

К. А. Мкртумян

И.С.БАХ. ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРИНЦИПЫ

Бах не оставил законченной «школы» или какого-либо методического свода. Но тем не менее он был величайшим педагогом. И если среди музыкантов, обучающихся под его руководством, не оказалось звёзд первой величины, то причина здесь, по-видимому, скорее в отсутствии большого дарования у учеников, чем в недостатках его метода, – именно этот метод и педагогический такт привели к тому, что никто из воспитанников не утрачивал собственной индивидуальности. «Но, в конце концов, разве существенно для гениев, кем стали их ученики», – отмечал Альберт Швейцер. «Гении начинают поучать тогда, когда глаза их давно закрыты и когда вместо них говорят их творения. И когда Бах, не уставая, твердил своим ученикам, что учиться надо на произведениях великих мастеров, он и не подозревал, что он сам станет истинным учителем только для будущих поколений» [1. С. 85].

Бах создал множество сочинений с педагогической целью. Его преподавание было по преимуществу практическим. И здесь он явился достойным продолжателем лучших традиций своих предшественников. Баховский процесс педагогики – в той степени, в какой он прослеживается по его сочинениям, – подразумевает, с одной стороны, естественное постепенное нарастание трудности, демонстрирует определённый путь усложнения формы – вплоть до фуги. Но, с другой стороны, уже с самых первых шагов, в самых простых произведениях воплощается богатейший мир чувств; характер тематизма, жанры, разнообразные формы (в пределах небольших произведений), отдельные приёмы (например, полифонические – такие, как скрытое голосоведение, комплементарный ритм и т.д.)

демонстрируют полный «лексикон» того языка, набор тех средств, которые встретятся и на дальнейших стадиях обучения. Бах начинал обучение с практического показа за инструментом, не отягощая юные умы большим количеством правил. В его системе обучения большую роль играл так называемый «донотный период» – то есть игра распространенных бытовых мелодий по слуху. Во всяком случае, пьесы типа двухголосных танцев во второй «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» предназначены для самого начального периода и сразу же практически приобщают ученика к миру звучащей музыки. Бах старался заинтересовать ученика занятиями, возбуждать интерес к обучению, как можно раньше натолкнуть ученика на путь самостоятельных решений. Обладая математическим складом ума, Бах избегал теоретических обобщений, объяснений, предпочитал выражать свои мысли языком, который был ему наиболее близок – языком музыки. Важной особенностью баховского преподавания является следующий приём: задавая ученику пьесу, он обязательно проигрывал её целиком. В результате, как отмечал Форкель, перед учеником «начинает вырисовываться идеал, который облегчает пальцам преодоление трудностей, встречающихся в данном сочинении, и многие играющие на клавире, которым после долгих лет едва ли удаётся правильно осмыслить то, что они исполняют, выучили бы, наверное, за месяц довольно хорошо это же самое, если бы им один–единственный раз с должным совершенством проиграли пьесу в соответствии с её внутренними соотношениями» [1. С. 90]. Немецкий исследователь Герман Келлер выделил два важных момента, которые позволяют высоко оценить баховское обучение технике игры на инструменте даже с точки зрения современных педагогических достижений: «каждое техническое задание должно быть усвоено при минимальной затрате сил и любая чисто механическая зубрёжка является напрасной тратой времени; техника «сидит» не в пальцах, а в голове» [1. С. 90]. Иначе говоря: тому, кто

по–настоящему продумал и осмыслил какое–то место, понадобится меньше времени на его изучение, чем такому исполнителю, который задумывается над ним только во время работы за инструментом.

Бах обычно задавал клавирные пьесы в следующей последовательности: простейшие пьесы, в основном в форме танцев, двухголосные и трёхголосные; маленькие прелюдии, большие прелюдии, двухголосные инвенции, трёхголосные инвенции, сюиты, фуги, а затем «Хорошо темперированный клавир». «Бах не затягивал учебный процесс, а всё время форсированным темпом вёл своих учеников вперёд. Всё дело в искусстве преподавания и в заложенной ранее хорошей основе – тогда ученик и не почувствует, что ему задали более трудную вещь» [1. С. 92]. Следует отметить важную особенность обучения музыке: оно в определённом отношении может быть названо энциклопедическим, так как включало одновременно не только игру на нескольких инструментах, но и композицию. Обучение такого рода начиналось с элементарного двухголосия – противопоставления мелодии и баса, чаще всего на примере жанровых пьес типа известных номеров из второй «Нотной тетради Анны Магдалены Бах», при этом ребёнок должен был научиться чётко ощущать гармонические функции. В дальнейшем количество голосов увеличивалось до трёх – четырёх. Таким образом, ребёнок с самого начала должен был на практике познать основы разных дисциплин в их взаимосвязи. Наиболее ясно цели и методы начального обучения игре и композиции прослеживаются на двухголосных пьесах из «Нотной тетради А.М. Бах» (1725). «Нотная тетрадь» – не учебник в нашем понимании, она продолжает старинную традицию домашних нотных тетрадей, куда записывались самые разнообразные пьесы, однако, если рассмотреть отдельно двухголосные пьесы, то можно обнаружить определённую систему, задачи которой, вероятно, и заключались в постепенном приучении детей к нарастающим трудностям как игрового, так и

слухового порядка. Так, в рамках двухголосия Бах находит возможность продемонстрировать гармонию во всей её полноте, что способствует развитию у начинающего ученика гармонического чувства. Таким образом, на начальной игровой стадии дети приучались к тому, что, собственно, являлось основой всего баховского музыкального мышления, к сочетанию гармонии с полифонией, причём в рамках двухголосия. Ребёнок знакомился с простейшим полифоническим изложением, включающим элементы имитации, комплементарного ритма; эти пьесы закладывали основу линейного мышления ученика, заставляли вслушиваться в развитие каждого отдельного голоса и ощущать их взаимосопряжение. Таким образом, разучивание этих пьес способствует естественному развитию игровых навыков в обеих руках. На них, собственно, могла быть сформирована первоначальная слуховая база и простейшее умение играть, наложена элементарная клавишно–пальцево–слуховая координация. Форкель так описывал начальные занятия Баха с учениками. «Первое, что он делал, – это учил своему туше. С этой целью его ученики в течение многих месяцев должны были играть только отдельные упражнения для всех пальцев обеих рук и при этом постоянно следить за чёткостью и чистотой удара. Никто не освобождался от этих упражнений, и по убеждению Баха, их нужно было продолжать по крайней мере от шести до двенадцати месяцев. Если же у кого–либо из учеников истощалось терпение, то Бах сочинял небольшие пьесы, где эти же упражнения были соединены вместе. Такой характер носят шесть маленьких прелюдий для начинающих и в ещё в большей степени – пятнадцать двухголосных инвенций. И те, и другие он написал прямо во время занятий, выполняя просьбу ученика» [1. С. 98].

«Маленькие прелюдии» являются переходом от технического упражнения к художественной пьесе. От первого остались единство движения, но в их в основу положено музыкально–образное задание.

Следующий и один из самых распространённых баховских педагогических циклов – «Инвенции и симфонии» – в окончательной версии датируются 1723 годом. Особенно интересен развёрнутый заголовок, который И.С. Бах предпослал сборнику инвенций и симфоний: «Откровенное наставление, показывающее любителям клавира правильный способ научиться играть чисто с двумя голосами, а также составлять хорошие инвенции и искусно развивать их, но более добиваться певучести в исполнении и приобрести вкус к самостоятельной композиции». В нём можно усмотреть три главные задачи. Перечислим эти задачи: обучение игре и одновременно начаткам композиции; привитие навыков полифонической игры; стремление выработать певучую манеру игры на инструменте. В применении к нашему времени первую из поставленных Бахом задач можно истолковать как необходимость всестороннего развития внутреннего слуха учащегося, его творческой самостоятельности, активности в поисках правильных исполнительских решений. Вторая из задач может быть распространена на всё баховское творчество. Третья задача связана с воплощением живого эмоционального начала, подразумевая расчленённое, богато и разнообразно артикулированное исполнение.

И.С.Бах считается подлинным создателем высокохудожественного педагогического репертуара, охватывающего все степени трудности, развивающего различные стороны музыкального мышления ученика и его двигательный аппарат. Эти вопросы актуальны для педагогов многих эпох и стран, приобретают особенное значение сейчас, когда в орбиту музыкального обучения в нашей стране втянуты широчайшие массы.

Список использованной литературы

1. Вопросы музыкальной педагогики. Вып.1. Сборник статей /Ред.–сост. В. А. Натансон. М., 1979.

2. Копчевский Н. Иоганн Себастиан Бах (исторические и аналитические данные). М., 1975.

3. Форкель И.Н. О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха. М., 1974.

**Каринэ Александровна Мкртумян, преподаватель
муниципального бюджетного образовательного учреждения
дополнительного образования детей Детской школы искусств № 1
муниципального образования город Краснодар**