными в музыкальном образовании и служат предпосылкой к интенсификации учебного процесса.

Однако современной педагогикой не всегда принимается во внимание тот факт, что инструктивно–педагогические сочинения Баха – не просто сборники репертуарных произведений для обучения мастерству интерпретации, но и школа музицирования, способствующая музыкально–познавательному процессу и развивающему обучению. Налицо те грани, которые соприкасаются с задачами современной музыкальной педагогики. Эти задачи диктуют вести поиск в направлении создания результативных методов обучения<sup>1</sup>.

В настоящее время имеется достаточное количество методических разработок, статей посвященных работе над полифонией – в том числе, над инструктивными произведениями Баха. В них, как правило, рассматриваются детали интерпретации (артикуляция, агогика, темп, динамика) с целью наиболее точного воспроизведения стиливых особенностей барочной музыки.

---

<sup>1</sup> Этому вопросу посвящена работа Шаймухаметовой Л.Н. и Юсуфбаевой Г.Г. "Инструктивные сочинения И.С.Баха для клавира в практике обучения творческому музицированию" [28].

Безусловно, это необходимый, но все же *технический* аспект в решении задач интерпретации клавирной музыки Баха.

Однако понимание стилевых особенностей – процесс достаточно объемный, он включает в себя не только владение техническими средствами выразительности (артикуляция, темп и т.п.), но и расшифровку смысловых структур музыкального текста, а именно – интонационную лексику, которая определяет образную основу произведения.

Прослеживая направление обучения в изданных методических рекомендациях по исполнению полифонии, в целом обнаруживается традиционный академический подход, основанный на узкограмматической ориентации. Академические традиции преподавания неизбежно в этом случае приводят к механистичности, поскольку опираются на известное отождествление музыкального текста с нотным текстом<sup>2</sup>. Последний имеет свои принципы организации (синтаксис, грамматика, морфология) и диктует практику разучивания путем освоения материала отдельных голосов. Несмотря на то, что большинство фортепианных пьес адаптировано к двухручному воспроизведению самими композиторами, технически правильное распределение между руками не всегда соответствует смыслу музыки. Устойчивое представление о наличии «верхнего» и «нижнего» голоса в фортепианной фактуре полифонического произведения в их соответствии правой и левой руке исполнителя являют собой лишь способ зрительной адаптации нотного текста к двухручному изложению. Здесь и обнаруживается некий парадокс: изучение основывается именно на техническом прочтении текста, на формальном распределении линий фактуры и голосов, тогда как наполняющие музыкальный текст смысловые структуры, основываются на частой смене грамматической и синтаксической позиции.

Если же изменить угол зрения в восприятии материала и направить его непосредственно на *музыкальный текст*, вбирающий в себя знаки, символы,

---

<sup>2</sup> Такие явления как "нотный текст" и "музыкальный текст" исследованы в работе Арановского М.Г. "Музыкальный текст. Структура и свойства" [1].

эмблемы, сюжеты, образы (а они свойственны именно музыке барокко), то потребуется внедрить специальные упражнения по полифоническому разбору музыкального материала, который основан на выявлении, расшифровке смысловых структур текста и определении путей их внутритекстовой миграции. Такой подход во многом помог бы снять основные противоречия внутри существующей проблемы, а значит, способствовал и развитию стилевого мышления – умению слышать и понимать музыкальную интонацию и адекватно интерпретировать заложенный в ней смысл.

Попытаемся разъяснить сказанное с привлечением примеров. Рассмотрим Прелюдию d– moll из цикла «Шесть маленьких прелюдий» Баха (пример №1). Как и другие инструктивные пьесы, «Маленькие прелюдии и фуги», являются музыкальным материалом, где в основу развертывания музыкального текста автором положено музыкально–образное задание. В пьесе отчетливо проявляется типичная грамматическая конструкция барокко – "solo и continuo", которая адаптирована к двухручному изложению. Интонационная лексика смысловых оппозиций представлена контрастно. Основная интонационно-лексическая единица – ритмоформула менуэта (ритм шага, трехдольный размер) принадлежит партии continuo, которая, тем не менее, технически выписана автором сначала на верхней нотной строке (т.т.3-4) в партии верхнего голоса.

Solo является смысловой оппозицией «ритму шага» и представлено орнаментальной структурой, характерной для интонационного словаря эпохи барокко. Орнамент развертывается включением в текст техники диминуирования. Свернув выписанные диминуции в матричные схемы, мы вновь обнаруживаем «фигуру шага», подобную партии continuo. Этот смысловой сегмент музыкального текста мигрирует в партию нижнего голоса, технически закрепленного за continuo только в пятом такте. Маршрут миграции этого определяющего интерпретацию смыслового сегмента

довольно изменчив. Он то поднимается в верхнюю строку нотного текста, при этом, не являясь принадлежностью партии solo, то переходит в нижнюю.

Все это в достаточной степени дезориентирует не только исполнителей, но представляет не меньшую задачу и для редакторов. И вместе с тем, как мы увидим в дальнейшем, внутритекстовая миграция является закономерной в построении двухголосных полифонических композиций. Если бы редакторская версия Н.Кувшинникова шла принципиально по пути семиотического подхода (разумеется, это и не предполагалось в его версии), то, проследив маршрут ее миграции, и, определив причину такого движения, редактор придал бы ей приоритетное значение, а значит, и ведущие логические акценты в плане интерпретации. В этом случае не произошло бы трансформации менуэта в техничную пьесу (четвертная длительность равна 72), как это случилось в редакторском варианте, и, следовательно, авторский текст (музыкальный) имел бы приоритетное значение в расшифровке смысловых структур. Это в свою очередь, повлекло бы за собой привлечение иных средств, регулирующих выразительность и нюансы смысла - артикуляционных приемов, темпа и динамических обозначений.

Фактически в редакторской версии мы сплошь и рядом сталкиваемся с явлением трансформации уртекста. В данном примере чисто технический подход к структуре нотного текста превратил галантный менуэт в подвижную техническую пьесу.

Следовательно, критерии правильности исполнительских решений зависят, в первую очередь, от степени соответствия авторской версии или от степени адекватности восприятия музыкального текста. Первоначальный смысл авторского текста возможно определить семантическим анализом интонационных формул<sup>3</sup>.

Для молодого музыканта, обращающегося к сочинениям эпохи барокко, такой подход к проблеме интерпретации должен заявлять о себе уже в стадии разучивания. В этой связи хотелось бы подчеркнуть, что активность в

---

<sup>3</sup> Теоретические разработки по методологии семантического анализа представлены в работе Шаймухаметовой Л.Н. "Семантический анализ музыкальной темы" [25].

поисках грамотных, но вариативно проявляемых исполнительских решений, наряду с желанием стимулировать творческое начало молодого музыканта, – те задачи, которые ставил Бах перед своими учениками.

Ниже предлагаются некоторые формы работы с музыкальным текстом на семантической основе, направленные на формирование навыков артикуляции смысловых сегментов, а именно – "считывание" смысловых структур текста, мигрирующих в фактурном пространстве полифонического двухголосия. Для овладения приемом "считывания" предлагаются технические упражнения на смысловой основе, основанные на воспроизведении попеременно каждой рукой основных сегментов текста независимо от расположения в фактуре. В качестве примера с целью описания формы работы будет использован уртекст двухголосных инвенций Баха.

Напомним, что название пьес сборника "Инвенции" происходит от латинского слова *inventio* – изобретение, выдумка и обозначает небольшую пьесу, в которой указывается на роль в ней музыкальной изобретательности. По этому поводу М.Друскин пишет, что «Бах изобрел, или, вернее сказать, усовершенствовал, особый метод полифонической композиции, где определяющим фактором является техника перестановок мотивных образований при равноправии образующих пьесу голосов» [8, с.334]. Напомним, что эти мотивные образования не всегда следуют за полифоническим голосом и часто переходят из одной строки в другую.

Обратимся непосредственно к примеру – Инвенции F-dur (пример №2). На первом этапе работы исполнителю предлагается обратить внимание на содержание интонационной лексики произведения, что определит и возможность иного распределения ее между руками исполнителя при разучивании текста в его строгом и истинном соответствии полифоническим "голосам". В этой барочной пьесе легко узнаваема смысловая оппозиция двух символов движения – равномерного (маятник) и стремительного. Они часто противопоставлялись как шаг-бег. И то, и другое - образы движения и

пространства, воплощающие собой "принцип маятника", передающего идею времени и движения, и, олицетворяющего вечное и возвышенное.

Так авторский текст диктует нам приемы исполнения. В данном случае они не могут быть легковесны и суетливы, как предлагают некоторые редакторы (Ф.Бузони, К.Черни, С.Диденко).

После того как будет выполнена работа по определению интонационной лексики, учащимся можно предложить задание по "считыванию" полифонических голосов по принципу опоры на смысловые структуры текста. Поскольку они выявлены и определены, следующий этап в работе - их адекватное воплощение. Техническое упражнение на смысловой основе (лексика) послужит опорой в освоении этой задачи. А также поможет определить пути внутритекстовой миграции указанных выше смысловых структур. Упражнение основано на дифференцированном воспроизведении этих двух, определяющих содержание, сегментов, независимо от их расположения на строчках нотного стана. Как уже было сказано, смысловые структуры не имеют строгого закрепления за определенными голосами и могут располагаться в различных слоях фактуры и записываться либо на одной, либо на разных строчках нотного стана. Тем самым образуемое противоречие между значением и расположением этих смысловых сегментов вполне может привести к искаженной трактовке музыкального текста. В предложенном упражнении легко будет проследить, исполняя поочередно только одну фигуру (бега или шага), за довольно гибким маршрутом ее передвижения, неотступно следуя за смысловой структурой музыкального текста.

Предлагаемая форма работы дает возможность исполнителю выявить, определить и подчеркнуть основную мысль автора в музыкальном произведении, и с помощью продуманных (аргументированных) приемов исполнения воспроизвести ее адекватно авторскому тексту. Такой подход в работе над интерпретацией будет способствовать освоению стилистики

музыкальной речи эпохи барокко, а, следовательно, и развитию стилевого мышления молодого музыканта.

Цель приведенного другого примера – подчеркнуть суть выше сказанного. Материалом для работы служит Инвенция d-moll (пример № 3).

Так же, как и в предыдущем примере (Инвенция F dur), методика работы будет строиться не на техническом прочтении текста, основанном на формальном распределении голосов (на партии правой и левой руки), а на воспроизведении смысловых структур, наполняющих текст, гибко переходящих из одной фактурной линии в другую, и, несущих на себе значение ключевых интонаций.

Первый этап – определение смысловой оппозиции двух структур текста, основанное на семантическом анализе. Основа нижнего голоса (прототип барочного continuo) – "ритм шага" – фигура, приобретающая благодаря *ostinato*, эффект шествия. Зашифрованная в тексте "фигура креста" (ударные счетные доли 1-4, 3-бтт.) придает пьесе скорбный характер, связанный с сюжетом из Евангелия. Содержание интонационной лексики определяет трагический характер пьесы, который никак не соответствует редакторским версиям К.Черни, Ф.Бузони, осуществляющих интерпретацию в контексте жанра скерцо. Избранный редакторами быстрый темп, штрих *staccato*, динамические контрасты – все это противоречит интонационному содержанию инвенции с воплощенными в ней "фигурой креста", "ритмом шага", и *ostinato* "фигуры шествия".

Понимание авторского текста пьесы в его интонационном значении предполагает такие артикуляционные приемы, которые соответствуют изображению скорбного, трагического характера – *legato*, *portamento* (ит. *portamento*, буквально – поступь, поведение)<sup>4</sup>.

После того, как артикуляционные приемы исполнения аргументированы путем семантического анализа интонационных формул, возможно приступить к "считыванию" смысловых сегментов и проследить маршрут их

---

<sup>4</sup> Должанский А.Н. Краткий музыкальный словарь [7].

миграции. Исполнителю можно предложить воспроизвести только ключевую структуру – "ритм шага". Она появляется сначала в верхней строке (3-4тт.), затем гибко переходит в нижнюю (5-10тт.). Далее нотный текст заполняет орнаментальная структура (11-13тт.), прочтение которой последует на следующем этапе работы. Фигура "шага" включается в фактуру в 14 такте. На протяжении всей инвенции эта фигура проделывает довольно извилистый путь: то, опускаясь в нижнюю строку нотного текста, то, вновь поднимаясь в верхнюю. Логика ее смыслового значения не должна нарушаться исполнительскими (артикуляционными) приемами. Вполне будет уместен для воспроизведения этой смысловой структуры прием *portamento*.

Затем можно предложить исполнителю воспроизвести орнаментальную структуру, выписанную в верхней нотной строке (1-2тт.), затем – в нижней (3-4тт.). Подобная орнаментальная структура закреплена за воображаемой солирующей партией, поэтому тембральное звучание должно соответствовать реальному инструментарию эпохи барокко (скрипка, флейта, гобой). Эта смысловая структура, также как и рассматриваемая выше, проделывает довольно гибкий путь по разным строкам нотного стана. Цель предлагаемого упражнения – дифференцировать смысловые оппозиции, чтобы облегчить возможность интерпретировать их адекватно интонационному содержанию авторского (музыкального) текста.

Итак, описанный метод работы над полифоническими произведениями предполагает достаточную функциональность, так как решает сразу несколько исполнительских задач – концентрирует внимание на основной авторской версии в интерпретации, аргументирует средства выразительности (исполнительские приемы), делает работу над полифоническими инструктивными произведениями соответствующую их задачам. Тем самым, демонстрируя не локально - методическое решение основных исполнительских задач, а их аналитическую основу в контексте стиля и эпохи.

Э.Бодки, оправдывая такой подход к обучению, писал: «Внимание молодого пианиста сосредоточено исключительно на приобретении техники, в то время как все теоретические аспекты музыкальных знаний рассматриваются как величина, которой можно пренебречь, - один из печальных фактов современной музыкальной педагогики» [6, с.96].

В учебной практике курса фортепиано описанный метод мог бы быть ощутимым творческим импульсом в изучении полифонических произведений Баха. Не секрет, что традиционный подход, уже заранее известный ученику, провоцирует некоторую инертность в восприятии музыкального материала. Новый взгляд на привычное старое мог бы стимулировать заинтересованность в обучении. А это как раз одна из тех задач, которую ставил И. С. Бах в своей педагогической деятельности.

Нетрадиционная форма работы, описанная выше, адаптирована к технической подготовке студентов, она проста и доступна. Помимо того, что такая методика способствовала бы развитию музыкального мышления, она открыла бы новые возможности для студентов самостоятельно интерпретировать тексты, а значит, и вариативно мыслить. Подобный аналитический подход обеспечил бы исполнительским замыслам молодых музыкантов аргументированность, что явилось бы показателем профессионального отношения к вопросам интерпретации, а также способствовало бы восприятию музыкального материала как воплощение стиля эпохи.

#### Библиография

- 1.Арановский М.Г. Музыкальный текст: Структура и свойства. М., 1998.
- 2.Барсова И. А. Опыт этимологического анализа //Сов. музыка.-1985.-№ 9.-С.59-66.
- 3.Бенюмов М. И. Авторский текст и некоторые проблемы музыкального исполнительства //Музыкальная классика в современном

- исполнительстве и педагогике /ГМПИ им. Гнесиных: сб. трудов. - Вып.53.- М., 1981.-С.18-33.
- 4.Браудо И. А. Артикуляция: (О произношении мелодии). - Л.: Музыка, 1973.
- 5.Браудо И. А. Об изучении клавирных сочинений И.С.Баха в музыкальной школе. - Л.: Музыка, 1979.
- 6.Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И.С.Баха. -М., 1993.
- 7.Должанский А.Н. Краткий музыкальный словарь.–СПб.: Лань, 2000
- 8.Друскин М. С. И.С.Бах. -М., 1982.
- 9.Калинина Н. П. Клавирная музыка И. С. Баха в фортепианном классе.- Л.: Музыка, 1974.
- 10.Копчевский Н. И.С.Бах //Вопросы музыкальной педагогики. Вып.1. - М.: Музыка, 1979. С.-85-106.
- 11.Копчевский Н. Клавирная книжечка В.Ф.Баха как учебное пособие. Вступительная статья. //И.С.Бах. Нотная тетрадь В.Ф.Баха. -М.: Музыка, 1975. С.4-13.
- 12.Ланге В. Об исполнении клавирных произведений И.С.Баха в ДМШ /Методические рекомендации. Рукопись: библи. УГИИ, - Уфа, 1985.
- 13.Ланге В. О роли семантического анализа в интерпретации музыкальных произведений. //Вопросы оптимизации учебного процесса в музыкальном вузе /ГМПИ им. Гнесиных: сб. трудов. -Вып.125.- М., 1993. С.97-110.
- 14.Маргулис В. Об исполнительских указаниях в клавирной музыке И.С.Баха //Сов.музыка, -1974. -№8. –С.68-72.
- 15.Медушевский В. В. Человек в зеркале интонационной формы //Сов. музыка, –1980.- №9. –С.39-48.
- 16.Милка А., Шабалина Т. Занимательная Бахиана. -Вып.1. -СПб.: Северный Олень, 1997.
- 17.Мильштейн Я. И. Хорошо темперированный клавир И.С.Баха и особенности его исполнения. М.: Классика – XXI, 2001.

18. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. М.: Классика – XXI, 1999.
19. Понизовкин Ю. В. Проблемы интерпретации и редактирования клавирных произведений И.С.Баха //Интерпретация клавирных сочинений И.С. Баха /РАМ им. Гнесиных: сб. трудов. -Вып. 109. -М., 1996. С.33-51.
20. Ройзман Л. И. Заметки о некоторых клавирных произведениях И.С.Баха, особенно о токкатах //Вопросы фортепианного исполнительства: сб. статей. - Вып. 4. -М., 1976. С.119-155.
21. Савшинский С. И. О работе с музыкально одаренными детьми //Вопросы музыкальной педагогики: Вып.1. -М., 1979.-С.20-28.
22. Синицын В. М. Об артикуляции в клавирных произведениях И.С. Баха //Музыкальная классика в современном исполнительстве и педагогике /ГМПИ им. Гнесиных: сб. трудов. - Вып. 53. - М., 1981. С.151-165.
23. Форкель И. О жизни, искусстве и о произведениях И.С.Баха. –М., 1974.
24. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. –СПб.: Лань, 2000.
25. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы. –М., 1998.
26. Шаймухаметова Л.Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. – М., 1999.
27. Шаймухаметова Л.Н. Основы музыкального интонирования: Программа для фортепианных отделений консерваторий.–Уфа, 1998.
28. Шаймухаметова Л.Н., Юсуфбаева Г.Г. Инструктивные сочинения И.С.Баха для клавира в практике обучения творческому музицированию. - Уфа, 1998.
29. Юрова Т.В. Инструктивные сочинения И.С.Баха для клавира и их редакции //Музыкальная классика в современном исполнительстве и

педагогике /ГМПИ им. Гнесиных: сб. трудов. -Вып.53.- М., 1987. С.139-150.