

Нетрадиционные формы работы над полифоническими произведениями И.-С. Баха в классе фортепиано

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 служат 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.

В настоящее время имеется достаточное количество методических разработок и 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. Безусловно, это необходимый, но все же *технический* аспект в решении задач интерпретации клавирной музыки Баха.

Понимание *стилевых особенностей* – процесс достаточно объемный, включающий в себя не только владение исполнительскими средствами выразительности (артикуляция, темп, динамика), но и внимание к *смысловым структурам* музыкального текста, расшифровку *интонационной лексики*, которая определяет образную основу произведения. Бесспорно, что критерии правильности исполнительских решений зависят, в первую очередь, от степени адекватности авторской версии. Первоначальное содержание авторского текста возможно определить семантическим анализом интонационных формул¹.

Проследивая направление обучения в изданных методических рекомендациях по исполнению полифонии, в целом мы об-

наруживаем традиционный академический подход, для которого характерно освоение 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. Здесь обнаруживается некий парадокс: изучение основано на формальном распределении линий фактуры и голосов между руками, что обеспечивает *техническое* прочтение текста, тогда как наполняющие и определяющие музыкальный текст *смысловые структуры* остаются без внимания. Между тем, последние основываются на частой смене позиций в фактуре нотного текста, так как не имеют строгого закрепления за определенными голосами полифонического двухголосия.

Приведем характерный пример – Прелюдия d-moll из цикла "Шесть маленьких прелюдий" Баха (пример № 1) - и попытаемся объяснить на конкретном материале суть вышесказанного. Основная семантическая фигура музыкального текста – ритмоформула менуэта (ритм шага, трехдольный размер) - технически выписана автором сначала на верхней строке (т. 3 – т. 4). Однако уже в пятом такте эта ритмоформула меняет свое местонахождение и перемещается в партию нижнего голоса, а затем вновь поднимается в верхнюю строку (т. 13). Как мы видим, маршрут миграции этого определяющего интерпретацию смыслового сегмента довольно изменчив.

Ученику порой непросто проследить за основной мыслью музыкального произведения, гибко переходящей из одной строки нотного стана в другую. Для того чтобы сфокусировать внимание на музыкальном тексте, вбирающем в себя знаки, символы, эмблемы, сюжеты, образы (а они свойственны именно музыке барокко), предлагаются специальные *упражнения по полифоническому разбору музыкального материала*. Суть упражнений заключается в выявлении, расшифровке смысловых структур текста и определении маршрута их внутритекстовой миграции путем "считывания" основных сегментов текста, независимо от их расположения в фактуре. Такой подход во многом мог бы помочь снять основные противоречия внутри существующей проблемы, а значит, способствовать развитию стилового мышления – умению слышать

¹ Подробнее об этом см. [1, 2, 4, 5, 7].

и понимать музыкальную интонацию и адекватно интерпретировать заложенный в ней смысл.

Поясним это на примере двухголосной Инвенции d-moll Баха² (пример № 2). Первый этап – расшифровка смысловой оппозиции двух структур текста. Основа нижнего голоса – "ритм шага" – фигура, создающая образную картину траурного шествия. Во многом эффект шествия возникает благодаря смысловой структуре basso continuo, воплощенной ритмическим *ostinato* восьмью длительностей.

Зашифрованная в тексте верхней строки "фигура креста" (ударные счетные доли т. 1 – т. 4, т. 3 – т. 6) вызывает ассоциации со скорбным сюжетом из Евангелия. Содержание интонационной лексики, безусловно, диктует трагический оттенок настроению пьесы в целом. Понимание авторского текста в его интонационном значении предполагает выбор артикуляционных приемов, которые соответствовали бы воплощению скорбной, трагической картины. Этой художественной задаче в наибольшей степени соответствуют *legato* (орнаментальный голос) и *portamento* (бас).

После того, как артикуляционные приемы исполнения аргументированы путем семантического анализа, возможно приступить к "считыванию" смысловых сегментов и следить за маршрутом миграции интонационных формул. Вначале исполнителю можно предложить воспроизвести отдельно ключевую структуру – "ритм шага" (партия *continuo* обозначена нами в примере № 2). Эта фигура появляется сначала в верхней строке (т. 3 – т. 4), затем гибко переходит в нижнюю (т. 5 – т. 10), в то время как нотный текст заполняет орнаментальная структура (т. 11 – т. 13)³. «Фигура шага» вновь включается в фактуру (т. 14). Звуковое воплощение этой ключевой структуры сначала обеспечивает правая рука, а затем подхватывает левая. Поскольку в данном упражнении каждая из рук исполняет лишь одну партию (*continuo*), важно суметь не нарушить логику ее смыслового единства исполнительскими (артикуляционными) приемами. Для цельного воспроизведения этой смысловой структуры будет вполне уместен прием *portamento*. Как мы видим, в тексте на протяжении всей инвенции знаковая

² В работе использован уртекст инвенций И.-С. Баха. – М.: Музыка, 1985.

³ Прочтение последней ожидается на следующем этапе работы.

«фигура шага» прodelывает довольно извилистый путь: то опускается в нижнюю строку нотного текста, то вновь поднимаясь в верхнюю. Весь маршрут ее движения должен быть озвучен соответственно ее смысловому содержанию.

Далее можно предложить исполнителю воспроизвести отдельно орнаментальную структуру. Она также обнаруживает миграцию по разным голосам полифонического двухголосия: сначала выписана в верхней строке (т. 1 – т. 2), затем – в нижней (т. 3 – т. 4), далее опять поднимается вверх. В барочной пьесе орнаментальная структура закреплена за воображаемой партией *quasi*-солиста, поэтому желательно, чтобы тембральное звучание соответствовало реальному инструментарию эпохи барокко (скрипка, флейта, гобой).

Когда прием "считывания" будет освоен, ученику можно предложить задание с целью воспроизведения именно тембровой окраски данной структуры, например: "А как бы это прозвучало у флейты?" Важно суметь проследить за движением данного сегмента по разным строкам нотного текста, не нарушая при этом логики смыслового звучания. Поэтому цель предлагаемого упражнения – сосредоточить внимание на смысловом значении основных сегментов текста, чтобы интерпретировать их адекватно интонационному содержанию авторского (музыкального) текста.

Рассмотрим другой пример – двухголосную Инвенцию F-dur (пример № 3). В этой барочной пьесе легко узнаваемы две смысловые структуры – символы разных типов движения – *равномерно-размеренного* («маятник») и *равномерно-стремительного* («бег»). В музыке барокко и то, и другое – образы движения и пространства, причем первый из них воплощает Время, а второй – Движение. Оба они олицетворяют вечное и возвышенное. Авторский текст диктует нам приемы исполнения. В данном случае они не могут быть легковесны и скерцозны, как предлагают некоторые редакторы (Ф. Бузони, К. Черни, С. Диденко). Можно рекомендовать использование приема *non legato* (вместо предлагаемого редакторами *staccato*). Характер темпа также зависит от интонационного содержания пьесы, поэтому вариант возможного темпа обозначим как *Moderato ma deciso* (умеренно, но решительно, определенно).

С целью адекватного воплощения этих двух определяющих интерпретацию смысловых структур и предлагается техническое упражнение на смысловой основе, которое послужит опорой в освоении поставленной задачи и поможет определить пути внутри-текстовой миграции смысловых структур.

В предложенном интонационном этюде легко и удобно будет исполнить вначале только одну из указанных фигур, следя за довольно гибким маршрутом ее передвижения и включая по необходимости то правую, то левую руки. Например, «фигура шага» меняет свое местонахождение на нотных строках буквально в каждом такте. Попеременное включение каждой руки, с одной стороны (технической), симметрично и удобно, а с другой (семантической) – требует повышенного внимания к артикуляционной точности и единству воспроизведения одной смысловой структуры разными руками. В соответствии с интонационным содержанием вполне логично будет использование штрихов *non legato*, *giusto*.

Орнаментальная структура прямо противоположна смысловой структуре "маятника" и также требует единого артикуляционного штриха в воспроизведении попеременно каждой рукой. В 5-6-м и 9-10-м тактах происходит орнаментальное заполнение всего нотного текста. Перед учеником появляется новая исполнительская задача – синхронность и одновременная легкость в исполнении, так как не стоит забывать о *quasi*-тембровой инструментальной принадлежности данной структуры музыкального текста в барокко.

Как мы видим в тексте этой инвенции, ее смысловые структуры имеют буквально зигзагообразный маршрут миграции. Выявить из нотного текста определенную смысловую структуру, тем самым подчеркнув ключевую мысль автора в музыкальном произведении, и с помощью продуманных (аргументированных) приемов исполнения воспроизвести ее адекватно авторскому тексту – задача исполнителя.

Молодому музыканту, обращающемуся к сочинениям эпохи барокко, такой подход к проблеме интерпретации желательно применять уже на стадии разучивания. Нетрадиционные формы работы, описанные выше, адаптированы к технической подготовке обучающихся в курсе фортепиано на любых образовательных этапах - они просты и доступны. Подобный аналитический подход

способствует развитию музыкального мышления, обеспечивает аргументированность исполнительским замыслам молодых музыкантов, что является показателем адекватной профессиональной интерпретации стилистики эпохи.

Предлагаемый метод работы над полифоническими произведениями решает сразу несколько исполнительских задач – концентрирует внимание на основной авторской версии в интерпретации, аргументирует средства выразительности (исполнительские приемы), способствует освоению стилистики музыкальной речи эпохи барокко.

В учебной практике курса фортепиано описанный метод мог бы быть осязаемым 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 Иоганн Себастьян Бах в своей педагогической деятельности.

Нотные примеры

Пример № 1

И.С. Бах. Маленькие прелюдии и фуги.
Прелюдия № 3



Пример № 2

И.С.Бах. Инвенция № 4

Пример № 3

И.С.Бах. Инвенция № 8



Библиографический список

1. Асфандьярова А. Интонационная лексика как проблема артикуляции фортепианных сонат Гайдна // Историко-теоретические проблемы музыкознания / Межвузовский сборник статей аспирантов и соискателей. – Вып.156. – М., 1999. – С. 136-149.
2. Барсова И. Опыт этимологического анализа // Сов. музыка, 1985. – № 9. – С.59-66.
3. Бенюмов М. Авторский текст и некоторые проблемы музыкального исполнительства // Музыкальная классика в современном исполнительстве и педагогике / Труды ГМПИ им. Гнесиных. – Вып.53. – М., 1981. – С. 18-33.
4. Браудо И. Об изучении клавирных сочинений И.-С. Баха в музыкальной школе. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1979.
5. Кириченко П. Семантические аспекты работы с музыкальным текстом в классе общего фортепиано // Историко-теоретические проблемы музыкознания / Межв. сб. статей аспирантов и соискателей. Вып.156. – М., 1999. – С. 150-166

6. Копчевский Н. И.-С. Бах // Вопросы музыкальной педагогики. Вып.1. – М., 1979. – С. 85-106.
7. Ланге В. О роли семантического анализа в интерпретации музыкальных произведений // Вопросы оптимизации учебного процесса в музыкальном вузе. / Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 125. – М., 1993. – С. 97-110.
8. Ланге В. Об исполнении клавирных произведений И.-С. Баха в ДМШ / Методические рекомендации. – Уфа, 1985. Рукопись. Б-ка УГИИ.
9. Понизовкин Ю. Проблемы интерпретации и редактирования клавирных произведений И.-С. Баха // Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. – Вып.109. – М., 1996. – С. 27-45.
10. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1998.
11. Шаймухаметова Л., Юсуфбаева Г. Инструктивные сочинения И.-С. Баха для клавира в практике обучения творческому музицированию. –Уфа, 1998.