

Детская школа искусств имени И.К. Архиповой

**Методическое пособие для преподавателей ДШИ  
«Инвенции И.С. Баха»**

*Автор: Н.В. Королева*

г. Осташков

## СОДЕРЖАНИЕ.

Введение

Глава 1. История создания и редакции инвенций И. С. Баха

Глава 2. Структурные и полифонические особенности инвенций И.С.Баха

Словарь полифонических терминов, использованных в работе

Заключение

Список использованных источников

## Введение.

Инвенции И.С. Баха, написанные уже почти три столетия назад, по сей день являются прекрасным, по-своему не превзойдённым, источником музыкальных идей и вдохновения для всех, кто начинает знакомиться с полифонией. Поистине поразителен тот факт, что создавая эти подлинные художественные шедевры музыкального искусства, Бах ставил перед собой скромные «технические» задачи.

На титульном листе факсимильного издания, выпущенного издательством Петерс в Лейпциге (1933г.), Бах поместил пространственный заголовок: «Искреннее руководство, в котором любителям клавира, особенно тем, кто стремится учиться, показан ясный способ, во-первых, научиться чисто играть двухголосие и, во-вторых, при дальнейшем совершенствовании правильно и хорошо обращаться с тремя обязательными голосами, при этом научиться не только придумывать хорошие темы, но и правильно их разрабатывать; главное же — выработать певучую манеру игры и приобрести вкус к композиции.»

На фоне «Хорошо темперированного клавира», этой признанной энциклопедии образов Баховского творчества, написанного в те же годы, что и двухголосные инвенции и симфонии, последние, незаслуженно остались в тени. Между тем, нельзя не согласиться с мнением известного музыканта Александра Майкапара, который пишет: «Еще раньше, в 1722 г., — ...Бах завершил первый том «Хорошо темперированного клавира». Не нужны никакие специальные доказательства того, что инвенции и симфонии несут на себе печать такого же мастерства, что и «Хорошо темперированный клавир». Вдохновения в инвенциях и симфониях не меньше, чем в других признанных баховских шедеврах, созданных в то же время. Тезис о полной творческой зрелости Баха в период создания инвенций и симфоний будет совершенно очевиден, если вспомнить, что в эти годы Бах создает сюиты для виолончели соло, сонаты для скрипки и клавира, Бранденбургские концерты, множество кантат.»<sup>1</sup>

Отношение к инвенциям и симфониям, как к произведениям не вполне зрелым, в глазах широкой музыкальной общественности во многом переломил Гленн Гульд. Его без преувеличения гениальное исполнение инвенций и симфоний продемонстрировало высочайший художественный уровень этих пьес.

В педагогической практике сложился определённый порядок изучения клавирных сочинений Баха. В нём инвенции и симфонии следуют сразу за Маленькими прелюдиями и фугами из Нотной тетради Анны Магдалены Бах. Таким образом, с инвенциями сталкивается практически каждый, кто обучается в музыкальной школе игре на фортепиано.

Исполнение полифонической музыки, всегда ставит перед музыкантом особые задачи. Здесь недостаточно выучить текст и верно сыграть все написанные ноты — необходимо постоянно осознавать содержание каждого голоса: является он темой или противосложением, звучит ли он в первоначальном или преобразованном виде (в

увеличении, уменьшении, ракоходе или в зеркальном отражении, и т.д.). Без правильного понимания структуры полифонической пьесы, без этого непрерывного слежения за жизнью голосов внутри неё, исполнение во многом оказывается лишённым смысла.

Трудность в подходе к исполнению Баховских произведений состоит ещё и в том, что он писал «голые» ноты, не сопровождая нотный текст указаниями штрихов, оттенков, даже темпов. Поэтому, перед исполнителем возникает необходимость вдумчивой аналитической работы, которую он должен проделать самостоятельно. Только в этом случае его исполнение может стать убедительным или, по крайней мере, грамотным.

Данное методическое пособие преследует три цели:

1. Краткое обобщение информации об истории создания, редакциях инвенций и симфоний И. С. Баха, динамике, артикуляции и расшифровке украшений в Баховских сочинениях, которая в разрозненном виде содержится в различных источниках. Этим вопросам посвящена первая глава пособия.

2. Представить более или менее подробный анализ нескольких инвенций, для того, чтобы облегчить работу педагогов (особенно начинающих) с этими пьесами. А так же, в надежде на то, что приведённый анализ, послужит алгоритмом для дальнейшей самостоятельной работы всем желающим.

3. Напомнить полифонические приёмы и принципы, без знания которых невозможно осмысление инвенций Баха. Основные понятия полифонии, общее представление об этом предмете необходимо каждому музыканту так же, как и знание гармонии или элементарной теории музыки.

Представленное методическое пособие может использоваться самым широким образом преподавателями Детских музыкальных школ, средних специальных музыкальных учебных заведений в курсе фортепиано, музыкальной литературы, методики преподавания фортепиано и полифонии.

## Глава 1. История создания и редакции инвенций И. С. Баха.

Первая дошедшая до нас запись 15 двухголосных инвенций содержится в клавирной книжечке, которая предназначалась для обучения старшего сына И. С. Баха — Вильгельма Фридемана. Эта тетрадь по уточнённым данным была начата в 1720 году. Она содержала пьесы различной формы и различной степени трудности в том числе, 15 двухголосных инвенций. Они носили здесь ещё иное название — преамбулы, были расположены в другом порядке и отличались от распространённой сейчас версии инвенций целым рядом деталей нотного текста. Некоторые из инвенций в клавирной книжечке записаны рукой Вильгельма Фридемана, но большая часть пьес — самим Иоганном Себастьяном Бахом. В настоящее время этот автограф хранится в библиотеке Школы музыки Йельского университета в Нью-Хейвене, штат Коннектикут (США). До 1932 г. он находился в частном собрании и потому не мог широко использоваться исследователями.

Известна, также, более поздняя версия инвенций и симфоний — это автограф 1723 г., который полностью написан рукой Баха. При жизни композитора не был опубликован ни тот, ни другой вариант. Это было традицией времени. В начале 18 века педагогические сочинения почти никогда не печатались, а распространялись посредством переписки. Данный экземпляр, по-видимому, должен был служить в качестве оригинала для последующего копирования учениками — об этом свидетельствует аккуратность, тщательность, с которой он был написан.

Кроме того, инвенции и симфонии дошли до нас в нескольких копиях, выполненных учениками Баха или членами его семьи. Эти копии иногда помогают понять то, как следует исполнять, например украшения или штрихи в тех случаях, когда запись автографов недостаточно ясна. Некоторые из них сделаны при жизни Баха. Именно они представляют особую ценность. Анализируя описание автографов инвенций и симфоний Баха, можно предположить, что Бах не закончил свой труд, отсюда неточности и небрежности в нотном тексте. Возможно, что то, что известно нам — лишь один из этапов работы над этим циклом пьес.

Долгое время, практически по сей день, всеми исследователями Баховского творчества обсуждался и обсуждается вопрос о смысле Баховских слов, написанных им на титульном листе тетради 1723 года. Бурные дискуссии велись также и в связи с переименованием пьес в тетради 1720 в инвенции и симфонии.

Термин «инвенция» по отношению к музыке впервые применил Климен Жаннекен в 1555 году по отношению шансон сложной формы. Затем, ещё ряд композиторов использовали этот же термин, который в целом по отношению к музыке употребляется довольно редко. Так, например, его использовал Ф.А. Бонпорти в цикле пьес «Мир: двухголосные инвенции для скрипки и continuo», 1714. Интересно, что четыре из этих инвенций Бах переписал для себя.

Понятие «*Invention*» — использовалось в учении об ораторском искусстве, в разделе «Об изобретении». Как пишет М. Лобанова, в инвенции «виделся жанр открытия или нового в старом, или нового задания, или новой техники. Инвенция

таила некую загадку, нечто чудесное, забавное, странное и причудливое, а равно — искусное, ловкое, хитроумное, умелое, изощренное и мастерское. Инвенция была частью «поэтики чудесного». В инвенциях ставились задачи и отгадывались загадки, задачи поучительные и загадки забавные. Научить и найти — эти дидактические и занимательные цели, обострявшие природные способности остроумного ума, всячески подчеркивались»<sup>2</sup>.

О том же самом пишет В. Голованов: «Само наименование цикла — инвенции — надо понимать как загадки, которые Бах давал разгадать своим ученикам»<sup>3</sup>. Ф. Бузони в предисловии к редакции инвенций писал: «Художник в своем творении следовал хорошо продуманному плану.... В каждой отдельной комбинации скрыта своя тайна и свой определенный смысл».<sup>4</sup>

Как бы там ни было, термин «инвенция» хорошо знаком каждому музыканту именно благодаря инвенциям И.С.Баха. И как писал Н. Форкель, первый биограф Баха, инвенция — это «музыкальное построение, написанное таким образом, что из него путем имитации и перестановки голосов можно было произвести целую пьесу»<sup>5</sup>. Разумеется, что под таким «музыкальным построением» Форкель подразумевает тему полифонического произведения.

Интересно пронаблюдать, как видоизменялся порядок инвенций. В «Нотной тетради Вильгельма Фридемана» первая половина их располагалась на ступенях до мажорной гаммы: C, d, e, F, G, a, затем — по нисходящим и альтерированным ступеням в тональностях второй степени родства: h, B, A, g, f, E, Es, D, c. Порядок трёхголосных инвенций (названных здесь фантазиями) аналогичен. В окончательной редакции Бах располагает их уже по-иному: C, c, D, d, Es, E, e, F, f, G, g, A, a, B, h. Как мы видим, они расположены на этот раз уже независимо от родства тональностей, просто в восходящем последовании с заполнением ряда хроматических ступеней. По-видимому, Бах применил здесь — с необходимыми изменениями — принцип расположения, который он за год до этого (в 1722 году) уже нашёл для «Хорошо темперированного клавира».

В «послании» Баха можно усмотреть три главные задачи, которые он связывал с изучением этих пьес.

1. привитие навыков полифонической игры сначала в двух, а затем трёхголосии
2. обучение игре и одновременно навыкам композиции;
- 3) стремление выработать певучую, кантабельную манеру игры на инструменте.

Интересно отметить, что во времена Баха обучение музыке носило синтетический характер, тогда не мог существовать профессиональный исполнитель, который одновременно не являлся бы композитором, умеющим сочинять в различных жанрах и формах и импровизировать на своём инструменте. В наше время деятельность музыканта выглядит иначе. Но, тем не менее, необходимость развития внутреннего слуха ученика, его инициативы и самостоятельности, активности в поисках правильных исполнительских решений, основанных на понимании формы сочинения

— как в крупном плане, так и в деталях (членение фраз, мотивов и связанные с этим артикуляция и динамический план), — всё это также актуально, как и в далёкие баховские времена.

В сравнении с относительно простыми пьесами из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах», инвенции предъявляют ученику уже более сложные требования — здесь полифония имитационная, то есть, оба голоса равноправны по своей роли, тема имитируется в другом голосе в определённый интервал. Именно связанные с этим особенности, такие, как несовпадение по времени опорных точек в развитии разных голосов, начал и окончаний темы и контрапунктов, значительно затрудняет исполнение, требуя предельной концентрации внимания.

Отдельного рассуждения требует тезис И. С. Баха о стремлении выработать кантиленную, певучую манеру игры на клавире. Именно в этом усматривается проявление самой сущности музыки великого композитора, её способности передавать глубокие человеческие чувства, воплощать живое эмоциональное начало. Не следует полностью отождествлять кантабильную манеру игры и понятие *legato*. Для музыки Баха характерны такие штрихи, как *legato*, особенно расчлененное, с ясным произнесением каждого тона; а также, *nonlegato*, *portamente*, *staccato*.

Тематизм инвенций обнаруживает связь с различными музыкальными жанрами — танцевальными, инструментальными, вокальными. Поэтому исполнение баховских инвенций в соответствии с приёмами игры на различных инструментах, с самим характером музыки предполагает хорошо расчленённое, разнообразно артикулируемое прикосновение к клавиатуре.

Вопросы баховской *артикуляции* подробно исследованы И.А.Браудо — профессором Ленинградской консерватории. На основе анализа текстов рукописей и изучения практики исполнения произведений Баха, он сформулировал два правила, относительно артикуляции: правило восьмой и правило фанфары. И.А. Браудо обратил внимание на то, что ткань баховских инвенций, как правило, состоит из соседних ритмических длительностей. Отсюда следует, что если у Баха один голос изложен четвертями, а другой восьмыми, то четверти исполняются отдельной артикуляцией, а восьмые — связываются и наоборот. Это и есть правило восьмой. Правило фанфары: общая закономерность мелодического движения заключается в том, что скачки чередуются с плавным поступенным движением; и когда в мелодии — скачок на большой интервал, то его звуки требуют смены артикуляции.

В отношении *динамики* при исполнении музыки Баха чрезвычайно важно понимать, что в его сочинениях невозможна нюансовая пестрота. Динамика выстраивается крупными построениями, выдержанными в одном плане звучания, в ней логичны длительные нарастания, яркие кульминации, сопоставления контрастных разделов с различной тембровой окраской. Такую динамику, определяемую архитектурой крупных разделов формы, называют террасообразной. К ней же относится и динамика инструментальная, регистровая (один голос *forte*, другой *piano*). Но важна также и динамика более мелкая внутри самой мелодии,

основанная на естественном интонировании. Соблюдение этих правил требует от исполнителя хорошо развитого музыкального вкуса и чувства меры.

Важным свойством стиля Баха является то, что в произведении, как правило, должен быть выдержан единый темп, за исключением тех изменений, которые указаны автором. В целом, что касается *темпов*, то необходимо учитывать, что во времена Баха все быстрые темпы были медленнее, а медленные быстрее.

Коротко затрагивая вопрос о педализации, следует отметить, что использование педали требует большой осторожности. В основном, её можно использовать лишь там, где не хватает руки для того, чтобы связать звуки единой мелодической линии или в каденциях.

Огромное выразительное средство музыки Баха — *орнаментика*. Вокруг этой проблемы много споров. Расшифровка мелизмов у разных исполнителей значительно отличается. Таблицу расшифровки целого ряда украшений сам Бах вписал в “Нотную тетрадь Вильгельма Фридемана”. У нас она публикуется в “Нотной тетради Анны Магдалены Бах”.

Наиболее частов инвенциях Баха встречается:

- Форшлаг — чаще всего он исполняется за счет длительности основного звука и лишь иногда засчёт предыдущего тона.

- Трель как правило, расшифровывается с верхнего вспомогательного звука. С основного в следующих случаях:

- когда в мелодии только что звучал верхний вспомогательный тон;
- когда важно сохранить ход на выразительный интервал;
- когда долгая трель стоит над органным пунктом, чтобы сохранить гармоническую основу;
- когда произведение начинается с трели.

Украшением заполняется, как правило, вся длительность. Трель может быть исполнена как быстрыми, так и медленными длительностями. Важно, чтобы она не сливалась с ритмом ведущего в этот момент голоса.

- Мордент перечеркнутый всегда исполняется за счет того звука, над которым он поставлен. Состоит из трех звуков: основной — нижний вспомогательный — основной. Будет ли ход вниз на тон или полутон — зависит от строения господствующего в данном эпизоде лада.

- Мордент неперечеркнутый — это своеобразная короткая трель. Она, как правило, состоит из четырех звуков, начинаясь с верхнего вспомогательного тона. Возможен и трехзвучный вариант: основной — верхний вспомогательный — основной. Он более логичен в том случае, когда перед нотой, над которой написан неперечеркнутый мордент, уже стоит в тексте верхний вспомогательный звук, а так же, в подвижных темпах.



- Группетто: верхний вспомогательный звук — основной — нижний вспомогательный — основной.

Существует множество редакций инвенций и симфоний И. С. Баха, в которых по-разному освещались проблемы, обозначенные выше. Остановимся на наиболее известных из них.

Редакция К.Черни, — яркого представителя эпохи романтизма, одной из черт которой является расцвет виртуозного искусства. В его редакции инвенций Баха содержится явное преувеличение темпов, волнообразная динамика, увлечение слитной артикуляцией. Вместе с тем, в ней есть и много убедительного. В частности, стремление раскрыть певучие возможности инструмента, что вполне соответствует замыслу автора.

Пожалуй, самой распространенной и широко признанной, является редакция известного музыканта Ф. Бузони. Её бесспорным плюсом являются большие сопроводительные пояснительные тексты, в которых большое внимание уделяется анализу формы и структуре каждого произведения. Редакция Бузони на много подробнее, тщательнее и художественно содержательнее редакции Черни. Он применяет террасообразную динамику, вписывает в текст расшифровки всех украшений, подробно указывает оттенки и аппликатуру, раскрывает характер произведения. Его трактовка отличается мужественностью, энергией, широтой динамики. В целом, она ближе нашим представлениям о стиле Баха. Но, иногда, в своем стремлении раскрыть в творчестве композитора мужественное начало Бузони теряет чувство меры. Порой он преувеличивает значение *nonlegato*. Не совсем удобно и то, что все украшения вписаны прямо в текст, ведь именно орнаментика — это та область, которая допускает свободу, и одно какое-либо толкование даже крупного специалиста нередко вовсе не является единственно возможным и наилучшим в том или ином конкретном случае.

Широко применяется в учебной практике редакция Л.Ройзмана. Это инструктивная педагогическая редакция. В ней редактор активно выявляет певучее начало, широко использует различную артикуляцию голосов в соответствии с правилами “фанфары” и “восьмой”. В этой редакции прослеживается бережное отношение ко всем сохранившимся баховским обозначениям и пожеланиям.

В редакции А.Гольденвейзера недостаточно учтены возможности учащихся. Слишком сложные в темповом отношении расшифровки украшений, аппликатура не всегда соответствует возможностям детской руки. А. Б. Гольденвейзер прежде всего стремился дать выверенный по первоисточнику авторский текст. Это было важно, поскольку в распространенной редакции Черни содержится ряд текстовых неточностей, вплоть до неверных нот. В этой редакции подробно выписана аппликатура, дана расшифровка украшений. Характер исполнения указан в общих чертах.

К текстологическим редакциям можно отнести редакцию С.Диденко. В ней автор на основе точных рукописей собрал авторские указания, касающиеся динамики,

артикуляции, темпов. А также, обобщил этот материал и попытался найти общие закономерности, свойственные стилю Баха.

6 инвенций отредактировал И.А.Браудо, которые он поместил в “Полифоническую тетрадь И.С.Баха”. Этой тетради предпослана содержательная вступительная статья, интересные комментарии. В целом, это очень хорошая инструктивная редакция. На её основе можно познакомиться с принципами террасообразной, и мелодической динамики. Кроме того, что каждый голос имеет отдельные динамические обозначения буквой, полным словом — по всей ткани обозначена динамика целого раздела. Также, в этой редакции используются специальные обозначения, которые указывают строение мотивов.

Очень ценной, но, к сожалению пока мало распространённой является редакция Л. Хернади (Венгрия). Она состоит из двух тетрадей. В одной помещён подлинный баховский текст, где кроме аппликатуры нет никаких обозначений. В другой — изложены методические замечания автора к каждой инвенции. Соответствуют современному представлению позиции автора в вопросах темпов, динамики, артикуляции. Хернади дает очень подробный анализ формы, находит и поясняет все спорные места, дает много практических советов, дополнительных упражнений для преодоления полифонических и технических трудностей, варианты аппликатуры и расшифровки украшений.

В последнее время у нас в стране получает распространение также редакция известного музыканта, клавесиниста, органиста, музыковеда А.Е. Майкапара. Он также подробнейшим образом анализирует форму каждой инвенции, приводит их схемы, сопровождая пьесы интересными комментариями. Баховский текст приведён в чёрном цвете, указания редактора даны красным цветом.

## Глава 2. Структурные и полифонические и особенности инвенций И. С.Баха

### 1. Двухголосная инвенция До мажор, № 1.

По своему образному содержанию, которое определяется интонационно-ритмическим рисунком и характером темы эта инвенция близка До мажорной фуге из I тома Хорошо темперированного клавира. Известно, что мировоззрение И.С. Баха и его современников было глубоко религиозным. О влиянии протестанского хорала на музыкальный язык композитора и о символике его произведений, связанной с цитированием мелодий протестанского хорала, а также с воспроизведением его отдельных мелодических мотивов, которые имели для современников Баха точный смысл, говорил Б. Яворский. Вслед за выдающимся учёным многие музыковеды, так или иначе, затрагивали эту тему. Ей посвящена книга В.Б. Носиной «Символика музыки И. С. Баха» где ассоциативным образом До-мажорной Прелюдии и фуги называется Благовещение.<sup>6</sup> Начальный оборот темы инвенции, сходный с темой до-мажорной фуги (до-ре-ми-фа) — мотив постижения воли Господней, продолжающий тему контрапункт верхнего голоса (соль-до-си-до) — символ предопределения, принятия воли Бога. Его светлое звучание в данном случае выражает восторг и радость.



С точки зрения полифонии эта инвенция интересна тем, что почти вся она основана на материале темы, словно соткана из её элементов. Возникает впечатление, что Бах, открывая цикл инвенций и симфоний, как будто бы поставил перед собой цель продемонстрировать своего рода школу полифонических приёмов, мастерство построения формы целого произведения на основе разнообразно преобразованных проведений одной единственной темы.

Инвенция имеет 3-х частное строение — 6+8+8 тактов. Её тема краткая, лаконичная, (занимает всего полтакта) излагается поочерёдно то в верхнем, то в нижнем голосе имитационно в октаву, сначала от первой ступени, затем от пятой. Во втором такте, в басу обращает на себя внимание октавный ход, часто использующийся во времена Баха со словами — “Sanctus”, прославляющими Христа.

Первая интермедия — 3–4 такты. Она представляет собой секвенцию, в которой верхний голос (ля-соль-фа-ми...) — это обращение (зеркальное отражение) темы. Нижний голос (си-до-ре-ми)- её двойное ритмическое увеличение — это символ Святого Причастия. В первой части в 5 такте звучит ещё одно проведение темы уже в

Соль мажоре в басу, затем предыкт к каденции и сама каденция в Соль мажоре, где мы постоянно также слышим интонации темы, то в уменьшении, то зеркально отражённые.

Вторую часть, как и первую, начинают те же самые два проведения темы с тем же контрапунктом к ним, но теперь в Соль мажоре. При этом порядок вступления голосов меняется — дуэт начинает нижний голос. Таким образом, Бах демонстрирует приём сложного вертикально-подвижного контрапункта октавы ( $J_{v=-21}$ ). В 9-10 тактах тема — зеркальная — проходит поочередно 4 раза то в нижнем, то в верхнем голосах, наподобие канонической секвенции (есть перерыв в звучании верхнего голоса) первого разряда. 11-12 такты — собственно интермедия — её 3 звена секвенции — представляют собой производное соединение по отношению к интермедии первой части при  $J_{v=-14}$ . Предиктовая зона и каденция в ля миноре — заканчивают второй раздел инвенции. Здесь уже два октавных хода — вниз (ми-ми, ля-ля), "Sanctus" — "Свят" — славословие воскресения Христа.

Третий раздел начинается канонической секвенцией второго разряда (расстояние между P и R — полтакта, между R и P<sub>1</sub> — полтора). Её начинает верхний голос (ля-соль-фа-ми) проведением темы в обращении в верхнем голосе в ля миноре. Ей отвечает нижний голос. В 16 такте тема в первоначальном виде (ми-фа-соль-ля) в верхнем, а затем в нижнем голосе. 17 такт — как в 15 — обращённая тема. 18 такт — как в 16 такте — тема в основном виде. Далее (19-20т.т.) — интермедия — секвенция. Верхний голос проводит тему, а в нижний — её же, в обращении и ритмическом увеличении. Это вновь — символ Святого Причастия (сиб-ля-соль-фа) — три раза. Далее — предикт и каденция в До мажоре. В басу вновь обращает на себя внимание характерный ход на октаву вниз. До мажорное трезвучие заканчивает всю инвенцию светлым и утверждающим звучанием.

### Двухгласная инвенция № 2, до минор.

Эта инвенция, в сравнении с первой, обнаруживает абсолютно новые черты в отношении содержания и характера темы, а также, формы. Её звучание пронизано светлой печалью, развитие отличается естественностью и непринуждённостью. Непрерывно движение шестнадцатыми в сдержанном темпе и минорном ладу воспринимается как течение самой жизни или спокойное размышление о вечности бытия. Основу интонационного рисунка инвенции составляет сочетание плавного движения и скачков на широкие выразительные интервалы — сексту, октаву, ум.7.

**Moderato**  
*Ausdrucksvoll, nicht schleppend* [Выразительно, не затягивать]

*dolce, semplice*

**A**

**B**

**A**

Наиболее существенным моментом для понимания формы этой пьесы является канонический момент. Первая двутактная фраза верхнего голоса имитируется в нижнюю октаву, в это время вверх звучит контрапункт. Далее, этот контрапункт вновь имитируется нижним голосом, над ним надстраивается ещё один контрапункт и т. д. Благодаря этому в верхнем голосе образуется непрерывно развивающееся построение из 10 тактов, которое с запаздыванием на два такта в точности проводится в нижнем голосе октавой ниже. Обозначив отделы канона буквами схематически строение первого раздела инвенции можно выразить следующим образом:

A B C D E

A B C D

Поскольку имитационное развитие обоих голосов заканчивается одновременно, то последний отдел — E, не проходит вниз. В остальном, первый раздел инвенции — это абсолютно точный канон двух голосов в октаву.

Во второй части инвенции первым вступает нижний голос с той же темой. Но здесь она звучит на фоне нового контрапункта верхнего голоса. Его появление продиктовано, видимо, желанием продолжать непрерывное движение шестнадцатых в обоих голосах, а также, стремлением сделать более ясным в гармоническом отношении переход в доминантовую тональность.

Далее, начиная с 13 такта, повторяется тот же самый канон в октаву, но уже в тональности соль минор и в производном соединении в октавном контрапункте при  $J_v = -14$ :

A B C D

A B C D E

Вместо отдела E в верхнем голосе звучит новый контрапункт, который необходим для возвращения в основную тональность при переходе к третьей заключительной части. В ней Бах проводит два первых отдела канона в основной тональности сначала как во второй части: A над B, а затем как в начале: B над A. Репризное проведение первых двух тематических элементов подводит итог всему развитию, утверждая основную идею произведения.

Сходные полифонические приёмы и принципы формообразования обнаруживаются в **двухголосной инвенции № 8, Фа мажор**.

По своему настроению эта пьеса напоминает часть "Gloria" из Мессы си минор И. С. Баха. Её тема лёгкая, радостная, определяет весь облик инвенции. Поднимаясь по звукам ломаного тонического трезвучия, она накапливает энергию, которая высвобождается в заключительном скачке на октаву вверх и стремительном беге шестнадцатых. Восхождения и спады в развитии темы — рождают ассоциации с полётом ангелов. Яркий момент появляется в 4-ом такте в верхнем голосе, «имитирующем» перезвон колокольчиков — славление Господа.

**Presto e leggero possibile \***  
*So schnell und leicht als möglich \** [Скоро и легко как только возможно]

В 15 такте в нижнем голосе и в 19 такте в верхнем голосе ярко звучит нисходящий скачок на уменьшенную септиму, который связывается с идеей грехопадения.

В тактах 5-6, 27-28, 31 появляется параллельное движение секстами — символ довольства и радостного созерцания.

Форму инвенции можно определить как в 3-х частную — 11+14+9 тактов.

Первый раздел модулирует из Фа мажора в До мажор. Второй раздел из До мажора в Си-бемоль мажор. Третий раздел, начавшись в Си-бемоль мажоре, заканчивается в Фа мажоре. Трёхчастность этой инвенции становится заметна ясной именно благодаря канонической имитации. Сначала, это — канон в нижнюю октаву. В восьмом такте из-за гармонии он «перескакивает» в нижнюю нону, в 11 такте он прерывается кадансом. Во второй разработочной части вновь голоса меняются местами, собственно канон, здесь всего 3 такта, дважды чередуется с новой фигурой (т.т. 15, 17). Неустойчивой гармоническое изложение, активное модуляционное движение в секвенциях в сочетании с вертикальной перестановкой голосов приводит к репризной третьей части. Её интересная особенность — точное повторение первой части с «отсечением» первых трёх тактов — производит яркий динамизирующий эффект.

Знакомство с трёхголосными инвенциями Баха для учащихся — это следующий, более сложный этап в осмыслении содержания, формы и структуры полифонического произведения.


**Трёхголосная инвенция № 2, до минор.**

По общему образному строю, а также, отдельными интонациями, которые содержит тема (скачки на октаву и ум.7, значительные участки поступенного движения, трели), она напоминает вторую двухголосную инвенцию. Но замысел её

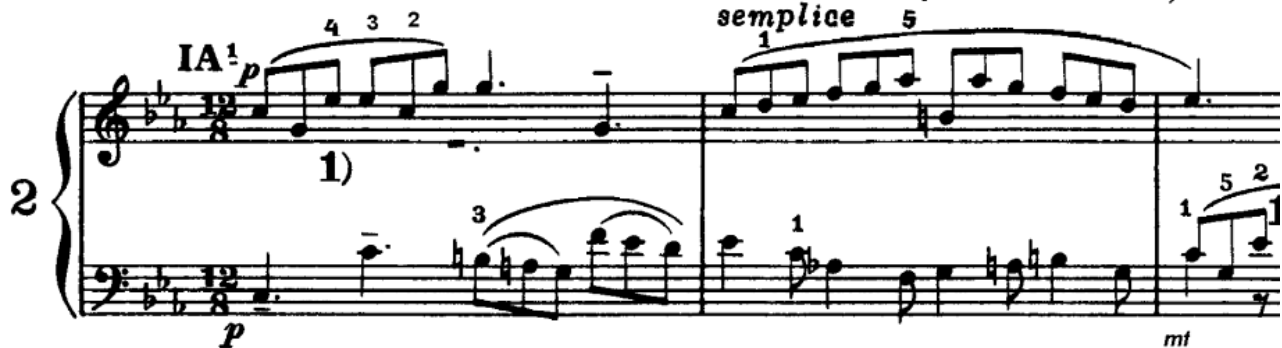
гораздо масштабней, значительней и глубже, а возможности трёхголосного изложения намного шире, как в полифоническом, так и гармоническом смысле.

В этой инвенции в полной мере проявил себя и великолепный мелодический дар И. С. Баха. Широта и протяжённость, ритмическое разнообразие и свобода мелодики захватывает слушателя напряжённой «жизнью» своих интонаций, их постоянным обновлением и развитием.

Тема инвенции вокально-инструментальная по своей природе охватывает чуть больше двух тактов. Это очень спокойная, певучая мелодия с выразительными ходами широких интервалов. Опираясь на концепцию Б. Яворского<sup>7</sup> в ней можно проследить различные по своему художественному смыслу мотивы-символы: выражающие спокойное пребывание, благополучие, объятие вокруг в первом такте — это движение по звукам тонического трезвучия в верхнем голосе в сочетании с октавным ходом баса; печаль и усталость, старческую немощь и скорбь во втором — это выразительный ход на ум.7 в верхнем и ниспадающие терцовые ходы в

ритме  в нижнем голосе. Чередование значительных участков восходящего и нисходящего движения по ступеням звукоряда до минора создаёт равновесие света и тьмы внутри темы. Так, уже первые два такта инвенции рожают в сознании слушателя целый ряд образных ассоциаций, наполненный глубоким философско-религиозным содержанием. С точки зрения фактуры начало пьесы — это великолепный образец контрастной полифонии Баха, для которого контрапунктическая техника была живой, поэтической речью.

**Moderato con moto** \*)  
*Nicht allzumässig bewegt* \*) (Не слишком сдерживая движение)



Далее, сразу же следует второе проведение темы в среднем голосе, в до миноре, на фоне нового контрапункта в сопрано.

Примечательна интермедия — такты 5-8. Как это часто бывает в фугах Баха, она строится на мелодических оборотах, вычлененных из темы и противосложения. При этом их элементы подвергаются значительным качественным преобразованиям. В верхнем голосе звучит новый ритмический вариант второго мотива темы (ми — до — соль), но в ракоходе (соль — до — ми) и в сочетании с нисходящим скачком на м.7. В

нижнем — первый элемент темы, завершающийся скачком на б.7, а не октаву. Вслед за этим, в среднем голосе появляется лёгкое, как взмах крыла ангелов движение шестнадцатыми. При внимательном рассмотрении оказывается, что это ничто иное, как второй такт темы, но в ритмическом уменьшении, где нисходящий скачок на ум.7, заменён ходом на б.2. В целом, можно отметить, что те элементы, которые в теме выражали идею равновесия и спокойствия, в интермедии приобрели более напряжённое звучание, а те, которые несли идею скорби стали напротив просветлёнными, лёгкими. Это построение повторяется как секвенция тоном ниже. В следующих далее двух тактах в нижний голос движется по звукам ломаных трезвучий в Ми-ь мажоре — это символ пребывания. В верхнем — звучит трель, напоминающая перезвон колокольчиков. Во втором такте трель сменяется мягкими ниспадающими терцовыми ходами, имитирующими движение среднего голоса.

The image displays three systems of musical notation. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with various ornaments and fingerings (e.g., 2, 7, 1, 3, 4, 1, 2, 3, 5, 4). The second system continues with similar notation, including a 'P' dynamic marking and a '3 5 3 5' ornament. The third system is marked '(Переход)' and 'frisoluto', featuring a '1A²' ornament and 'mf' dynamic. Fingerings and articulation marks are present throughout.

В конце интермедии в верхнем голосе появляется очень яркая, обращающая на себя внимание, чётко очерченная нисходящая линия шестнадцатых. Это — первая кульминация инвенции, фигура catabasis, знак печали, символ умирания, положения во гроб. Эти мотивы будут играть важную роль и далее, в разработочной части.

Сразу после этого начинается вторая экспозиция в тональности соль минор. Здесь тема также проводится дважды — в нижнем и верхнем голосе. Интересно, что при втором проведении темы Бах даёт в нижнем голосе контарпункт, звучавший в третьем



такте в сопрано. Фактически он становится удержанным противосложением, и между темой и противосложением возникают взаимоотношения сложного вертикально-подвижного контрапункта октавы. См. цифра — 3 и далее.

Первые 4 такта следующей затем интермедии являются производным соединением первой интермедии в тройном контрапункте октавы, где верхний голос меняется местами со средним и нижним.

После расширенного перехода и каденции в соль миноре начинается разработочная часть. Тема в ней появляется ни разу. Звучат более острые напряженные интервалы, нарастает динамика, чаще встречается движение шестнадцатыми. Здесь находится *кульминация* всей инвенции, в которой фигура *catabasis* проходит сверху вниз через три с половиной октавы по всем голосам, контрапункты к ней насыщаются скачками на характерные интервалы, в гармонии слышны острые диссонансирующие созвучия,

The image shows two systems of musical notation for a developed section in G minor. The first system consists of two staves. The upper staff begins with a dynamic marking of *f* and contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a sixteenth-note figure. The lower staff features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes and rests, marked with a dynamic of *f*. The second system also has two staves. The upper staff is marked *sempre f* and shows a melodic line with various ornaments and a descending sixteenth-note figure. The lower staff is marked *meno f* and *dim.*, featuring a melodic line with a descending sixteenth-note figure and a final cadence. Fingerings and articulation marks are present throughout the score.

Небольшой заключительный раздел с такта 28 повторяет материал первой интермедии в переработанном виде. Здесь вместо светлого Ми-бемоль мажора до конца звучит наполненный тихой печалью до минор, вместо нисходящих фигур шестнадцатых выделяется длительное восходящее движение среднего и верхнего голосов, символизирующее идею Воскресения.

В целом, структуру инвенции можно считать двухчастной. Первая часть: две экспозиции и интермедия между ними, вторая — разработочная часть и реприза, своеобразие которой заключается в её краткости и отсутствии в ней темы.

### Словарь полифонических терминов, использованных в работе.

*Полифонический склад* — многоголосное изложение, построенное на совместном звучании контрастных мелодически развитых голосов.

*Контрапункт* — (лат. “punctum contra punctum”) — нота против ноты. 1. Синоним термина полифония. 2. Один из мелодически самостоятельных голосов полифонического целого.

*Сложный контрапункт* — соединение голосов, которое включает в себе возможность совместного звучания тех же самых неизменных голосов в каком-либо ином порядке.

*Первоначальное соединение* — соединение в сложном контрапункте, звучащее впервые и сравниваемое затем с последующими его же вариантами.

*Производное соединение* — последующие варианты первоначального соединения.

*Подвижной контрапункт* — вид сложного контрапункта в котором производное соединение получается в результате изменения интервалов между неизменяемыми голосами или изменения во времени вступления неизменяемых голосов.

*Вертикально-подвижной контрапункт* — вид подвижного контрапункта, основанный на изменении интервалов между неизменяемыми голосами.

*Горизонтально-подвижной контрапункт* — вид подвижного контрапункта, основанный на изменении времени вступления неизменяемых голосов.

*Противоположная перестановка голосов* — вертикальные перестановки, ведущие к взаимному обмену голосов местами.

*Двойной контрапункт октавы* — разновидность вертикально — подвижного контрапункта, в котором противоположная перестановка двух голосов происходит на интервалы, в сумме составляющие октаву.

*Индекс вертикалис* — показатель вертикально-подвижного контрапункта, указывающий алгебраическую сумму интервалов взаимных перестановок голосов.

*Имитация* — подражание, приём изложения, состоящий в повторении каким-либо голосом мелодии, непосредственно перед темпрозвучавшей в другом голосе.

*Пропоста* — голос, начинающий имитацию.

*Риспоста* — имитирующий голос.

*Канон или каноническая имитация* — вид имитации, в которой имитирующий голос систематически воспроизводит всё, что излагается в начальном голосе.

*Каноническая секвенция* — приём полифонического письма, совмещающий имитацию с подвижным контрапунктом. Каноническая секвенция первого разряда требует применения вертикально-подвижного контрапункта, второго — горизонтально-подвижного.

*Противосложение* — контрапункт к теме полифонического произведения.

*Удержанное противосложение* — то, которое сопровождает каждое проведение темы, независимо от того, в каком голосе она излагается.

*Интермедия* — музыкальное построение, расположенное между проведениями темы.

## **Заключение**

Творчество И. С. Баха — явление поистине уникальное. Даже среди величайших композиторов прошлого, пожалуй, нет художников, которые и сегодня казались бы нам столь же неисчерпаемыми и всеобъемлющими по своей значимости и глубине. Не случайно, Бетховен, потрясённый всеохватностью музыки Баха воскликнул: «Не ручей, а море должно быть ему имя».<sup>8</sup> Брамс, подчёркивая ценность, оставленного Бахом музыкального наследия, писал: «Если бы вся музыкальная литература — Бетховен, Шуберт, Шуман — исчезла, это было бы крайне печально, но если бы мы потеряли Баха — я был бы безутешен».<sup>9</sup>

Парадоксально и в то же время закономерно то, что современникам Баха его музыка казалась малоинтересной и устаревшей по форме и содержанию. Лишь постепенно раскрывалась глубокая сущность баховского искусства, его колоссальная роль в истории музыки.

Как говорил Ф. Бузони: «Чтобы воспринять художественное произведение, половину работы над ним должен проделать сам воспринимающий».<sup>10</sup> Именно поэтому, анализ музыки Баха, в частности его инвенций и симфоний является необходимой стороной учебного процесса. Без вдумчивого осмысления содержания, музыкального языка, полифонических закономерностей строения каждого из произведений невозможно их грамотное исполнительское прочтение, а главное, постижение всей их масштабности.

Главной задачей педагога является приобщение учеников к великой музыкальной культуре, к её огромному духовному богатству. Раскрыть перед учеником хотя бы в какой-то степени всю многосторонность творчества великого гения призвано данное методическое пособие.

### **Список использованных источников**

1. Бузони, Ф. Предисловие к сб.: И. С. Бах. Инвенции для фортепиано. — М., 1968.- 12 с.

2. Григорьев, С. Учебник полифонии. /С. Григорьев, Т. Мюллер. 3-е изд.. М., 1977.- 309 с.

3. Голованов, В. Структурно-полифонические особенности двухголосных инвенций И. С. Баха. — М., 1998.-245 с.

4. Гивенталь, И., Щукина, Л. Музыкальная литература, в. 1. 2-е изд., испр. и доп.- М.: Музыка, 1986.- 444 с. ноты.

5. Друскин, М. И. С. Бах. — М., 1982.-383 с.

6. Коган, Г. Феруччо Бузони. — М., 1971.— 225 с.

7. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. — М., 1994.-320 с.

8.1 september.ru:портал[электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://art.1september.ru/article.php?ID=200701608> Дата обращения 3.04.2014.9. Носина, В. Б. Символика музыки И. С. Баха. М., Классика — XXI, 2006.-56 с.

10. Форкель, И.Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоанна Себастьяна Баха. — М., 1988.- 98 с.

11 А. Майкапар. Рассказ о художнике. Инвенции и симфонии. Газета «Искусство» № 16/2007.

12 Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. — М., 1994., с. 46-47.

13 Голованов В. Структурно-полифонические особенности двухголосных инвенций И. С. Баха. — М., 1998., с.85-86.

14 Бузони Ф. Предисловие к сб.: И. С. Бах. Инвенции для фортепиано. — М, 1968, с. 10

15 Форкель И.Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоанна Себастьяна Баха. — М., 1988. С. 53.

16 Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха. М., Классика — XXI, 2006, с. 6 — 8.

17 Её раскрывает в книге «Символика музыки Баха» В.Б. Носина, с. 11 — 24.

18 Цит. по кн.: Гивенталь И., Щукина Л. Музыкальная литература, в. 1. М.: Музыка. 1985. С. 137.

19 Там же.

20 Коган Г. Феруччо Бузони. М., 1971, с. 3.