

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования

«Детская музыкальная школа № 3» города Иркутска

Номинация

Методическая разработка занятия

**Способы работы над полифоническим произведением и
исполнительские приёмы, необходимые для
воплощения замысла композитора на примере
трёхголосной инвенции №7 e-moll И.С.Баха.**

Бабийчук Марина Николаевна,

преподаватель по классу фортепиано

МБУ ДО ДМШ №3 г. Иркутска

город Иркутск

2022 г

Содержание

Введение	
I. Трёхголосные инвенции как один из аспектов клавирного творчества И.С. Баха	
I.1 История создания трёхголосных инвенций.....	
I.2 Библейская символика в творчестве Баха, ассоциативный образ трёхголосной инвенции e-moll.....	
II. Работа над трёхголосной инвенцией e moll	
II.1 Работа над темой.	
II.2. Работа над мелодическими голосами.	
II.3. Работа над партией среднего голоса.....	
II.4. Задание для самостоятельной домашней работы.....	
Заключение	
Список литературы	
Приложения	

Введение.

Работа над полифоническими произведениями является неотъемлемой частью обучения фортепианному исполнительскому искусству. Это объясняется тем громадным значением, которое имеет для каждого играющего на фортепиано развитое полифоническое мышление и владение полифонической фактурой. Умение слышать полифоническую ткань, исполнять полифоническую музыку учащийся развивает и углубляет на всем протяжении обучения. Сборник И.С.Баха «Инвенции и симфонии» благодаря художественной содержательности образов и полифоническому мастерству представляет большую ценность и является одним из важных и обязательных разделов педагогического репертуара в области полифонии.

Актуальность выбранной темы обосновывается тем, что овладение полифонией много дает обучающимся: воспитывает слух, тембровое разнообразие звучания, умение вести мелодическую линию, воспитывает навык исполнения легато, вырабатывает точность, чеканность звучания, развивает особую послушность, гибкость кисти и пальцев в сочетании со звуковой определенностью. Развитие полноценного восприятия полифонии немыслимо без музыки И.С. Баха, которая сочетает в себе черты как полифонического, так и гомофонно – гармонического мышления. Метод обобщения психолого-педагогического опыта работы ведущих музыкантов-педагогов позволяет говорить о том, что полифоническое мышление не формируется сам по себе, а требует соответствующей работы педагога. Наиболее яркий тематизм и четкая логика Баха послужит отправной точкой знакомства учащихся с полифонией, которое начинается с «Нотной тетради Анны-Магдалены Бах», «Маленьких прелюдий», и постепенно подводит в старших классах к изучению двух и трёхголосных инвенций, углубляя представление об имитационной полифонии.

Цель разработки – выявить и сформулировать практические методы и исполнительские приёмы в работе над трехголосной инвенцией e moll И.С.Баха.

Задачи:

Обучающие:

1. Сформулировать этапы работы
2. Выполнить анализ инвенции
3. Определить образное содержание темы
4. Выявить приёмы и способы исполнения для дифференциации голосов в полифонической фактуре.

Воспитательные:

1. Увлечь, заинтересовать учащегося, сделать занятие ярким, эмоциональным моментом эстетического восприятия.
2. Воспитывать настойчивость и целеустремленность в процессе практической деятельности.

Развивающие:

1. Развивать гармонический и мелодический слух.
2. Развивать творческое воображение, чувство стиля, соответствующее эпохе исполняемого произведения.

Применяемые технологии и методы обучения:

- технология личностно-ориентированная с дифференцированным подходом
- метод наглядно-практический
- метод словесный, беседы, «слухового» показа.

I. Трёхголосные инвенции как один из аспектов клавирного творчества И.С. Баха.

I.1 История создания трёхголосных инвенций.

Уникальность клавирного искусства И.С. Баха обуславливается тем, что, будучи высокохудожественными, его произведения в то же время представляют собой незаменимый учебный материал, обеспечивающий всестороннее и гармоничное развитие учащихся-пианистов. Иоганн Себастьян Бах написал «Инвенции и симфонии» для своих учеников и называл их «клавирные упражнения», рекомендуя изучать перед исполнением фуг. Основная цель - достижение полной самостоятельности пальцев и развитие способности к исполнению сложной полифонической музыки на клавесине. Название для своих пьес композитор придумал точно, потому что все инвенции действительно полны выдумок, различных сочетаний и чередований голосов. Цикл трехголосных инвенций известен в трех авторских редакциях. В 1720 году Бах вписал в «Нотную тетрадь» своего сына Вильгельма Фридемана, где они были названы фантазиями. Во второй авторской редакции (она сохранилась в копии одного из учеников Баха) двух и трехголосные пьесы были размещены по тональностям: каждой трехголосной предшествовала двухголосная в той же тональности. В этой редакции фантазии были переименованы в симфонии. В третьей редакции Бах окончательно закрепляет за трехголосными произведениями название «симфонии». В музыкальной педагогической практике симфонии принято называть трехголосными инвенциями.

I.2 Библейская символика в творчестве Баха, ассоциативный образ трёхголосной инвенции e-moll.

Для того, чтобы учащийся получил более точное представление о стиле, манере исполнения инвенции, стоит сказать несколько слов о значении Библейских сюжетов в творчестве композитора. «Евангелие» Старого и Нового Заветов имело огромное значение и служило источником вдохновения для И.С. Баха. Нужно отметить, этим источником интересовался не только он. В произведениях композиторов-предшественников Баха: Г-Ф. Телемана, Бибера, Матессона, Пахельбеля, Вивальди и т.д. явно прослеживается программная связь между сюжетами отдельных глав Библии и содержанием их музыкальных произведений. Поэтому для осуществления своих замыслов композиторы использовали определенные музыкальные символические фигуры. Существовали целые тома, в которых были собраны музыкально-риторические фигуры, с расшифровкой их значения; хоральные цитаты со словесным наполнением, тесно связанные с «Евангелием». Бах знал об этих публикациях и пользовался ими по мере надобности с позиций библейской символики. Такой образ мышления был вообще характерен для европейской культуры той эпохи. Живопись и графика, литературные произведения, поэтические

циклы, домашние церковные календари, произведения камерной музыки отображали сюжеты христианской мифологии.

Если говорить о библейской символике применимо к инвенции e-moll, то ассоциативный образ – «Снятие с креста, плач Марии». Для более глубокого проникновения в замысел композитора, стоит рассказать ученику, что в основе «Инвенции» - скорбное ариозо. Эта музыка требует большой гибкости исполнения, необходимости передачи эмоциональной составляющей мелодии. Необходимо выявить все ее нюансы, изменения, что на рояле составляет большую трудность, особенно для учащегося.

II. Работа над трёхголосной инвенцией e- moll

II.1 Работа над темой

Работа над инвенцией строится по тому же принципу, как и работа над фугой. Проигрываем произведения целиком, заостряя внимание учащегося на постоянном слуховом контроле. Начинаем работу над инвенцией с темы. Это ядро, в котором заложена вся форма пьесы. От проведения темы будет зависеть очень многое. Стоит объяснить учащемуся, что тема звучит очень тепло, душевно, а также начинается с паузы. В следствие этого ни в коем случае нельзя толкать первый звук (“си”), и нужно помнить о динамической устремлённости ввысь (т.1). Следует указать учащемуся, что в конце темы нужно поставить точку, а не оборвать окончание. Играем дальше, рассматриваем развитие темы, все её “превращения” в каждом голосе, смотрим, как меняется её характер в зависимости от тонального плана. Особое внимание следует уделить темам, которые написаны терциями и секстами (т.4-6,8, 10-11,32,34,36,38) Учащийся должен для себя уяснить одну важную вещь: он играет не терции и сексты, а исполняет два голоса. В этом фрагменте нужно найти удобное положение, где вес руки приходится на те пальцы, которые ведут солирующий голос. Стоит проиграть тему несколько раз, добиваясь хорошего legato, весом руки, глубоким, но светлым звуком.

II.2 Работа над мелодическими голосами.

Необходимо разъяснить учащемуся, что работа над полифонией, прежде всего, работа над одноголосной мелодической линией, которая обладает своей особой внутренней жизнью, всевозможными деталями и поэтому обязательно следует учить любое полифоническое произведение по голосам. При этом основной акцент в трёхголосном произведении приходится уже не на каждый голос отдельно, а на каждую пару голосов, особенно в отношении следующих сочетаний: средний и верхний, средний и нижний. Как правило, учащиеся хорошо слышат верхний голос и почти не слышат средний и нижний как самостоятельные линии, поэтому следует учить эти «дуэты» разными способами: совместно с педагогом (педагог играет один голос, ученик другой) на двух роялях; а также двумя руками с различным динамическим планом: верхний голос выразительно и forte, а средний — piano и очень ровным звуком. Затем надо играть выразительно и громко средний голос, а верхний — совсем тихо и ровно. Такой метод позволит ученику ясно слышать оба голоса: средний, поскольку он звучит ярко и насыщенно, и верхний — потому что он уже хорошо знаком ему. Применяемый метод работы над каждой парой голосов со сменой динамики способствует прекрасному результату в умении отчетливо различать два самостоятельных голоса, что само по себе является основной предпосылкой для осознанного исполнения полифонии. Этот же способ помогает и быстрому запоминанию наизусть. Он чрезвычайно эффективен и на последнем этапе работы над симфонией — при соединении всех трех голосов вместе:

сначала громко играется, скажем, средний голос, а остальные два очень тихо. Затем меняется динамика в голосах. Так ежедневно прорабатывается вся инвенция до тех пор, пока ученик не будет прослушивать мелодию каждого голоса в сочетании всех трех.

II.3 Работа над партией среднего голоса

И ещё одна важнейшая задача, с которой учащийся сталкивается в этой инвенции: это распределение среднего голоса между партиями правой и левой руки (19 и 21 т.). От удачного решения этой задачи нередко зависит точность и плавность голосоведения. Эти места следует учить отдельно, с остановками, преподаватель показывает и говорит о том, что скачок всегда сопровождается ускорением, и поэтому нужно спокойно опускать первые пальцы. Сразу же стоит пояснить, что музыке Баха чужда вялость и размягченность, поэтому при исполнении этой инвенции не следует играть сентиментально, расслабленно. Звуковая атака должна всегда быть собранной и точной, при этом *legato* страдать не должно. Также одной из важных задач является ровное проведение всех шестнадцатых. *Equalmente* – означает спокойную игру не в смысле темпа, а ровное, сдержанное исполнение в смысле силы звучания. Полезно отдельно проиграть все шестнадцатые от начала до конца. Хороший способ игры с педагогом: ученик играет только шестнадцатые, а преподаватель всё остальное. Теперь то, что касается исполнения длинных звуков. Длинные звуки не должны прекращать свою “жизнь” раньше времени, в противном случае теряется сочетание голосов, не образуются между ними прослушиваемые интервальные соотношения, имеющие важнейшее значение в многослойности полифонической фактуры..

II.4 Рекомендации для самостоятельной домашней работы:

1. Ещё раз дома пройти все проведения темы, подписать в нотах тональные изменения.
2. Учить произведение по голосам – дуэтами (причём обязательно двумя руками, даже если в тексте эти голоса написаны для одной руки), в разных вариантах: верхний – средний; средний – нижний; верхний – нижний, а также с различными динамическими оттенками для каждого голоса.
3. Следить за звукоизвлечением - оно должно быть плавным, текучим, а пальцы при этом собранными и организованными.

Заключение

При работе на уроке фортепиано над полифоническим произведением, а в нашем случае над трёхголосной инвенцией *e moll* № 7 И.С. Баха, необходимо учитывать множество факторов – это и погружение в эпоху, в историю создания инвенций, и различные методы практической работы над произведением, а также постановку перед учащимся задач, которые ему по силам выполнить и которые помогают более глубокому проникновению в изучаемый материал.

Методические рекомендации:

* Постоянный слуховой контроль:

-за вертикальными и горизонтальными линиями

-за нахождением нужного ансамбля в звучании голосов

-за динамикой произведения.

- * Для осмысленного звучания темы во всех голосах, следует проиграть её несколько раз
- * Работа по голосам в ансамбле с преподавателем на двух инструментах
- * Отдельная отработка мест, где происходит распределение среднего голоса между партиями правой и левой рук, как основа для ощущения вертикали всего произведения.

Каждое из заданий помогает переключить внимание ученика с одного вида деятельности на другой, и конечно, эти задания даются, учитывая индивидуальные особенности каждого обучаемого. Различные исполнительские приёмы способствуют преодолению возникших трудностей, и как итог - осознанному, продуманному исполнению инвенции.

Список литературы:

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. – Москва: Музыка, 1978.
2. Баренбойм Л. За полвека: очерки, статьи, материалы. – Ленинград: Советский композитор, 1989.
3. И.С. Бах. Хроника жизни, изложенная Анной Магдаленой Бах. Москва: 2000 г. Изд. «Классика –XXI».
4. Педагогика искусства: вопросы истории, теории и методики /Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 1.: Саратов. Научная книга, 2006.
5. Фейнберг С. Пианизм как искусство. – Москва: Классика-XXI, 2001.
6. Форкель И.Н. «О жизни, искусстве, произведениях И.С. Баха». М. 1974 г. Изд. «музыка».
7. Швейцер А. «Иоганн Себастьян Бах. М.; 1965 г. Изд. «Музыка».

Sinfonia 7.

This image shows a page of musical notation for a symphony, titled "Sinfonia 7." The score is written for piano and includes both treble and bass staves. The music is in 3/4 time and features a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. Several sections of the score are highlighted with blue hand-drawn boxes, indicating specific areas of interest or analysis. These boxes are located in the first, second, fourth, sixth, and seventh systems. The first system has a box around the first measure of the treble staff. The second system has boxes around the first and third measures of the treble staff. The fourth system has boxes around the first and second measures of the treble staff. The sixth system has a box around the last measure of the bass staff. The seventh system has boxes around the first and second measures of the bass staff. The eighth system, which is the final one on the page, is not annotated. The page ends with a double bar line and a repeat sign.