***Михайлова Е.И.,***

***преподаватель по классу фортепиано***

***МАУ ДО «ДШИ» муниципального района***

***«Город Краснокаменск и Краснокаменский район» Забайкальского края***

**«К ВОПРОСУ ИСПОЛНЕНИЯ КЛАВИРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И.С.БАХА. НА ПРИМЕРЕ РАБОТЫ НАД МАЛЕНЬКОЙ ДВУХГОЛОСНОЙ ФУГОЙ C-MOLL ИЗ СБОРНИКА “МАЛЕНЬКИЕ ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ” И.С.БАХА»**

Чтобы добиться от ученика осмысленного и стилистически точного исполнения Маленькой фуги c-moll из сборника «Маленькие прелюдии и фуги И.С.Баха» (ред. Н.Кувшинникова), ученик должен владеть принципами изучения полифонической музыки. Задача педагога, при работе над фугой, познакомить ребёнка с формой фуги; культурой эпохи барокко; инструментами баховской эпохи; научить ученика расшифровывать образное содержание музыки Баха, анализировать интонационный состав тематического материала, понимать возможности различных артикуляционных приёмов, имеющих в полифонической музыке особое значение, воспитывать умение вести одновременно две декламационные линии, обучить особенностям полифонической аппликатуры.

Прежде чем начинать изучение Маленькой двухголосной фуги, необходимо познакомить ученика с историей создания этого произведения, биографией композитора, какими-то интересными моментами его жизни. И.С. Бах один из ярких представителей эпохи барокко, а эпоха накладывает отпечаток на творчество, поэтому знание учащимися отличительных особенностей эпохи необходимо. Эстетика барокко требовала трагических развязок сюжета, прославления героического, глубокого анализа душевных состояний, причудливой смены образов, пышности и декоративности изложения. Чтобы помочь представить ученику как исполнялась старинная музыка, облегчить поиски исполнительских приёмов на современном фортепиано, которые не вступали бы в противоречие с первоначальным замыслом произведения, важно рассказать ученику об устройстве старинных клавишных инструментов, способов звукоизвлечения на них, диапазоне, характере звучания, различиях между ними. Приступая к работе над любым полифоническим произведением, необходимо вспомнить, что такое полифония и какие виды полифонии бывают.

Овладение материалом фуги начинается с прослушивание произведения и общего ознакомления с характером произведения и его структурой. Важно, чтобы ученик понимал композиционное строение фуги, умел пользоваться методом анализа структуры произведения, поэтому нужно познакомить ученика с формой фуги, а затем разобрать изучаемое произведение по форме. Фуга имеет трехчастную форму. Экпозиционный раздел занимает с 1 по 10 такты; разработочный раздел – 11 – 17 такты; реприза – 18 – 27 такты.

*Экспозиционный раздел*: Тема фуги – вождь - занимает три такта и проводится в нижнем голосе в основной тональности c-moll, затем идет второе проведение темы - ответ (спутник) - в верхнем голосе в тональности доминанты G-dur, сопровождаемое удержанным противосложением (контрапунктом) в нижнем голосе. С 7 такта начинается интермедия, которая занимает 4 такта и приводит через кадансовый оборот в параллельную тональность Es-dur. Интермедия построена на элементах как темы, так и противосложения.

*Разработочный раздел*: строится на элементах темы, тонально неустойчив. Начинается с тональности Es-dur с первого элемента темы, который звучит в нижнем голосе и переходит в верхний (11 – 12 такты), затем первый элемент темы звучит в верхнем голосе в тональности g-moll (13 такт), в следующем 14 такте начальный элемент темы проходит в тональности B-dur (параллельной тональности к g-moll). В следующем 15 такте начальный элемент темы переходит в нижний голос в тональность B-dur, а в 16 и 17 тактах идёт модуляция в тональность субдоминанты f-moll и заканчивается прерванным кадансом.

*Реприза:* начинается (18 - 20 такты) с проведения темы в субдоминантовой тональности f-moll в верхнем голосе, в нижнем голосе удержанное противосложение, в 21 и 1-й половине 22 такта модуляция в основную тональность c-moll и со второй половины 22 такта в нижнем голосе проводится тема уже в основной тональности c-moll, в верхнем голосе противосложение, тема заканчивается в середине 25 такта, 26 и 27 такты заключительный кадансовый оборот.

На стадии разучивания ученик обязательно должен разобраться во всех авторских и редакторских текстовых указаниях, провести черновую работу над голосоведением. Важно научиться слышать движение голосов в фуге, слухом по горизонтали осознать фугу и свободно овладеть материалом.

Известно, что в старину существовала определённая система, позволяющая определить характер и темп пьесы. Во времена эпохи барокко в Европе была принята музыкально-эстетическая концепция, которая называлась теорией аффектов. (Аффект **–** от латинского – affectus – душевное волнение, страсть.) Устойчивые мелодические обороты – интонации, выражающие определённые понятия, эмоции, идеи, составляют основу музыкального языка Баха. Владение этим языком позволяло понять послания, которыми наполнены его сочинения.

Теория аффектов установила выразительность наиболее употребительных в композиторской практике тональностей. Тональности связывались с определёнными аффектами, поэтому выбор тональности определялся задуманным настроением. Композитору не нужно было прибегать к обозначению темпа, артикуляции, динамики, всё должно было быть понятно исходя из характера произведения. В этом причина отсутствия исполнительских указаний в тексте клавирных произведений И.С. Баха.

Маттезон характеризовал тональность c-moll как «тон в высшей степени сладостный, но вместе с тем печальный» [10]. У Баха c-moll обозначал ощущение спокойствия и невозмутимости, и как все минорные тональности выражал грустные аффекты. Маленькая фуга c-moll имеет характер спокойный, невозмутимый и печальный.

Тема (вождь) в маленькой двухголосной фуге c-moll занимает 3 полных такта и начинается в нижнем голосе. Тему можно разделить на 2 части. Первая часть построена на поступенном движении мелодии вверх и вниз по звукам c-moll'ой гаммы. Вторая часть более витиевата – мелодическая линия практически всё время спускается вниз, образуя скрытый голос. От верхней ноты тоники мелодия падает сначала на малую секунду, затем на малую терцию, потом кварту. Заканчивается тема на III ступени. Первая часть темы фуги вписывается в ряд произведений, символизирующих «витание ангелов». Э. Бодки характеризует этот образ так: «Этот символ, появляющийся главным образом в размере 6/8, 9/8 и 12/8 , имеет характерной особенностью мотив, линии которого то плавно поднимаются, то опускаются. В клавирной музыке он часто обнаруживается в тональностях A-dur Es-dur, что, конечно же, не случайно, поскольку символ Троицы применён к числу знаков обеих тональностей».[8] Вторая часть темы пронизана символами печали: скрытый голос as – g – f–es символизирует фигуру catabasis– нисхождение, умирание, оплакивание, падение на терцию – c – as–символизирует печаль.

Ответ темы (спутник) звучит в верхнем голосе в тональности доминанты g-moll.

Очень важно для ученика как можно рельефнее и ярче представить внутреннюю содержательность и глубочайшую эмоциональную выразительность темы. Тема должна быть охарактеризована «графически, сочетанием линий, а не сочетанием красок» [2]. Тема имеет характер печальный, внутренне сосредоточенный и необходимо на фортепиано добиться нужного качества звука. Играть тему наиболее верно будет «выжимая» звук из клавиши пальцами, но ни в коем случае не применяя «ударный звук», следует найти подходящее по тембру mf. Темп сдержанный, но не медленный. От ученика нужно добиться ровного звучания инструмента, без пестроты. Исполняется тема на одном дыхании, со стремлением к последнему звуку темы. Ещё одна проблема в исполнении темы – это исполнение мелизмов, в теме встречается неперечёркнутый мордент, называемый пралльтриллером, короткой трелью, полутрелью и шнеллером. Украшение диатоническое, состоит из трёх нот и исполняется за счёт доли с верхним вспомогательным звуком и опорой на первый звук. В редакции Н. Кувшинникова даётся расшифровка мордента, он расшифровывает мелизм как триоль.

Самым тщательным образом прорабатываются все проведения тем маленькой фуги. Необходимо добиться единства в исполнение всех тем: характеристика тем должна быть сохранении на протяжении всего произведения. Если хорошо усвоена тема легко будут пройдены все этапы её развития.

Противосложение звучит в g-moll и контрастно теме: меняется ритмический рисунок, который символизирует усталость, уныние, и в то же время движение мелодической линии вверх на кварту вносит в музыку оптимистическое начало: поступенное движение вверх на кварту в музыке барокко означало постижение воли господней, скачки на октаву считались символом благополучия, спокойствия. Поскольку характер музыки предполагает исполнение на клавикорде, то и противосложение будет исполняться штрихом legato активным звуком. Противосложение удержанное, ещё раз повторяется с темой в репризе, когда тема проходит в верхнем голосе в f-moll. Удержанное противосложение выполняет функцию ритмического остинато, позволяет удерживать тему в определённом характере, темпе, ритмическом тонусе, быть ритмическим стержнем всего изложения.

В последнем проведении темы в репризе в c-moll противосложение изменяется, становится более насыщенным по фактуре: появляются мелизмы – форшлаги, меняется ритмический рисунок, настойчиво несколько раз повторяется мелодический оборот шестнадцатых, расширяется диапазон звучания от «ми» 1 октавы до «ля» 2 октавы, расширяются ниспадающие интервалы на квинту, сексту.

При исполнении противосложений необходимо учитывать специфику фортепиано, когда звук после нажатия быстро затухает и это влечёт за собой необходимость играть четверти с точкой несколько сильнее коротких, чтобы звук «тянулся». Для соединения длинного звука с последующим звуком на legato короткий последующий звук берётся слабее длинного, приноравливаясь к его затуханию.

После проработки тем и противосложений начинается работа по голосам. В полифоническом произведения важно понимать мелодические линии голосов и слышать их совокупность. «Проследить» движение мелодии разных голосов в их совокупности можно, придав каждому голосу «индивидуальность», характерность звучания, своеобразную окраску. Только это условие позволяет выявить полифоничность при совместном звучании голосов. Обособленность звукового колорита достигается различной степенью насыщенности звучания – динамикой, различным тембром. Логично ассоциативно сопоставлять голоса со звучанием различных инструментов или человеческих голосов. Легче всего представить в фуге верхний голос как сопрано, а нижний как баритон. Для воплощения намеченной образности в фуге нужно найти точное звукоизвлечение, туше. Чтобы придать нижнему голосу соответствующую окраску можно прибегнуть к фиксированной игре, как бы продавливая клавишу пальцем без кистевых движений, (рука как рычаг работает от локтя). Верхний голос будет более светлым, если сыграть его более острыми кончиками пальцев.

При проучивании каждого голоса отдельно возникают различные проблемы:

1. Исполнение мелизмов. В тексте фуги много мелизмов: в основном это морденты и пралльтриллеры (или как их ещё называют – неперечёркнутый мордент) – украшения диатонические, исполняются за счёт доли с опорой на первый звук; в конце экспозиционного раздела есть трель - группируется ритмически триолями на каждую восьмую ноту, последнее противосложение изобилует форшлагами, которые исполняются за счёт доли ровными нотами.

2. Технически трудно исполняются шестнадцатые ноты, если не проучить указанную редактором аппликатуру.

Когда ученик хорошо владеет исполнением отдельно каждого голоса можно переходить к соединению голосов. Здесь встает вопрос о соподчинении голосов и каким образом достигается выделение голоса из полифонической ткани. Обычно подчёркивается голос динамически или артикуляционно, но можно подчеркнуть голос ритмической выразительностью. Выбирая голос, который должен быть показан наиболее рельефно, надо руководствоваться содержанием данного голоса и его значением в том или ином месте фуги, а также спецификой фортепиано.

Есть случаи, когда не нужно подчёркивать тему:

1. Если тема движется быстрее противосложения, она обычно выделяется сама собой.

2. Если экспозиция фуги построена таким образом, что вступающий голос выше играющего (бас, тенор, альт, сопрано).

В маленькой фуге есть два места, где необходимо услышать проведение тем в нижнем голосе – это 15 такт в разработочном разделе и в репризе с 22 такта, где тема проходит в нижнем голосе. В верхнем голосе противосложение движется несколько быстрее темы, поэтому над этим моментом необходимо отдельно работать. Вариантов работы множество: 1) тему петь, а противосложение играть; 2) перенести тему на октаву ниже, чтобы услышать тембровую окраску; 3) поиграть тему в октавном удвоении. Есть и наиболее действенные методы: 4) тему перенести на октаву выше противосложения, чтобы руки играли «крест на крест»; 5) тему исполнять на клавиатуре, а противосложение на колене.

Для выявления содержания фуги как целого музыкального произведения необходимо как можно рельефнее передать её форму. Перед учеником стоит задача – «собрать» фугу, показать её единство и цельность. Без этого фуга в целом лишена содержании и выразительности и воспринимается слушателем, как ряд не связанных друг с другом полифонических эпизодов.

Важно выстроить драматургию фуги через динамический план: тема начинается на mf, ответ на mp, интермедии в фугах обычно исполняются на p и экспозиция заканчивается модуляцией и кадансовым оборотом в Es-dur на mf, разработочный раздел построен на разработке первого мотива темы и начинается с p, затем мотив переходит в тональность g-moll на mf в верхнем голосе и переходит в нижний, где звучит на f, это кульминация разработки, несколько витруозных пассажей в верхнем голосе модулируют в f-moll , заканчивая разработку на VI ступени, прерванным кадансом и после этого наступает реприза. Тема проходит в верхнем голосе в f-moll на mf, после темы в верхнем голосе идет небольшая в 1,5 такта интермедия, на mp, которая приводит в основную тональность c-moll и тему в нижнем голосе. Фактура противосложения очень насыщена. Заключение звучит на f и заканчивается кадансовым оборотом в c-moll очень торжественно.

Музыканта эпохи барокко не заботила колористическая сторона исполнения, а заботило выявление сущности произведения, развёртывание напряжённой линии драматургического действия, диктуемого конкретно-образным замыслом композитора.

Для того чтобы лучше понять фугу, эмоционально проникнуть в образы произведения, осознать идейную основу, понять смысл средств музыкальной выразительности и глубже вникнуть в форму, будет полезным прослушать маленькую двухголосную фугу в различных интерпретациях исполнения большими музыкантами.

«Музыка Баха решительно ничего не даст ученику, если у него не возникнет душевный контакт с нею, если он не проникнется её пафосом, не почувствует её величия и вместе с тем очарования. Но для того, чтобы восприятие произведений Баха было эмоциональным, необходимо их понимать… Творчество композитора по своей природе непосредственно обращено к нашей интеллектуальной сфере.

Для понимания же полифонических пьес Баха нужны специальные знания, нужна рациональная система их усвоения. Достижение определённого уровня полифонической зрелости возможно лишь при условии постепенного, плавного наращивания знаний и полифонических навыков» [11].

**Литература.**

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства: Части 1 и 2. - М.: Музыка, 1988. - 415 с.

2. Баренбойм Л.А. Фортепианная педагогика. - М.: Классика XXI, 2007. –190 с.

3. Бах И.С. Двухголосные инвенции / Редакция, вступительная статья и комментарии А.Е. Майкапара. - Челябинск: MPI, 2006. - 116 с. (Мастер- класс Александра Майкапара)

4. Бах И.С. Маленькие прелюдии и фуги. / Редакция Н. Кувшинникова. – М. : Музыка, 1981. - 63 с.

5. Бах И. С. Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах / Редакция, вступительная статья и комментарии А.Е. Майкапара. - Челябинск, MPI, 2006. - 111 с. (Мастер-класс Александра Майкапара)

6. Бах И.С. Симфонии (трехголосные инвенции) / Редакция, вступительная статья и комментарии А.Е. Майкапара. - Челябинск: MPI, 2011. - 132 с. (Мастер-класс Александра Майкапара)

7. Берченко Р.Э. В поисках утраченного смысла. - М.: Классика XXI, 2005. – 371 с.

8. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И.С. Баха. – М.:Музыка, 1993. - 341 с.

9. Браудо И. А. Об изучении клавирных произведений Баха в музыкальной школе. - М.:Классика XXI, 2001. - 89 с.

10. Как исполнять Баха / сост. М.С. Толстоброва. - М.: Классика XXI, 2006. – 207 с. (Серия «Мастер- класс»)

11. Калинина Н.П. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе. - Л.: Музыка, 1988. - 156 с.

12. Копческий Н.А. Клавирная музыка: Вопросы исполнения. - М.:Музыка, 1986.- 95 с.

13. Майкапар С.М. Музыкальное исполнительство и педагогика. – Челябинск.: MPI, 2006. - 219 с.

14. Майстер Х. Музыкальная риторика: ключ к интерпретации произведений И.С.Баха. - М.: Классика XXI, 2009. - 111 с.

15. Темченко И. Е., Хитрук А.Ф. Беседы о Бахе. - М.: Классика XXI, 2010. – 150 с.

16. Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавир И.С. Баха. - М. : Классика XXI, 2002. - 346 с.

17. Москаленко Л.А. Полифония в репертуаре пианиста. - Новосибирск. 2001. - 41 с.

18. Носина В.Б. Символика музыки И.С. Баха. - М.: Классика XXI, 2004. – 54 с.

19. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах.- М.: Классика XXI,2002. - 802 с.,ил.

20. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. Носина В. О символике «Французских сюит» И.С.Баха. - М.: Классика XXI, 2002. - 152 с.