

Муниципальное бюджетное учреждение
дополнительного образования
«Детская музыкальная школа №5» города Липецка

методическая разработка

Исполнительско-методический анализ
симфонии №13 а-молл И.С.- Баха

Красичкова Инна Михайловна

Липецк 2021

Исполнительско-методический анализ симфонии №13 a-moll И.С. Баха

15 двухголосных инвенций и 15 симфоний Иоганна Себастьяна Баха - неотъемлемая часть педагогического репертуара. Их значение особенно велико по той причине, что они являются в творчестве Баха серией менее значительных пьес небольшой трудности.

Существует несколько рукописей этих пьес, самая поздняя из которых датирована 1723 годом. В ней пьесы расположены в том порядке, в котором они известны сейчас по всем изданиям: двухголосные называются инвенциями, трёхголосные - симфониями. Слово "симфония" ("созвучие, совместное звучание" - от греческого) и в то время уже было широко распространено, обозначая инструментальное произведение. Слово же инвенция (от латинского - "изобретение, выдумка") обычно применялось в риторике, таким образом Бах принёс законы развития и выражения человеческой мысли в музыку.

Бах сочинил для своего сборника пространное заглавие, где перечислил несколько художественных инструктивных задач, которые он желал разрешить созданием этих пьес: обучение на инструменте (выработка певучего звукоизвлечения, приобретение навыков одновременного исполнения нескольких самостоятельных голосов) и наставление в композиции (интересные поиски новых форм, естественное развитие, не связанное рамками общепринятых схем). Кроме того, пьесы отличаются богатым глубоким образным содержанием, несмотря на свою педагогическую направленность. Своей главной целью Бах указал развитие у молодых музыкантов певучий манеры игры.

Прежде чем подробно остановиться на симфониях, как части творческого наследия Баха, необходимо хотя бы несколькими штрихами обрисовать клавирный стиль в целом. Исследователи называют его синтетическим. В музыке Баха гениально соединились все направления, течения, тенденции его времени. Бах превосходно знал особенности отдельных инструментов, в том числе различных видов клавира. Однако творческий замысел перерастал возможности инструмента. Бах впервые рассматривает клавир, как некий универсальный инструмент. Он смело вводит в клавирную музыку элементы органа, скрипичного и вокального искусства, а также оркестрового письма. "Универсальность" клавирного творчества Баха позволяет считать его одним из первых образцов собственно фортепианного искусства.

Бах – величайший полифонист. Полифонией пронизаны все сочинения композитора. Индивидуализация отдельных голосов в полифоническом произведении Баха сочетается с новым для своего времени ощущением

вертикали. Поэтому Бах считается замечательным мастером и в области гармонии.

Всё вышесказанное о клавирной музыке Баха в целом нужно отнести к инвенциям и симфониям. Но для того, чтобы понять и проникнуться глубиной этой музыки, богатой образностью, ученик должен услышать и поиграть уже достаточно много подобной музыки (в том числе не только баховской), «созреть» для передачи содержания пьес. Но вот музыкант берёт в руки ноты. И тут начинаются первые трудности. Дело в том, что во времена И.С. Баха существовала «исполнительская традиция», т.е. все сведения, вся информация об артикуляции, темпе, динамике, фразировке, аппликатуре, мелизмах и т.д. передавались педагогом ученику в устной форме, а для зрелых музыкантов подразумевалось само собой (из опыта). Таким образом, Бах не указал в нотном тексте ничего кроме записи нот и украшений. Да и инструмент, для которого предназначены эти произведения не оговаривается нигде.

Сейчас в мире и у нас в стране существуют несколько редакций инвенций и симфоний. Одной из важнейших задач для педагога является правильный выбор редакции, воссоздающий с определённой степенью достоверности намерения автора.

Проанализировав ряд редакций (К. Черни, Г. Бишофа, Ф. Бузони, Л. Хернади, Г. Ландсхофа, С. Диденко, И Браудо), их сильные и слабые стороны, я остановилась в работе с учениками своего класса над пьесами Баха под редакцией Л. Ройзмана, так как точно следуя ей, можно наиболее полно дать понять стилистику баховской музыки.

Эта редакция увидела свет в 1975 году. Редактор стоит на позиции Баха, подчёркивая вокальное начало его музыки. Поэтому Ройзман проставляет *legato* везде, где это возможно. Мне это кажется наиболее верным решением именно для начинающих музыкантов. Редактору принадлежат обозначения темпа и характера, дополнительная легатура, аппликатура и распределения рук, нотная графика, подчёркивающая строение мотивов, динамические и артикуляционные указания. Все авторские указания сохранены и особо оговорены в сносках. К тому же нотный текст дан без каких-либо изменений. Расшифровка мелизмов не вписана в текст, а дана в сноске (это даёт возможность учить ученика их расшифровке).

Взяв в качестве основы симфонию *a-moll* Иоганна Себастьяна Баха, поговорим об основополагающих моментах в изучении музыки Баха в детской музыкальной школе. Симфония *a-moll* - одна из ярчайших страниц музыкальной драматургии Баха.

“Главный смысл” этой музыки, о чём говорил Ф. Бузони - вот, что первым делом должно быть прочувствовано и раскрыто исполнителем. Смысл, который не лежит на поверхности и часто недооценивается. Много в понимании этих пьес достигается через обращение к исполнительской

традиции эпохи Баха - в первую очередь ученик должен реально представлять звучание инструментов, для которых писал эту музыку Бах-клавикорд и клавесин. Этот вопрос хотя и спорный, но достаточно полно освещен в литературе. Коснусь лишь того, что музыканты пришли к выводу: быстрые, отчётливые пьесы с непрерывной равномерностью движения и пьесы токкатного типа великолепно звучат на клавесине. А пьесы, требующие певучего, протяжного звука, постепенной нюансировки возможно исполнять только на клавикорде. Изучаемая нами симфония как раз относится к типу таких пьес. Однако обращение к старинным инструментам диктует не слепое подражание, а поиски наиболее точного определения характера пьесы, правильной артикуляции и динамики, так как артикуляция и ритм-важнейшие средства выразительности.

Одной из главных моих задач в работе с учениками над симфонией Баха-добиться заинтересованной работы. Невозможно играть хорошо то, что непонятно, не по душе, вызывает скуку. В моей педагогической практике мне помогает в этом книга В.Б. Носиной «Символика И.С. Баха и её интерпретация в "Хорошо темперированном клавире"». Вслед за неопубликованными исследованиями этого вопроса Борисом Яворским, она проводит главную мысль о том, что ключом для понимания и раскрытия сложного содержания музыки Баха является мотивная символика-характерные повторяющиеся мелодические ячейки, которые присутствуют во всех его сочинениях, сохраняя закреплённые за ними значение. Инструментальная музыка Баха - не есть "чистая" музыка, она наполнена конкретным образным психологическим и философско-религиозным содержанием. Прикосновение к этому языку символов позволяет яснее представить образное содержание этой далёкой от нашего времени и современного музыкального языка музыки. Именно поэтому в дальнейшем разговоре о симфонии a-moll я буду иногда ссылаться на эту книгу.

На первом уроке я играю ученикам симфонию, слушаем запись исполнения, говорим об ассоциациях, эмоциях, возникающих при прослушивании, образах. Сразу же напоминаю о форме и структуре симфонии, несмотря на то что ранее уже сталкивались с подобной пьесой. Все симфонии могут быть названы фугеттами. Они отличаются от фуги тем, что первоначальное изложение темы в них даётся не одноголосное, а с сопровождением другого голоса. Тема в эпоху Баха играла другую роль, чем в музыке более поздних стилей. В центре внимания - не столько благозвучие и красота темы, сколько её разработка в пьесе, богатство её преобразований, то есть те события, которые с ней происходят на протяжении всего сочинения. И это я должна доказать ученику уже на первом уроке в процессе разбора формы и структуры.

Форма этой симфонии - трёхчастная: первый раздел - т.1-20, второй раздел - т. 21-52, третий раздел - т.- 53-64.

Первая Тема (Т1)- фраза закругленного контура: мелодия поступенно движется в объёме кварты. Особую мягкость, пластичность и печаль ей придаёт трёхдольность. В первом разделе Т1 проходит три раза: в основной тональности у сопрано, в тональности доминанты (т. 5-8) - у альты, в основной тональности (т.13-16) - у баса. Противосложение представляет собой выразительные гаммообразные последования. Противосложение в симфонии в первоначальном виде проходит дважды (т.4-7 и т.13-16). Третий раз противосложение звучит в ре миноре во втором разделе, но оно уже претерпело изменения, остался лишь принцип изложения. Основой интермедии первого раздела является материал противосложения. Первая интермедия – это имитация, живой диалог сопрано и альты, построенный на нисходящем элементе противосложения. Восходящее движение второй интермедии с охватом большого диапазона (почти 3 октавы) подготавливает наступление до- мажорного второго раздела и появления второй темы (Т2).

Второй раздел вводит нас в сферу новой образности: Т1 теперь излагается в верхних голосах параллельными секстами, а затем терциями. На первый план выходит Т2- помпезные восходящие и нисходящие разложенные трезвучия. Появление нового образа на время оттеняет важность Т1- дуэта альты и сопрано, подчеркивая вокальность второй темы. При следующем проведении Т1 в d-moll возникает слегка изменённая противосложение первого раздела в нижнем голосе, после чего звучит опять же Т1 в терцовом удвоении в верхних голосах на фоне минорно окрашенной Т2 в нижнем голосе.

Но Бах не останавливается на этом: в 36 такте он вводит новую третью тему (Т3), напоминающую по своему звучанию перезвон колокольчиков. Начинается игра - переключка сопрано с двумя нижними голосами (т.36-40). 41-45 такты - stretta Т1 в нижних голосах в сочетании с Т2 у сопрано в G-dur. Новая интермедия возникает как противосложение в верхнем голосе, после чего этот двутакт последовательно проводится в среднем и нижнем голосах. Но это не новый мелодический материал, а искусное сочетание элементов противосложения первого раздела и Т3.

Последнее одновременное проведение Т1 и Т2 у сопрано в a-moll приводит заключительному разделу симфонии. Это - итог, самый значительный и насыщенный раздел, проводятся все темы произведения. Важное значение имеют хроматические ходы баса, которые подчёркивают остроту и драматизм происходящего. Постоянные перезвоны «колокольчиков» придают приподнятость и праздничность (Т3). Т1 приобретает более напряжённую окраску и проходит дважды: у Сопрано и баса одновременно (т.53-56) и последний раз у сопрано (т. 60-62). Согласно

традиции своего времени Бах заканчивает симфонию мажорной тоникой (трезвучие A-dur).

Таким образом, проанализировав структуру пьесы, можно сделать вывод, что тематическую и мелодическую основу симфонии составляют три темы и противосложение (есть ещё и материал сопровождения, который возникает несколько раз, но он несёт чисто гармоническую функцию). Другими словами, Бах сочинил лишь четыре мелодических отрезка, искусно работая с которыми, он создал это замечательное произведение. Анализируя структуру пьесы, ученик решает своего рода интеллектуальную задачу. Активная работа мысли обязательно вызовет и соответствующий приток эмоций - таково неизбежное следствие любого, пусть даже самого элементарного творческого усилия.

Работа на первом этапе изучения музыкального произведения отличается от работы над полифонической пьесой. Здесь работа на начальном уровне заключается, на мой взгляд, в ознакомлении и усвоении особенностей строения симфонии. Игра отдельных голосов от начала до конца, затем их парное соединение мне кажется нецелесообразной. Правильнее будет дать задание тщательно изучить основную мысль, изложенную в первых тактах. Не следует выходить за рамки этого задания до тех пор, пока ученик не овладеет исполнением основной мысли. Не нужно жалеть потраченного на освоение темы времени. Время и усилия окупятся. Если хорошо проучена тема - с лёгкостью будут пройдены все этапы её развития.

Особенностью работы над симфонией а - moll будет то обстоятельство, что здесь три темы. Поэтому ученик должен прочувствовать, вжиться в них и гибко соединить эти три образа, три состояния, три краски. Более того, в процессе развития музыки эти персонажи влияют друг на друга, в результате чего первоначальные образы приобретают новые оттенки.

Работая над Т1 необходимо осмыслить её глубокое образное наполнение. В. Носина в своей книге пишет о том, что в основу Т1 положено начало мелодии хорала "Христос лежал в пеленах смерти" (без первых двух звуков). Ученик должен добиться, чтобы при интонировании Т1 слышались печаль и скорбь. При дальнейших произведениях Т1 в других голосах она приобретает новые оттенки: так, при проведении в партии нижнего голоса можно услышать, что мелодия приобретает черты мужественности и суровости. Неизменной каждый раз остаётся фразировка (развитие следует за изменением высоты звуков темы) и артикуляция - Т1 каждый раз на всём протяжении симфонии звучит связно и певуче. Во втором разделе Т1 звучит то более просветлённого и приподнято (т. 21-28 C dur), то более драматично и напряжённо (т.29-35, d moll). Стреттное проведение Т1 в нижних голосах звучит несколько торжественно. Апогеем в разработке и развитии Т1 является третий раздел - она приобретает величественно- драматический характер.

Противосложение в экспозиции симфонии-удержанное, во втором разделе-изменённое. Элементы противосложения - постепенное восходящее и нисходящее движение шестнадцатых - возникают на протяжении всей пьесы (например, в небольших связках между произведениями тем). Поэтому при проучивании противосложения важно осмыслить выразительность и вокальность этой мелодической линии, которая вносит дополнительные краски в образность Т1. Во всех проведениях противосложения фразировка будет одинакова - движение устремлено к кадансу.

Следующей ступенью в работе на этом этапе будет организация взаимосвязи противосложения и спутника (Т1 в альтовом голосе); осознанное их слышание - залог правильного осмысленного исполнения всей симфонии. Хотя Т1 с противосложением появится ещё один раз в тактах 29-32, а дальнейшее развитие произведения Бах строит на разработке трёх тем, но суть их взаимоотношений остаётся неизменной.

Т2 появляется впервые в C dur и звучит упругой и приподнято, в d moll же она приобретает налёт меланхоличности. В основной тональности Т2 звучит в верхнем голосе при переходе к третьему разделу и в начале третьего раздела у альты-тема звучит весело. Редактор предлагает нам исполнять эту тему звуком, приближенным к staccato, кроме секундовых интонаций. Степень этого staccato должен найти исполнитель, в зависимости от того, как меняется характер самой темы.

При проучивании Т3 важно найти нужный тембр и четкую артикуляцию, приближенную к non legato. Это абсолютно новый образ: светлый, жизнеутверждающий, радостный. Этот мотив соответствует мотиву “Аллилуйя” из хорала. При его интонировании нужно выделять нисходящую линию, здесь имеет место скрытая полифония. Несмотря на малую протяжённость Т3 (она представляет собой лишь однотактный мотив), Т3 чрезвычайно важна в драматургии симфонии: этот мотив «перезвонов» сопровождает последнее проведение основной темы Т1 в последнем разделе и приводит к заключительному аккорду. Это тема проводится много раз (15) в разных тональностях, и ученик должен успеть обратить внимание, услышать мельчайшие изменения оттенков её окраски и при неизменности её хорошей проартикулированности.

Так как как это симфония ясно членится на три раздела, то и работа должна протекать в этих рамках, ведь в каждом разделе будут свои особенности работы. Так, в первом разделе сначала внимание будет уделено организации соединения Т и противосложения в одном голосе-с одной стороны, и Т с противосложением в соседних голосах-с другой стороны. Лишь после этого нужно прибавлять третий голос. Собрание всех трех голосов следует начинать с эпизодов, составляющих особую техническую и полифоническую трудность. В этом разделе - это исполнение двухголосия в

одной руке, причём эти голоса исполняются разными штрихами (т.5-8 и 16-17). Следует отдельно проучить каждый голос с нужной аппликатурой и требуемой артикуляцией. Полезно также играть эти такты разными руками, так ухо быстрее уловит и запомнит нужное звучание.

Сложным моментом для учеников будет передача голоса из партии одной руки в другую. В экспозиции это встречается в ответе альты (т.7-8), в связке к первой интермедии (т.8), во втором проведении противосложения (т.14), во второй интермедии (т. 19). Иными словами, на протяжении всей симфонии средний голос постоянно исполняется то левой, то правой рукой. Это является неперенным обстоятельством трехголосной полифонической ткани и требует особого внимания и проучивания.

Во втором разделе основные технические трудности начинаются с появлением ТЗ в партии правой руки, когда в пределах 1 такта происходит смена разных штрихов в двух голосах. Также нужно слышать протяженность длинного звука у сопрано (последний звук ТЗ), не “забивать” его имитациями нижних голосов.

Важным полифоническим моментом является стреттное проведение Т1 в нижних голосах (т.41-45), которое нужно тщательно проучить разными способами. К тому же альт переходит то в партию левой, то в партию правой руки, что также усложняет исполнение этого места.

Но наиболее трудным, на мой взгляд, является весь третий раздел. Он насыщен всеми вышеперечисленными сложными для исполнения приёмами, поэтому не стоит оставлять овладение последним разделом на конец работы, а лучше начать его проучивание как можно раньше, чтобы не было места спешке и плохому слуховому контролю.

Я не буду конкретно останавливаться на необходимости реального слышания протяжённости выдержанного звука, его перехода в следующий, двухголосия в одной руке, слышания двух голосов-этих моментов как в любом полифоническом произведении очень много. Но на этом уровне обучения ученик должен уже овладеть необходимыми навыками полифонической техники.

На протяжении всей симфонии дважды встречаются украшения: в т.15 - в среднем голосе и в т. 35- в верхнем. Редактор в сноске предлагает их расшифровку. Трудность в исполнении представляет первое украшение трель: нужно добиться ровного мягкого звучания, точно ритмически организовать и помнить о том, что это окончание фразы, хотя украшение звучит в Т.

Что касается аппликатуры, которую предлагает редактор - аппликатура стильна. Используются все виды старинной аппликатуры: перекладывание длинных пальцев через короткие, беззвучная замена пальцев, скольжение 1 или 5 пальца. Возможно, ученику она покажется иной раз и неудобной, но она необходима для связного исполнения трёх голосов.

Нельзя не упомянуть основные способы и схемы изучения симфонии, как и вообще полифонии в целом. Они общеизвестны:

- выделять поочерёдно верхний, средний и нижний голос,
- один или два голоса играют учителем остальные – учеником,
- один из голосов поручается какому-либо инструменту, остальные играют учеником,
- всё произведение играет в 4 руки на одном или двух роялях, причём нижний голос удваивается нижней октавой,
- попарное исполнение голосов разными руками.

Ещё один важный момент, о котором, к сожалению, педагоги часто забывают: помимо того, что Бах - великий полифониист, он ещё и мастер гармонии. Полифонические горизонталы он подчинил логике гармонической вертикали. Поэтому при изучении его полифонии нужно работать над гармонической вертикалью. Для Баха важны диссонансы и их разрешения, это очень острое выразительное средство, узел напряжённости. При изучении симфонии нужно обязательно разобрать с учеником гармонический план пьесы, послушать красоту гармоний, выразительность диссонансов и их разрешений, выделить кадансы. Всё это поможет ученику охватить произведение как целое, поможет за музыкальными терминами - тема, противосложение, интермедия и так далее - услышать возвышенность и чистоту этой музыки.

Наизусть ученик запоминает произведение в процессе выучивания. Конечно же, нельзя учить симфонию сразу же целиком, также как нельзя учить по строчкам. Симфонию следует разделить на “цифры”, исходя из логики структуры пьесы. Надо разрабатывать каждый такой эпизод по голосам, может быть выучивать их по отдельности на память, играть различные сочетания голосов, постараться запомнить их и потом включить это построение в целое. Возможно, понадобится и помощь педагога в классе. Ещё один важный момент: произведение полифонического склада должно быть выучено наизусть задолго до публичного выступления. Полезно проверять прочность знания наизусть, спрашивая с любой “цифры”.

Последняя задача, над которой нужно работать на втором этапе - работа над целостностью. Важным условием в достижении этого является соблюдение строгих временных рамок, темповой сдержанности. Вместе с тем, требуется большая выдержка, умение мыслить длинными построениями, чтобы сыграть эту пьесу в медленном темпе, не потеряв движение. Но при стремлении охватить большие построения нельзя мыслить на “раз”. Бах выставил размер 3/8, значит нужно чувствовать пульсацию восьмыми, шаг. К тому же нельзя забывать о жанровой окраске симфонии - это скорее сдержанный строгий скорбный хорал, нельзя превращать его в песню или рассказ.

Музыка Баха диктует выбор особого динамического плана, не терпящего нюансовой пестроты. Продуманная динамика поможет скорее понять исполнителю это произведение как единое целое. Динамическое развитие должно помочь распределению главных и местных кульминацией. Следуя редакции Ройзмана, кульминационным вершинами будут являться: начало второго раздела, которая, в свою очередь, ведёт в следующую кульминацию (т.33). Внезапная смена динамики в 36 т. (*mf subito*) подготавливает новую ступень развития - *stretta* в 41-45 т. Генеральный кульминацией симфонии является третий раздел. Таким образом, всё движение пьесы постепенно устремляется к последней кульминации, самой насыщенной и протяжённой. На мой взгляд, возможно осторожное использование правой педали в 53-55 т. и в финальном кадансовом обороте.

Как только будут решены все вышеперечисленные задачи (а решены они должны быть приблизительно за 10 дней до выступления), можно приступать к третьему репетиционному этапу. Замечания педагога должны лишь способствовать выявлению сложившегося у ученика исполнительского замысла. Основное внимание педагог должен уделить раскрытию творческой свободы ученика, внутренней раскрепощенности. Ученик должен играть ярко и убедительно, а для этого необходима уверенность в своём замысле и своих возможностях осуществить задуманное. На этом этапе работы педагог должен говорить ученику об образном настрое, о концентрации внимания во время исполнения. Полезно играть на разных инструментах, в том числе и на концертном, приглашать других педагогов, отрабатывать разные моменты выступления: выход на сцену, снятие рук, уход из-за инструмента. Нужно внимательно и конкретно слушать, не допускать автоматической заученной игры, нельзя просто проигрывать произведение от начала до конца. Активная работа слуха, самоконтроль и внимание - основа удачного выступления. Поэтому игра симфонии по голосам, особенно в трудных местах, будет очень полезно и на этом этапе работы.

Хотелось бы сказать несколько слов о важности и пользе ознакомления с известными интерпретациями изучаемой пьесы. Это могут быть исполнения Т. Николаевой, Г. Гульда, В. Гизекинга, А. Шиффа и др. Существуют записи симфоний в исполнении трио (например – Я. Хейфец, У. Примроуз, Г. Пятигорский) - разная тембральная окраска помогает почувствовать и услышать полифоническую фактуру, индивидуальность и самостоятельность развития каждого голоса и их сочетания. Различная трактовка этих великих пианистов ещё раз доказывает, что на материале этой симфонии можно дать и какие-то иные варианты, кроме данного в моей работе. Ведь оригинал поистине неисчерпаем в своей глубине, и этим определяется неисчерпаемое множество таящихся в нём возможностей.

Список используемой литературы:

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства, I часть. "Музыка",1988
2. Браудо И.А. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. "Музыка",Л.,1979
3. Вопросы фортепианной педагогики. Вып. 1. Воронеж, 1989
4. Калинина Н.П. Фортепианная музыка Баха в фортепианном классе. Л.,1988
5. Любомудрова Н.А. Методика обучения игре на фортепиано. М.,1982
6. Носина В.Б. «Символика И.С. Баха и её интерпретация в "Хорошо темперированном клавире"». М., ГМПИ им. Гнесиных, 1991.